

ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 44 / ANO 24 / 2011

# BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





Copyright © 2011 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

**BRASIL BRAZIL**

---

## **BROWN UNIVERSITY**

### **President**

Ruth J. Simmons

### **Provost**

Mark S. Schlissel

### **Vice-President for Research**

Clyde L. Briant

### **Dean of the Graduate School**

Peter M. Weber

### **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 e Tesoureira**

Maria da Glória Bordini

### **Curador**

Fernanda Verissimo

---

## ENSAIOS

|                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Cenas de uma morte plagiária</b> .....                                                              | 5  |
| Eneida Maria de Souza                                                                                  |    |
| <b>Mais uma vez, "o velho colóquio de Adão e Caim"</b> .....                                           | 15 |
| Regina Zilberman                                                                                       |    |
| <b>Literary perspectives on Brazilian national identity:<br/>before and after modernism</b> .....      | 35 |
| Tania Martuscelli                                                                                      |    |
| <b>Dinâmicas de exportação para a literatura brasileira<br/>na primeira década do século XXI</b> ..... | 53 |
| M. Carmen Villarino Pardo                                                                              |    |
| <b>At the center of an imperial capital:<br/>swamps, yellow fever, and gypsy parties</b> .....         | 65 |
| Bruno M. Carvalho                                                                                      |    |

## ENTREVISTA

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| <b>Salgado Maranhão: A vertigem horizontal</b> ..... | 93 |
| Iracy Conceição de Souza                             |    |

## LITERATURA

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| <b>Sea of flames</b> .....   | 109 |
| by Salgado Maranhão          |     |
| translated by Alexis Levitin |     |

## RESENHAS

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Adriano Espínola.</b>                                       |     |
| <i>Praia Provisória</i> .....                                  | 116 |
| Antônio Carlos Mousquer                                        |     |
| <b>Laura Barbas-Rhoden.</b>                                    |     |
| <i>Ecological Imaginations in Latin American Fiction</i> ..... | 120 |
| Rex P. Nielson                                                 |     |
| <b>Maya Talmon-Chvaicer.</b>                                   |     |
| <i>The Hidden History of Capoeira</i> .....                    | 123 |
| Oscar C. Pérez                                                 |     |
| <b>Rubem Fonseca.</b>                                          |     |
| <i>José</i> .....                                              | 126 |
| Luciana Paiva Coronel                                          |     |

---

**Editors/Editores**

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Associate editors/Editores associados**

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Graphic Design**

Flávio Wild

**Electronic editing/Edição eletrônica**

Suliani Editografia Ltda.

**Copy editing/Revisão de provas**

Gilberto Miranda

**Editorial board/Conselho editorial****USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevchenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

**BRASIL**

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Renato Cordeiro Gomes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

## CENAS DE UMA MORTE PLAGIÁRIA

**Eneida Maria de Souza**

Universidade Federal de Minas Gerais

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Abstract:** Stefan Zweig decides to commit suicide, with his wife Lotte, at Gonçalves Dias Street (Petrópolis, RJ), in 1942. The mitification of the place where one chooses to die, that is, the family home, the hotel room, or the place more suitable to the suicide, composes the gallery of the imaginary deaths narrated by Michel Schneider (Imaginary Deaths), interpreted according to the ritual adopted in death: either plagiarist death, or “mort d’occasion”, or even “used death”. The Austrian writer, exiled in Brasil during World War II, after having written a considerable number of biographies, also dies in a literary way through the imitation of writer Heinrich von Kleist’s suicidal scene.

**Key words:** Stefan Zweig; suicidal scenes; Michel Schneider; imaginary deaths; Heinrich von Kleist; biography and autofiction.

### Cena 1 – A morte do escritor

Em 22 de fevereiro de 1942, o escritor austríaco Stefan Zweig e sua mulher, Lotte, se suicidaram em Petrópolis, na rua Gonçalves Dias, número 34. Renomado autor de ficção e de biografias de escritores célebres, Stefan Zweig deixa como herança literária o polêmico *Brasil, País do Futuro*, de 1941, em que exaltava as belezas naturais do país, a cordialidade e a ausência de conflito racial. Herança que até hoje é rejeitada pela crítica, por ter sido o livro supostamente apoiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e pelo teor ingênuo do texto, escrito em plena ditadura

Vargas. A primeira estada do escritor no Brasil, em viagem a Buenos Aires, foi em 1936, ano da publicação de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, quando o nazismo já estava em plena ascensão na Alemanha. Entre o passado colonial brasileiro de *Raízes do Brasil* e o futuro de *Brasil, País do Futuro*, ficam as discrepâncias quanto ao diagnóstico apresentado pelos dois escritores: a prática da cordialidade como atraso, em Sérgio Buarque de Holanda, e como saída para o progresso do país, em Stefan Zweig.

Escolher o Brasil como refúgio e exílio e Petrópolis como última residência justifica a inserção do escritor nos anais da história judaica brasileira, assim como seu gesto suicida se coloca na contramão de quem acreditou na utopia do país do futuro. Se a perseguição nazista aos judeus impulsionava a diáspora e instaurava o culto da raça pura, o paraíso poderia ser nos trópicos, onde as diferenças raciais não constituíam, para o escritor, motivo de exclusão e preconceito. Impulsionado pela crença no futuro como marco de modernidade, Stefan Zweig comete a grande traição de seu texto sobre o Brasil, matando-se dias após o carnaval carioca, imune à alegria e ao espetáculo popular, à suspensão do calendário por três dias de folia e de evasão. Zweig e Lotte passam a segunda-feira de carnaval no Rio entre amigos, vestidos como dois estrangeiros que tentavam se adaptar ao clima tropical: ele, de terno branco e chapéu panamá, ela, de vestido vermelho e decotado, com os ombros de fora. O espírito melancólico do escritor se filiava, contudo, ao tema nostálgico da marchinha carnavalesca de 1942, “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, na qual se lamentava a euforia modernizante do momento em acabar com a Praça Onze – reduto do samba e da concentração popular – para ceder à construção da avenida Rio Branco. Eram momentos distintos que se cruzavam, paradoxalmente, entre o clima alegre e triste trazido pela força de um passado que findava. A condensação irônica entre o funeral do escritor e os acordes da canção popular brasileira foi utilizada por Sylvio Back no documentário *A Morte em Cena*, como homenagem, com tintas nacionais e populares,

à espetacularização da morte sob a forma de um ritual carnavalesco. A ideia de fim e de fracasso teria ecoado nos ouvidos do escritor, no meio da festa alegre/triste do povo brasileiro? O deslocamento do tema de uma época que se abria para o esquecimento do sujeito e de suas raízes foi, portanto, relacionado ao destino trágico de Zweig e de seu afastamento dos princípios reinantes na Europa de Hitler. Lembro alguns versos:

Vão acabar com a Praça Onze  
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai  
Chora o tamborim  
Chora o morro inteiro  
Favela, Salgueiro,  
Mangueira, estação primeira  
Guardai os vossos pandeiros, guardai  
Porque a Escola de Samba não sai.

É também em 1942 que o cineasta norte-americano Orson Welles vem ao Rio para filmar o Carnaval, ocasião em que toma conhecimento da saga dos jangadeiros cearenses, protagonistas da viagem de Fortaleza até o Rio com o objetivo de sensibilizar o então presidente Vargas sobre a necessidade de se legislar sobre a profissão. Sairia daí o filme inacabado, *It's all True*, mais tarde remontado por Rogério Sganzerla, intitulado *Nem Tudo É Verdade*, em 1985. A Política da Boa Vizinhaça iniciada entre o Brasil e os Estados Unidos correspondia, de forma inversamente simétrica ao país do futuro de Stefan Zweig, em angariar a simpatia dos brasileiros pela participação americana na Segunda Grande Guerra. Inversamente simétrica por se valer da natureza tropicalista, cordial e alegre dos trópicos, em troca de apoio e de adesão, ao passo que em Zweig o carnaval no país do futuro significava o prenúncio da morte, estampada até nos disfarces encontrados nas ruas. Laurent Seksik, autor do romance *Les Derniers Jours de Stefan Zweig* recria o ambiente carnavalesco vivido por eles, no qual a multidão se apresenta de modo terrificante e amedrontador. A morte já se anunciava por meio do mascarado, no sentido de ser o carnaval, entendido,

etimologicamente, como a “procissão dos deuses mortos” (uma das origens do nome, vindo do alemão *karne* ou *karth*, “lugar santo” e *val*, ou “morte”, “morto”) (Bakhtine, 1970: 390).

O espaço público, desgovernado pelo ritual às avessas do carnaval, se fazia representar pela multidão que se apresentava sob o signo da turbulência marítima:

À nouveau la foule s'ébranlait, flot informe, animé de mouvements convulsifs, plongée dans une pluie de serpentins, de confettis. Au milieu de cette mêlée gigantesque et joyeuse, il fut pris d'un soudain sentiment de panique. Il avait perdu la main de Lotte. Il regarda autour de lui. La pensée qu'elle était noyée dans cette marée humaine le terrifia. Il s'avance dans la cohue, se mit à hurler le nom de Lotte – son cri se perdit au milieu du vacarme. Autour de lui on exultait. Un homme portant un costume de squelette et un masque de mort lui rugit au visage (Seksik, 2010: 172-173).

## Cena 2 – Biografias

Zweig foi um escritor que se dedicou à arte da biografia, ou melhor, dos romances biográficos, interessando-se pela vida de homens célebres, os quais seriam mais dignos de protagonizarem uma narrativa por ele escrita. A prática biográfica, de teor romanesco, foi grandemente exercida por escritores como Zweig, entendendo essa prática pautada pelo psicologismo, a ficcionalização e por certa projeção do autor na vida do biografado. O filósofo Adorno, assim como a socióloga Hannah Arendt, ambos empenhados na defesa da causa judaica, não perdoaram as recaídas de Zweig pela sedução do mercado, em busca de narrativas de personalidades, do sucesso editorial e do gênero folhetinesco, atraente e superficial, segundo Adorno (1986: 170).

Hannah Arendt, em *La Tradition Cachée*, desenvolve o argumento de ter sido a vida do escritor desprovida de compromisso com a causa judaica, limitando-se a pregar a liberdade e a paz entre os povos e a permanecer

na condição de autor célebre. Colecionador de manuscritos de poetas, músicos e escritores, era dominado pelo culto dirigido às personalidades e aos gênios. Como letrado burguês, valorizava o convívio com pessoas ilustres, como Freud, Thomas Mann, além de ser admirador e biógrafo de grandes nomes como Napoleão, Goethe, Montaigne e Balzac. Autores como Kafka e Brecht, reconhecidos pela crítica tardiamente, não receberam nenhuma atenção de sua parte, por não serem à época, nomes de sucesso.<sup>1</sup> A crítica de Arendt se pauta ainda pela imagem negativa de Zweig como intelectual judeu, abstendo-se de participar ativamente da causa e se colocando o tempo todo numa torre de marfim. Seu suicídio não foi, por razões da ordem ética judaica, aceito pela maioria do grupo de escritores, por revelar um traço de fraqueza e de derrota para a comunidade. Para a autora, tal ação seria a prova de se sentir envergonhado pela condição de escritor e intelectual judeu. Cito Hannah Arendt:

Face au statut politique de hors-la-loi, il ne restait plus que la fuite autour du monde. Cette diffamation était une honte pour celui qui avait voulu vivre en paix avec les valeurs politiques et sociales de son époque. Il ne fait aucun doute que c'était précisément ce à quoi Stefan Zweig s'était entraîné toute sa vie, se tenir à l'écart, de façon distinguée de tout combat, de toute politique. Aux yeux du monde établi avec lequel Zweig avait fait la paix, être Juif était et est toujours une honte, une honte que la société actuelle même lorsqu'elle ne nous tue pas directement, sanctionne par la diffamation, une honte à laquelle on n'échappe plus individuellement par le biais de la célébrité internationale, mais seulement para l'engagement politique et la lutte pour l'honneur du peuple tout entier (Arendt, 1976: 94-95).

O que é ainda importante frisar neste momento é a relação entre o biógrafo Zweig e o fato de se buscar na experiência do outro, o espelho de sua conduta e estilo de vida, tentando partilhar dessa experiência. Tal gesto se justifica pela escolha de modelos e de personalidades que serão imitados tanto na vida quanto na obra, construindo-se, dessa maneira, vida/obra de segunda mão, assim como mortes plagiárias e paralelas.

O destino a ele reservado é o de ser um escritor reconhecido nas estantes das bibliotecas do mundo, pois sua morte é ainda interpretada pelos biógrafos como cópia daquela encenada tragicamente por Heinrich von Kleist. Repetir o gesto do próprio biografado é se entronizar na galeria reservada não só aos escritores suicidas, mas também aos seres de exceção, ao *homo sacer*, no entender de Agamben. Nesse sentido, a transparência encontrada no ato final, envolve, paradoxalmente, a opacidade da intimidade, por ser o suicídio o enigma deixado em aberto à decifração para futuros espectadores/leitores. O anonimato, situação oposta à celebridade e à transparência, não se concretiza nem na morte, da mesma forma que não foi buscado em vida. A celebridade, ainda que sujeita a intempéries, representaria o escudo que poderia ser reutilizado para que o sujeito pudesse se proteger das adversidades da existência.

A morte não elimina a curiosidade dos leitores a respeito da literatura, por constituir-se como livro fechado/aberto de uma vida. Freud, Stefan Zweig, Kant, Truman Capote, Rilke, Flaubert, entre outros, compõem a galeria das mortes imaginárias narradas por Michel Schneider em seu livro homônimo, interpretadas conforme o ritual assumido na hora da morte: ora como morte plagiária, ora como morte paralela, “mort d’occasion”, ou “morte usada”. Esta se explica pela analogia mantida com a expressão “livros usados”, antigos, vendidos no sebo, os quais, após terem sido lidos, relidos e manuseados pelos leitores, serão novamente compartilhados por aqueles que os sucedem.

Michel Schneider interpreta o suicídio de Zweig e de sua mulher, Lotte, como plágio da cena criada por Heinrich von Kleist. Cito: “A mesma morte voluntária, cheia da alegria de desaparecer; a mesma partilha com a mulher amada, conduzida a um final apaixonado; a mesma febre de escrever até os últimos instantes”. E mais abaixo: “Stefan Zweig quis situar sua morte na estante das mortes heroicas de escritores” (Schneider, 2003: 278-279).

Com semelhante paixão pelos relatos biográficos, tomo a liberdade de expandir o texto de Schneider, por meio de associações que me foram suscitadas pelo seu instigante ensaio sobre Stefan Zweig. A referência à figura de Gonçalves Dias, nome da rua onde o escritor austríaco morava e onde buscou a morte, escapou ao ficcionista Schneider, por desconhecer, como é natural, ter sido ele um poeta romântico brasileiro do século XIX, que se autoexilou na Europa. Ao voltar ao Brasil, é vítima de naufrágio e a impossibilidade de retorno à pátria foi prevista pelos versos de sua “Canção de exílio”: “Minha terra tem palmeiras, / onde canta o sabiá; / as aves que aqui gorjeiam, / não gorjeiam como lá. /” E os versos finais: “Não permita Deus que eu morra, / sem que eu volte para lá; / Sem que desfrute os primores / que não encontro por cá; / Sem qu’inda aviste as palmeiras, / onde canta o sabiá.”

Ironicamente, é no país das palmeiras, no *Brasil, País do Futuro*, e não o país de origem, o lugar em que decide se matar. Pelo avesso, e inconscientemente, seu destino se une ao de Gonçalves Dias, por ambos sofrerem do mal provocado pelo deslocamento e pela ausência da pátria. A um desejo de vida se contrapõe o de morte, à perda, em Zweig, da língua materna, que, nas palavras de Schneider, o tornaria incapacitado de ser lido no idioma de origem, escrevendo em alemão e sendo traduzido para outras línguas. A hospitalidade do país e o destino sinalizando o nome de sua residência na rua marcada pelo signo da literatura romântica, trágica e do exílio não impediram o naufrágio do estrangeiro, mas contribuíram para a celebração da morte mais uma vez desenhada pelo contágio com a literatura. A rua seria uma verdadeira rua do exílio, como assim a denominou seu biógrafo Alberto Dines, em *Morte no Paraíso* (Dines, 1981).

Projetar-se na imagem fantasmática do outro consiste na escolha da literatura como destino e da vida como ficção. O texto autobiográfico corresponde, portanto, à escrita da vida como autoficção. Os mundos paralelos se explicam pela conversão da letra em experiência copiada da letra de outrem.

### Cena 3 – O íntimo é biografável?

A cena do suicídio preparada por Zweig – no quarto simples do casal, com dois leitos de solteiro encostados um no outro – representa o espaço mais privado da casa, onde se permite o cultivo do anonimato e da solidão. Lugar de sonhos, da noite, da imaginação, da sexualidade, do devaneio, do encontro consigo mesmo, da presença do outro como parceiro ou como ausência, mas também lugar de morte, do desencontro consigo mesmo. O texto autobiográfico de Zweig encontra-se agora terminado, com a abertura para o futuro leitor que irá tentar desvendar o enigma da morte. Como autor de biografias de personagens célebres, consegue também ser proprietário de sua vida/morte, colocando o ponto final nessa narrativa. A continuidade desse texto estará sob a responsabilidade de biógrafos e de curiosos, os quais tentarão encontrar justificativas plausíveis para o desenlace. De autor passa a personagem, a ator do último ato e responsável pelo cerrar da cortina no palco.

Brigitte e José-Luis Diaz, no texto “Le siècle de l’intime”, afirmam que,

para existir, o íntimo tem necessidade de um mínimo de teatralidade, tão confidencial ela seja. Precisa-se de uma cena, e de início, uma cena de escrita, para que o que precisamente não deveria se ver – esta interioridade superlativa do *intimus* – se manifeste e se reconheça como tal. O íntimo sem espelho, sem eco, não existe: ele é apenas silêncio (Diaz, 2009: 121).

Nesse diapasão, criam-se, tanto nas escritas pessoais, como o diário, a carta, as confissões, a relação dramática entre ator e espectador, autor e personagem, por ser o exercício da intimidade o jogo aberto entre o dentro e o fora, o interior e o exterior. Não há, portanto, nenhum princípio binário para a explicação da natureza indecível dessa relação, em que se promove o traço ambivalente de subjetivação e dessubjetivação

do sujeito. A encenação do íntimo desconstrói a concepção de ser a autobiografia o retrato fiel do indivíduo, assim como o suicídio, o traço mais íntimo da pessoa. Na medida em que Zweig reproduz, pelo teatro fúnebre, a morte de Kleist, a distância se impõe, por ser essa escrita considerada como “fora de si”, ou seja, localizada no estado de fronteira entre o eu e o outro.

A imagem construída pelo escritor não se apaga na morte, uma vez que a sua exteriorização se manifesta pelo excesso e pelo escândalo. O script da cena final foi meticulosamente ensaiado e programado, à maneira de um roteiro de uma biografia, no qual foram escritas cartas para amigos, parentes, além de uma declaração, em língua alemã, para ser divulgada após a morte. Deixa registradas as possíveis razões do suicídio, como a depressão causada pela guerra, a perseguição nazista aos judeus, ao lado da saúde precária de Lotte. Mas o que mais seduz ao espectador/leitor são as lendas em torno de uma vida que a cada dia se tornava mais fugidia e inexplicável. Nesse sentido, considero ser a região do íntimo impossível de ser biografável, por comprovar a distância entre gesto e escrita, entre a fragilidade e o desconhecimento das verdadeiras razões que levaram à morte do outro. Conjecturas são o que resta.

O Brasil, país do futuro e terra paradisíaca, torna-se o lugar da tragédia que envolve um escritor aqui exilado, de sangue judeu e austríaco por nascimento, poucos meses antes do país entrar na Segunda Guerra Mundial. A terra escolhida para o exílio não lhe trouxe bem estar nem alívio, embora se encontrasse longe dos horrores da guerra, mas sem esquecê-los. Sair do lugar de origem, expor-se ao olhar do estrangeiro e ser privado do convívio com os amigos e todo círculo de intelectuais europeus não seria um caminho certo para o anonimato? Ser anônimo não corresponderia à morte do homem célebre?

São essas as questões que lanço sob a forma de uma mensagem íntima endereçada aos leitores e ao público do presente.

#### NOTA

<sup>1</sup> « Dans le monde littéraire, cela se traduit par des biographies qui décrivaient la vie, la personne, les émotions et la conduite des grands hommes. Cette approche n'était pas destinée à satisfaire la curiosité commune pour des secrets de valet de chambre, mais on croyait d'une certaine manière que cette abstraction insensée permettait de saisir la quintessence de la grandeur. » (Arendt, 1976 : 88).

#### TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor, W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

ARENDT, Hannah. *La tradition cachée : le juif comme paria*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1976.

BAKHTINE, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

DIAZ, Brigitte, José-Luis. Le siècle de l'intime . In : COUDREUSE, Anne ; SIMONET-TENANT, Françoise (Dir. ). *Pour une histoire de l'intime et ses variations*. Paris : L' Harmattan, 2009.

DINES, Alberto. *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SCHNEIDER, Michel. *Morts imaginaires*. Paris : Grasset, 2003.

SEKSIK, Laurent. *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Paris : Flammarion, 2010.

**Eneida Maria de Souza** é Mestre em Letras (1966) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1975) e doutora em Literatura Comparada e Semiologia pela Universidade de Paris VII/Université Jussieu (1982). Sua especialidade é Teoria Literária, em que atua nas seguintes áreas: crítica cultural, biografia literária, literatura comparada, dependência cultural e crítica brasileira. Suas obras mais recentes são *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (UFMG, 2011), *Crítica e Coleção*, coletânea coorganizada com Wander Melo Miranda (UFMG, 2011) e *O Século de Borges* (2. ed. Autêntica, 2009).

Recebido e aprovado em 10/11/2011.

MAIS UMA VEZ,  
“O VELHO COLÓQUIO DE ADÃO E CAIM”

Regina Zilberman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Abstract:** Criticizing Eça de Queirós’ early realism, Machado de Assis makes use of Boileau’s poetic art, of which the concept of *bienséance* he tries to observe also in his own novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. This paper compares his critique of the Portuguese colleague with his own performance.

**Key words:** Machado de Assis; Eça de Queirós; realism; Boileau-Despréaux; *bienséance*.

Cream-me, o menos mau é recordar;  
ninguém se fie da felicidade presente;  
há nella uma gota da baba de Caim.  
Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim,  
então talvez se póde gozar deveras,  
porque entre uma e outra dessas duas illusões,  
melhor é a que se gosta sem doer.  
*Brás Cubas*

## 1 Machado de Assis lê Eça de Queirós

Machado de Assis (1839-1908) começou o ano de 1878 com a publicação, em *O Cruzeiro*, do folhetim *Iaiá Garcia*, que ocupou o rodapé do jornal entre o dia 1º de janeiro e 2 de março. Em 16 de abril, deu

continuidade à contribuição àquele periódico, expondo sua crítica ao romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós (1845-1900), então recentemente lançado em Lisboa.

O primeiro número de *O Cruzeiro* apareceu em 1º de janeiro de 1878, portanto, o romance de Machado de Assis inaugurou o rodapé dedicado aos folhetins naquele veículo. Conforme Daniele Maria Megid, *O Cruzeiro* era “um jornal diário composto de oito páginas”, sendo que “o rodapé da primeira página era reservado ao folhetim” (Megid, online). Manteve sua periodicidade até, pelo menos, 1881, somando 144 números, conforme registro do Catálogo de Periódicos Raros, da Biblioteca Nacional (cf. Biblioteca Nacional, online).

É nesse jornal que Machado de Assis, em artigo de 16 de abril de 1878, manifestou seu desacordo com a poética naturalista em ascensão, representada pelos romances *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Que as restrições enunciadas pelo escritor não agradaram indicam-no as réplicas logo manifestadas em órgãos da imprensa do Rio de Janeiro, a que Machado redarguiu em texto, até mais contundente, datado de 30 de abril de 1878.<sup>1</sup>

A essa polêmica designamos “o velho colóquio de Adão e Caim”, tomando emprestado o título de um dos capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cuja importância no contexto da obra e do debate aqui referido se evidencia adiante. Desse debate, não se destacam os senões identificados por Machado em *O Primo Basílio*, mas a condenação de que é objeto o romance anterior, *O Crime do Padre Amaro*, cuja segunda edição foi lida pelo crítico brasileiro.<sup>2</sup>

É com o exame de *O Crime do Padre Amaro* que Machado inicia seu escrutínio da ficção de Queirós. Primeiramente, acusa o romancista de plagiar *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875), de Émile Zola (1840-1902), denúncia, contudo, que não considera o principal defeito da obra. Para o

brasileiro, a falha situa-se em outro ponto, a saber, no desespero de Amaro ao ser informado da gravidez de Amélia, o que o faria pai de uma criança bastarda. Segundo Machado, o padre habita um meio corrompido, onde clérigos convivem maritalmente com mulheres, com as quais têm filhos, sem que esse ato, comprometedor do voto de castidade dos religiosos, provoque qualquer sentimento de culpa ou remorso pessoal, assim como não motiva escândalo ou condenação por parte da comunidade onde habitam, não afetando suas rotinas, possibilidades de ascensão ou influência sobre os fiéis. Portanto, não se justificaria o temor do protagonista, o mesmo que o leva a sacrificar a criança:

Sendo assim, não se compreende o terror do padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa (Assis, 1959: 156).

Observe-se que Machado de Assis conheceu a segunda edição do romance, que passou, depois, por significativas alterações, incluindo-se aí o final da narrativa. Na terceira versão da obra, Amaro não assassina o bebê, embora não deixe de provocar sua morte, ao entregá-lo à “tecedeira de anjos”.<sup>3</sup> Assim, Eça não se mostrou indiferente à leitura provocada por sua obra em um crítico que não nutria simpatias pela emergente poética realista. Esse, por sua vez, viu-se na contingência de posicionar sua obra diante das modificações que o sistema literário experimentava, e ele o fez considerando as escolhas e os temas presentes na obra queirosiana, em especial, o evento que provocara sua repulsa. Sintoma de sua reação é o reaparecimento daquele episódio, em nova feição, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romance que escreveu após de *Iaiá Garcia* e, particularmente, depois da publicação do estudo sobre *O Primo Basílio*.

## 2 Machado de Assis corrige Eça de Queirós

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi o primeiro romance que Machado de Assis publicou, na sequência de *Iaiá Garcia* e da crítica colocada em *O Cruzeiro*. No intervalo, redigiu “A nova geração”, estudo igualmente dedicado à análise da produção literária contemporânea, com ênfase nos poetas brasileiros que, no período, agitavam o panorama artístico. O texto é editado na *Revista Brasileira*, em 1879, o periódico que, no ano seguinte, acolhe, entre março e dezembro, os 162 capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Esse romance narra, em primeira pessoa, a trajetória da personagem que lhe dá título, desde o nascimento até a morte e subsequente funeral. Ao longo do percurso, várias figuras femininas ocupam a atenção do narrador, mas nenhuma se compara a Virgília, sua paixão mais profunda e duradoura. Virgília, que, na mocidade, namorara Brás Cubas, acaba por casar com Damião Lobo Neves, sendo que, logo após o matrimônio, deixa o Rio de Janeiro, onde se desenrola a maior parte do enredo do livro. Após algum tempo, Virgília, agora no esplendor de sua forma física, e mãe de um menino, retorna à Corte, reencontrando Brás. O que fora antes indiferença de parte a parte transforma-se em amor ardente, de que resulta tórrido *affair* extraconjugal. É à época do ardor da paixão, relatada no capítulo LXXXVI, “O cimo da montanha”, que o narrador introduz um “mysterio”, título do capítulo LXXXVII, determinado pelas atitudes da moça, que indiciam “máu estar” e “fadiga”.<sup>4</sup> Interrogada pelo amante, ela explica o que ocorre, provocando sua reação: “Um fluido subtil percorreu todo o meu corpo: sensação forte, rápida, singular, que eu não chegarei jamais a fixar no papel” (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 393).

O narrador, contudo, não revela o que disse Virgília, deixando o assunto para o capítulo XCI, “O velho colloquio de Adão e Caim”, quando recupera o diálogo anterior e menciona o “nosso filho”:

Lá me escapou a decifração do mysterio, esse doce mysterio de algumas semanas antes, quando Virgilia me pareceu um pouco differente do que era. Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquelle tempo. Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflictos politicos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada. Eu só pensava naquelle embryão anonymo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinivel, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem.

O melhor é que conversavamos os dous, o embryão e eu, falavamos de cousas presentes e futuras. O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãosinhas gordas, ou então traçava a beca de bacharel, porque elle havia de ser bacharel, e fazia um discurso na camara dos deputados. E o pae a ouvil-o de uma tribuna, com os olhos rasos de lagrimas. De bacharel passava outra vez á escola, pequenino, lousa e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. Em vão buscava fixar no espirito uma idade, uma attitude; esse embryão tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: elle mamava, elle escrevia, elle valsava, elle era o interminavel nos limites de um quarto de hora, – *baby* e deputado, collegial e pintalegrete. Às vezes, ao pé de Virgilia, esquecia-me delle e de tudo; Virgilia sacudia-me, reprochava-me o silencio, dizia que eu já lhe não queria nada. A verdade é que estava em dialogo com o embryão; era o velho colloquio de Adão e Caim, uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mysterio e o mysterio (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 400-401).

Em Brás Cubas, reconhece-se o “sentimento de paternidade” que Machado de Assis identificara em Amaro, no livro que esse protagoniza. Dando vazão às suas emoções e expectativas, pode-se até afirmar que o narrador memorialista leva ao extremo o afeto e o entusiasmo que o invadem, como se expandisse, por meio da linguagem, a reação provocada pela até então inusitada condição familiar.

Virgília, contudo, não acolhe a situação com júbilo equivalente. No capítulo XCV, “A causa secreta”, Brás relembra como a desagrada tudo o que diz respeito à maternidade: não gostava de que o amante aludisse ao filho, “aborreciam-lhe as minhas anticipadas caricias paternaes”. Não que a moça experimentasse qualquer sentimento de culpa; conforme

afirma Brás, “suppuz a principio que o embryão, esse perfil do incognito, projectando-se na nossa aventura, lhe restituira a consciencia do mal”. Porém, continua ele, “enganava-me. Nunca Virgilia me parecera mais expansiva, mais sem reservas, menos preocupada dos outros e do marido. Não eram remorsos.” Depois de refletir a respeito, o protagonista acredita encontrar a causa da atitude de Virgília:

Naquella noite descobri a causa verdadeira. Era medo do parto e vexame da gravidez. Padecera muito quando lhe nasceu o primeiro filho; e essa hora, feita de minutos de vida e minutos de morte, dava-lhe já imaginariamente os calefrios do patibulo. Quanto ao vexame, complicava-se ainda da forçada privação de certos habitos da vida elegante. Com certeza, era isso mesmo; dei-lh’o a entender, reprehendendo-a, um pouco em nome dos meus direito de pae. Virgilia fitou-me; em seguida desviou os olhos e sorriu de um geito incredulo. (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 456)

No conjunto da obra de Machado de Assis, Virgília não é a única mulher a se manifestar negativamente diante da gravidez e do parto. Em *Esau e Jacó*, de 1904, Natividade, mãe dos irmãos a que se refere o título do romance, reage de modo semelhante, ao se descobrir grávida, pois também não se conforma em abrir mão da vida social:

Natividade não foi logo, logo, assim; a pouco e pouco é que veio sendo vencida e tinha já a expressão da esperança e da maternidade. Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga.<sup>5</sup>

E, tal como Virgília, sofreu durante a gestação: “Em verdade, a mãe padeceu muito durante a gestação, e principalmente nas últimas semanas” (39).<sup>6</sup>

Só que a alegria do futuro papai Cubas dura pouco: no capítulo subsequente, “Flores de antanho”, ele lamenta a perda da criança e expõe sua decepção:

Onde estão ellas as flores de antanho? Uma tarde, apoz algumas semanas de gestação, esboroou-se todo o edificio das minhas chimeras paternaes. Foi-se o embryão, naquelle ponto em que se não distingue

Laplace de uma tartaruga. Tive a noticia por boca do Lobo Neves, que me deixou na sala, e acompanhou o medico á alcova da frustrada mãe. Eu encostei-me á janella, a olhar para a chacara, onde verdejavam as laranjeiras sem flores. Onde iam ellas as flores de antanho? (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 456-457).

Na continuação do romance, não mais se mencionam a gravidez frustrada e a desilusão de Brás, a não ser no derradeiro capítulo, o das negativas, quando o narrador, fazendo o balanço de sua vida, parece se consolar com o fato de não ter tido filhos. Não se mencionam também – e essa lacuna não pode ser negligenciada – as causas do aborto de Virgília. Talvez tenha sido espontâneo, mas, considerando o desagrado da personagem com a condição de gestante, talvez tenha sido induzido. Não compartilhando preconceitos morais diante da hipótese de gerar um filho com o amante, Virgília talvez não tivesse qualquer prurido em se desfazer do rebento indesejado.

Evidencia-se, assim, como Machado relê e refaz o tema proposto no romance de *Eça de Queirós*. Neste, o aborto suscita um escândalo pouco motivado, dadas as caracterizações do ambiente e das personagens; em *Memórias Póstumas*, o escândalo é omitido, seja porque Virgília não se preocupa a respeito, seja porque o protagonista não é capaz de perceber o que incomoda a amante. Talvez o aparecimento de uma criança pudesse efetivamente comprometer a esposa de um político em ascensão, que acabara de renunciar a uma presidência de província e viria a ganhar, capítulos mais adiante, segunda oportunidade. Afinal, no capítulo XCVII, “A carta anonyma”, após “Flores de antanho”, Lobo Neves recebe uma correspondência, denunciando o casal adúltero, o que motiva outra dissimulação de Virgília diante da acusação do cônjuge.

A atitude de Virgília, na hipótese de ela ter provocado o aborto, não é menos chocante que a de Amaro; mas Machado, leitor de *Eça*, já conhece os perigos que cercam o tema, até então pouco explorado pelas literaturas de língua portuguesa. Refaz, assim, os passos do escritor

português, esperando chegar a um melhor resultado, mérito advindo tanto da sutileza com que desenvolve o episódio, quanto da representação da hipocrisia da situação.

A solução permite-lhe igualmente sustentar, do ponto de vista aplicado, a crítica que faz ao Realismo, matéria de sua diatribe contra Eça de Queirós no estudo sobre *O Primo Basílio*. Ao mesmo tempo, expõe seus valores poéticos, calcados em conceitos que provavelmente aprendeu com as lições de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), mencionado em várias etapas de sua carreira de crítico e de criador.

### **3 Machado se apropria de Boileau**

Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) foi contemporâneo de Pierre Corneille (1606-1684), Jean de La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Blaise Pascal (1623-1662) e Jean Racine (1639-1699), pertencendo às gerações que, sob a liderança, primeiramente, do Cardeal Richelieu (1585-1642) e, depois, de Luís XIV (1638-1715), constituíram o chamado Grande Século, período particularmente fértil das artes e da política francesa.

Duas obras, sobretudo, assinalam o lugar de Boileau na história da literatura: a *Arte Poética*, de 1674, e *Le Lutrin*, poema herói-cômico em que parodia a epopeia clássica, publicado entre 1672 e 1683. A *Arte Poética* é conhecida pelo estabelecimento de regras para a criação dramática, destacando-se a ênfase conferida às unidades de ação, tempo e espaço, convertidas em “leis”. *Le Lutrin*, por sua vez, motivou várias imitações, destacando-se, entre os autores de língua portuguesa, *O Hissopo*, poema de Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), que permaneceu em manuscrito em Portugal, editado, porém, em Paris, sob os auspícios dos simpatizantes dos portugueses exilados e perseguidos pela censura e pela inquisição lusitana.

Machado de Assis conhecia tanto *Le Lutrín*, como *O Hissope*, contribuindo, da sua parte, com a tradição do poema herói-cômico com *O Almada*, criação de sua lavra que segue as pegadas dos autores francês e lusitano (cf. Assis, 2008, v. 3: 782). Mas sua associação a Boileau não se restringe à parceria poética, já que, ao longo de sua trajetória crítica e ficcional, reproduz observações do pensador francês, sobretudo as que se referem à questão da verossimilhança e da verdade.

Para Boileau, seguidor da *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C.), cuja edição comentada circulava no meio intelectual italiano e francês desde o século XVI,<sup>7</sup> a verossimilhança era uma questão central, como fora para o mestre grego, que submetia o possível ao provável, desde as noções de necessidade e causalidade (cf. Aristóteles, 1966). Boileau endossa essa perspectiva, quando afirma, no canto III de sua *Arte Poética*: “Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador; a verdade pode às vezes não ser verossímil. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos; o espírito não se emociona com aquilo em que não crê”.<sup>8</sup>

Contudo, na Epístola IX, Boileau parece esquecer a própria regra, ao afirmar:

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;  
Il doit régner partout, et même dans la fable.  
(Boileau-Despréaux, 1821, v. 2: 111)

Aqui, a verdade assume a posição principal de seu raciocínio, já que ela deve reinar em toda a parte, mesmo nas fábulas, isto é, no texto de imaginação. É por causa de tal princípio que cabe à poesia imitar a natureza, pressuposto que, se se origina igualmente na proposta de Aristóteles, toma, durante o período clássico, de que o Barroco francês foi expressão, caráter de norma incontestável.

Para Boileau, a verdade parece submeter-se e não se submeter à verossimilhança. Esta, por sua vez, conta com um fator adicional – o decoro ou a *bienséance* –, princípio que, no contexto do pensamento daquele intelectual francês, converteu-se em marca registrada.

É também no canto III que a *bienséance* é referida, na sequência dos versos reproduzidos antes: “O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha: se os olhos o vissem o captariam melhor; mas há objetos que a arte judiciosa deve oferecer aos ouvidos e afastá-los dos olhos (Boileau-Despréaux, 1979: 42).

Mais adiante, fazendo reparos ao romance *Clélia*, de Madame de Scudéry (1607-1701), Boileau emprega a palavra pela qual sua poética ficou conhecida:

Mais la scène demande une exacte raison.  
L'étroite bienséance y veut être gardée.  
(Boileau-Despréaux, 1821, v. 2: 236)

Ou, na tradução brasileira: “Mas o teatro exige uma razão exata; e a estrita conveniência aí quer ser mantida” (Boileau-Despréaux, 1979: 44).

Tais observações aparecem, direta ou indiretamente, na crítica e na ficção de Machado de Assis, que talvez não tenha lido inteiramente a *Arte Poética*, mas soube inserir, com alguma propriedade, alguns de seus versos. No estudo dedicado a *O Primo Basílio*, o escritor brasileiro enxerta uma frase do poeta francês, embora, como seguidamente procede, mude o contexto e o significado da observação.

É na réplica a seus críticos, também publicada em *O Cruzeiro*, em 30 de abril de 1878, que Machado introduz a menção a Boileau, citado em francês. Reiterando seu posicionamento a propósito do episódio das cartas, de que Juliana, criada de Luíza, protagonista de *O primo Basílio*, se apossara, Machado observa que o romancista português trocara o principal pelo acessório. Para reforçar seu raciocínio, traz o exemplo de *Otelo*, drama movido pela “alma ciosa e ardente” do herói, pela “perfídia de Iago” e pela “inocência de Desdêmona”, não pelo lenço perdido pela moça, utilizado pelo antagonista para insuflar o ciúme de seu rival. Machado então completa: “o acessório não domina o absoluto; é como a rima de

Boileau: *il ne doit qu'obéir*.<sup>9</sup> A frase de Boileau pertence ao primeiro canto da *Arte Poética*, referindo-se o poeta às relações entre o bom senso e a rima: “Qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima: parece que ambos se odeiam inutilmente. A rima é uma escrava, e deve apenas obedecer” (Boileau-Despréaux, 1979: 16).

Para Machado, absoluto e bom senso se equivalem, aos quais, simetricamente, acessório e rima obedecem, cláusula pétrea essa, segundo o artista brasileiro, da criação poética.

O ensaio sobre o romance de Eça de Queirós não é, porém, a primeira oportunidade em que o crítico se socorre de Boileau: examinando, em 1861, *Os Mineiros da Desgraça*, drama então recentemente encenado, de autoria de Quintino Bocaiúva (1836-1912), Machado vale-se de Boileau para elogiar a peça do amigo, que teria agradado o público porque “lhe falou a verdade, e, como diz o mestre da sátira moderna, *rien n'est beau que le vrai*” (Assis, 1959: 169).

Em 1864, lança mão de Boileau em causa própria, ao responder ao um jornalista do *Correio Paulistano* que criticara *O Caminho da Porta*, peça de sua autoria, por julgá-la carente de verossimilhança e acusá-la de plágio ou “furto literário”, nas palavras do dramaturgo. É ao defender-se da primeira acusação que Machado recorre outra vez a Boileau:

Tampouco me ocuparei com a deplorável confusão que o Sr. Sílvio-Silvis faz entre a *verdade* e a *verossimilhança*; dizendo: “*Verdade não tem a peça que até é inverossímil*.” – Boileau, autor de uma arte poética que eu recomendo à atenção do Sílvio-Silvis, escreveu esta regra: *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* (Assis, 2008, v. 3: 1085).

Pode-se argumentar que, nesse ponto, Machado vale-se de modo truncado da citação, já que Boileau deseja provar a subordinação da verdade à verossimilhança. Contudo, importa a sugestão de que o dramaturgo lera a *Arte Poética* redigida pelo francês, ou, pelo menos, a estrofe em que se

discutem não apenas a verossimilhança, mas também o decoro, a *bienséance*, tema dos versos contínuos à regra transcrita na citação em que responde a seu acusador.

E é em nome da *bienséance* que Machado de Assis incrimina Eça de Queirós. Não em sua crítica a *O Crime do Padre Amaro*, onde cobra a inverossimilhança da decisão do protagonista, que dá fim a seu filho, por temor à opinião pública, até então pusilânime diante da corrupção dos clérigos. Mas na análise de *O Primo Basílio*, ao apontar no romance o que considera o “mais grave” ou “gravíssimo” (p. 164), pré-plagiando José Dias, criatura de sua lavra que figura em *Dom Casmurro*, de 1899:

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. [...] Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. [...].

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do Paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro (p. 164-165).

Machado de Assis parece aplicar aqui, com muita propriedade, a recomendação extraída da poética de Boileau: há cenas que não podem ser mostradas aos olhos do espectador, no caso, o leitor. A falta de decoro compromete a escrita e só excita a curiosidade, andando na direção contrária à arte.

Eis um critério que Machado adota desde seus primeiros escritos, servindo de exemplo a abertura de “O anjo das donzelas”, publicado em 1864 no *Jornal das Famílias*:

Cuidado, caro leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela.

A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta a folha e passa a coisa melhor.

Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade.

Tranquilize-se, dê-me o seu braço, e atravessemos, pé ante pé, a soleira da alcova da donzela Cecília (2008, v. 2: 761).

Observe-se que, quase quinze anos antes da crítica a *O Primo Basílio*, Machado já protestava contra a exposição da privacidade, especialmente a feminina, como, segundo ele, procediam autores de “alguns escritos”. Invadida a literatura pelos diferentes realismos, tornava-se ela permissiva e desrespeitosa da moral. É em nome desta que a crítica ao romance português avança, embora o brasileiro proteste que, sendo partidário do “decoro literário”, não é pudico. Para afiançar sua posição, vale-se de exemplos extraídos da Bíblia – *Cântico dos cânticos*, de Aristófanes (448-380 a.C.) – *Lisístrata*, de Shakespeare (1564-1616) e de Gil Vicente (1465?-1536?), para concluir:

Que há, pois, comum entre exemplos dessa ordem e a escola de que tratamos? Em que pode um drama de Israel, uma comédia de Atenas, uma locução de Shakespeare ou de Gil Vicente justificar a obscenidade sistemática do Realismo? Diferente coisa é a indecência relativa de uma locução, e a constância de um sistema que, usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda a sorte de ideias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direito às indicações sensuais (p. 176).<sup>10</sup>

Na sequência, o crítico arremata: “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal” (p. 177).

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* parece responder, por outro caminho, a essas questões. Como se observou antes, o aborto mostra-se de modo discreto, e as descrições das relações íntimas entre o protagonista e Virgília são sugeridas, jamais exibidas, ainda que o narrador, em primeira pessoa, dispusesse de todos os meios para desvelá-las (Zilberman, online). Assim, a verossimilhança não foi deixada de lado, nem mesmo em nome da verdade, e a *bienséance*, salvaguardada.

O debate, provocado pelo escritor brasileiro, parece levar à afirmação de suas próprias ideias, em detrimento da causa realista que rejeitava. Em seu colóquio particular com Eça de Queirós, assumia ele a posição paternal de Adão, relegando o rival Eça de Queirós ao posto de Caim, lugar do indesejado.

#### **4 A baba de Caim**

O patriarca bíblico Adão aparece por duas vezes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nomeando capítulos do livro. A primeira menção ocorre no capítulo LVI, “O velho diálogo de Adão e Eva”, diálogo esse marcado por reticências, exclamações e interrogações a assinalar o caráter erótico do encontro, alimentado pela fantasia de Brás Cubas, conforme ele antecipa no capítulo anterior:

As phantasias tumultuavam-me cá dentro, vinham umas sobre outras, á semelhança de devotas que se abalroam para ver o anjo-cantor das procissões. Não ouvia os instantes perdidos, mas os minutos ganhos; e de certo tempo em diante não ouvi cousa nenhuma, porque o meu pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janella fóra e bateu as azas na direcção da casa de Virgília. Ahi achou ao peitoril de uma janella o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra.

Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios alli postos, a repetirem o velho dialogo de Adão e Eva (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 127).

Eis um momento em que o escritor arrisca comprometer o decoro, desde a sugestão do encontro dos “pensamentos” até a revelação de que os amantes “rola[vam] na cama”. Mas ele supera o perigo ao expor um diálogo – entre pensamentos, frise-se – pleno de lacunas, delegando ao leitor o preenchimento dos espaços vazios, dispostos graficamente à moda da marcação usual das peças de teatro:

BRAZ CUBAS

.....?

VIRGILIA

.....

BRAZ CUBAS

.....

.....

VIRGILIA

.....! (*Revista Brasileira*, 1880, t. 5: 127-128).

Nomeando o capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva” e apresentando a cena simultaneamente erótica e edênica entre Brás e Virgília, parece válido concluir que o narrador associa o casal bíblico ao par amoroso que conduz a intriga do romance. É coerente, pois, que, na segunda menção a Adão no capítulo XCI, “O velho colloquio de Adão e Caim”, título similar ao do capítulo LVI, Brás se posicione outra vez no papel de Adão, posição de fundador da humanidade compatível com a função de herói mítico que o protagonista das *Memórias Póstumas* desempenha (cf. Zilberman, 2008: 61-75). Brás, por sua vez, inverte o paradigma do herói fundador, ao incorporar elementos malignos que o aproximam do demônio (cf. Zilberman, 2000), não sendo, pois, surpreendente que o lugar do filho seja ocupado por Caim, o ser rejeitado por Deus de quem descenderia a humanidade.

Caim, da sua parte, é mencionado em outro capítulo, o sexto, em que Brás, doente, recebe a visita de Virgília. Até o sexto capítulo, Virgília, ainda não identificada pelo nome, já fora mencionada pelo narrador mais de uma vez: no primeiro, chora a morte do amigo, por ocasião de seu enterro; no quinto, “Em que aparece a orelha de uma senhora”, ele se refere indiretamente à antiga amante, ainda sem nomeá-la, mas antecipando sua presença, por ocasião de sua visita ao enfermo Brás:

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporaneas suas, a anonyma do primeiro capitulo, a tal, cuja imaginação á semelhança das cegonhas do Illyso... Tinha então 54 annos, era uma ruina, uma imponente ruina. Imagine o leitor que nos amámos, ella e eu, muitos annos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar á porta da alcova... (*Revista Brasileira*, 1880, t. 3: 360).

O sexto capítulo intitula-se “*Chiméne, qui l'eut dit? – Rodrigue, qui l'eut cru?*”, citação extraída de *Le Cid*, de Corneille, reproduzida, porém, de modo truncado, conforme observa Marta de Senna (cf. 2008, online). O primeiro parágrafo dá conta da visão que, desde o leito, Brás tem de Virgília, imagem que o leva de volta ao passado, pois “eu via-a agora não qual era, mas qual fôra, quaes fomos ambos, porque um Ezechias myste-rioso fizera recuar o sol até os dias juvenis.” Segue-se o elogio da saudade, superior, segundo Brás, à “felicidade presente.” Justifica o raciocínio com a seguinte observação:

Cream-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nella uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se póde gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas illusões, melhor é a que se gosta sem doer (*Revista Brasileira*, 1880, t. 3: 36).

O parágrafo parece justificar a feitura do livro de memórias, já que o recordar suplanta o presente naquilo que ele tem de feliz. Aparentemente, a superioridade diz respeito à circunstância de a felicidade

não ser pura, já que, nela, se encontra “uma gota da baba de Caim”, vale dizer, a inveja e a maldade, a que o narrador associa a ilusão e o sofrimento. O tempo purificaria o acontecimento, ao neutralizar os sentimentos negativos, de que resulta a eliminação da dor, restando apenas o gozo retroativo.

Caim reaparece, como se anotou, no capítulo em que Machado revela a gravidez de Virgília, oportunidade em que o escritor inicia o processo de refeitura do episódio, segundo ele mal resolvido na obra de Eça de Queirós, da relação entre Amaro e seu filho. Machado mantém o problema – o aparecimento indesejado de uma criança, fruto de uma relação pecaminosa, caracterizada pelo comprometimento, por Amaro, do voto de castidade, por Virgília, da fidelidade ao cônjuge no matrimônio – e oferece-lhe uma solução verossímil, graças aos seguintes expedientes:

- como estabeleceu um paralelo entre as personagens Amaro e Virgília a partir de seus respectivos gestos pecaminosos, atribui à moça a iniciativa de eliminar o filho indesejado, narrando a morte prematura do feto, o aborto ao mesmo tempo desejado e conveniente, embora não suficientemente explicado;
- Brás não tem o destino de Amélia, porém, como essa, fica à margem do processo, que nem chega a interpretar em todas as suas nuances;
- Machado de Assis, calcado no ideal poético da *bienséance*, mantém o decoro da cena, evitando o escândalo e não criminalizando as personagens que participam dela.

Por sua vez, o episódio pode ser lido a partir da concepção, exposta pelo narrador, relativa à “baba de Caim”, indicando que, à época em que foi vivido, talvez não tenha sido tão ameno e tolerável quanto parece por ocasião do relato retrospectivo.

A “baba de Caim” conspurca os eventos, já que assinalada pela inveja e pela rivalidade, comportamentos associados ao filho de Adão. Pode-se cogitar que foi essa reação que opôs Machado de Assis a Eça de Queirós. Nesse caso, mudam-se os papéis: é o brasileiro que age como Caim, atitude de que advém a criação de *Brás Cubas*. Ao “velho colóquio de Adão e Caim” corresponde analogamente o “velho colóquio de Eça e Machado”, não apenas porque esse fez e refez a narrativa do outro, mas porque expressou, de modo cabal, seu próprio crime – o de assassinar o ídolo de seu tempo por meio da proposição de uma poética alternativa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre a recepção de *O Primo Basílio* no Brasil, entre 1878 e 1900, cf. FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Nacional; Edusp, 1977. NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

<sup>2</sup> Considera-se segunda edição a versão publicada em livro em 1875, conforme propõem os organizadores da edição crítica do romance. Cf. QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro* (2ª e 3ª versões). Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

<sup>3</sup> O final do romance poderia ter sido alterado em decorrência da leitura, por Eça de Queirós, da crítica de Machado de Assis: “a terceira versão d’*O crime do padre Amaro* (e até a obra queirosiana do escritor, na sua evolução subsequente) beneficia decisivamente da intervenção machadiana, no que toca à superação de um Naturalismo áspero e militante.” In: Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. Op. cit. p. 45.

<sup>4</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias posthumas de Braz Cubas*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1880. t. 5, p. 393. Conservou-se a ortografia original. Nas demais citações, indicar-se-ão o tomo e a página onde se encontram.

<sup>5</sup> ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 32. A citação seguinte provém desta edição.

<sup>6</sup> Em *Dom Casmurro*, o narrador Bentinho compartilha a alegria da paternidade identificada em *Brás Cubas*. Por sua vez, Capitu, ao contrário de Virgília e Natividade, não padece durante a gravidez. Talvez sua sorte fosse outra, se, como Virgília, tivesse perdido o futuro Ezequiel, testemunho, segundo o marido, do adultério da esposa. O mesmo argumento pode pesar a favor da moça: se efetivamente ela tivesse traído o cônjuge, talvez escolhesse o caminho de sua antecessora, em *Memórias Póstumas*.

<sup>7</sup> A *Poética* de Aristóteles foi publicada em grego em 1508, em Veneza; na mesma cidade, fez-se em 1536, uma edição bilingue em grego e latim. Francisco Robortello (1516-1567) foi o primeiro comentador desse texto, em obra de 1536, a que se seguiu a edição de Júlio César Scaligero (1484-1558), de 1561. Atribui-se a Lodovico Castelvetro (1505-1571) o comentário mais prestigiado da *Poética*, datado de 1570.

<sup>8</sup>BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 42. Nas demais citações subseqüentes extraídas dessa edição, indicam-se as páginas onde se encontram.

<sup>9</sup>ASSIS, Machado de. “O primo Basílio” por Eça de Queirós, p. 171. Nas citações seguintes, extraídas dessa edição, indicam-se as páginas onde se encontram.

<sup>10</sup>Em relação à conveniência ou decoro no teatro, com exemplos extraídos da obra de Gil Vicente e de Antônio José da Silva (1705-1739), cf. igualmente ASSIS, Machado de. Antônio José. In: \_\_\_\_\_. *Crítica teatral*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 271-291.

## TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. Advertência. In: \_\_\_\_\_. *O Almada*: poema herói-cômico em oito cantos (Fragmentos). *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3.

\_\_\_\_\_. “O primo Basílio” por Eça de Queirós. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959.

\_\_\_\_\_. Carta à redação da *Imprensa Acadêmica*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3.

\_\_\_\_\_. O anjo das donzelas. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 2.

\_\_\_\_\_. Os mineiros da desgraça: drama de Quintino Bocaiúva. In: \_\_\_\_\_. *Crítica teatral*. São Paulo: Mérito, 1959.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de periódicos raros*. [http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=periodicosraros\\_pr&db=periodicosraros&use=cs0&rn=26&disp=card&sort=off&ss=22073410&arg=cruzeiro](http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=periodicosraros_pr&db=periodicosraros&use=cs0&rn=26&disp=card&sort=off&ss=22073410&arg=cruzeiro). Acesso em 1 de agosto de 2011.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Épitre IX. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres de Boileau Despreaux*. Paris : J. J. Blaise, 1821. v. 2.

\_\_\_\_\_. *L'art poétique*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres de Boileau Despreaux*. Paris : J. J. Blaise, 1821. v. 2.

MEGID, Daniele Maria. A literatura na imprensa: uma análise de *Iaiá Garcia* no jornal *O Cruzeiro*. <http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Paineis/Daniele%20Maria%20Megid.pdf>. Acesso em 1 de agosto de 2011.

SENNA, Marta de. A Bíblia de Mrs. Oswald ou os cochilos do bruxo. *Machado de Assis em linha*. N. 1, junho de 2008. <http://www.machadodeassis.net/download/A%20B%C3%ADblia%20de%20Mrs.%20Oswald%20ou%20os%20cochilos%20do%20Bruxo.pdf>. Acesso em 05 de agosto de 2011.

ZILBERMAN, Regina. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a oficina de Machado de Assis. X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Associação Internacional de Lusitanistas; Universidade do Algarve. Faro, Portugal. [http://www.fchs.ualg.pt/xcail/comunicacoes/pdf/lb/Regina\\_Zilberman.pdf](http://www.fchs.ualg.pt/xcail/comunicacoes/pdf/lb/Regina_Zilberman.pdf).

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*: à procura da história. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. De *Memórias póstumas de Brás Cubas* a *Grande sertão: veredas* – o demônio em viagem. *Veredas*, AIL, v. 3, n. 1, 2000.

**Regina Zilberman** é doutora em Romanística pela Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls) (1976), e realizou dois pós-doutorados, um no University College (Inglaterra) (1980-1981) e outro na Brown University (EUA) (1986-1987). Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras, da UFRGS, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras. Lecionou entre 2007 e 2010 na Faculdade Porto-Alegrense e, em 2010, no Centro Universitário Ritter dos Reis. Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Sua especialidade é História da Literatura, atuando principalmente em leitura, literatura do Rio Grande do Sul, formação do leitor e literatura infantil. Suas obras mais recentes são *Identidades fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa* (Edusp, 2011), com Maria Luíza Ritzel Remédios e Maria da Glória Bordini, *A leitura e o ensino da literatura* (IBPEX, 2010), e diversas reedições, como *A formação da leitura no Brasil* (3. ed., Ática, 2009), *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (6. ed., Ática, 2011), com Marisa Lajolo, *Estética da recepção e história da literatura* (3. ed., Ática, 2009) e inúmeras antologias de autores brasileiros.

Artigo recebido e aprovado em 29/10/2011.

## LITERARY PERSPECTIVES ON BRAZILIAN NATIONAL IDENTITY: BEFORE AND AFTER MODERNISM

**Tania Martuscelli**

University of Colorado at Boulder

**Resumo:** Depois da Independência, os intelectuais brasileiros assumiram a tarefa de definir a identidade nacional. Se o Romantismo propôs uma imagem idealizada do Brasil, os modernistas retrataram o país em suas grandezas e falhas, o que os pôs em sintonia com o sentimento latino-americano de emancipação e levou a Geração de 30 a focalizar principalmente os segmentos desprivilegiados. A literatura contemporânea reflete todos esses estágios num Brasil com identidade própria, que provém de dentro do seu povo e é virtualmente invisível aos olhares estrangeiros.

**Palavras-chave:** Identidade nacional; Romantismo; Modernismo; literatura contemporânea; de Alencar a Lispector.

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba,  
pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito  
do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspora?  
José de Alencar. *Sonhos d'ouro*. 1872

Cashew (“caju”), mango (“manga”), honey myrtle (“cambucá”), and Brazilian grape (“jabuticaba”) are not only words whose vowels are formed with a wide-open mouth, but also fruits whose juices can only be coaxed out by a gentle combination of biting and sucking, the key to liberating the sweetest and most exotic flavors. In contrast, on the other side of the Atlantic, one must simply bite the fig, the pear, the apricot and the

loquat – juiceless fruits with a-tone vowels, virtually tasteless to a Brazilian palate. *Figo, pera, damasco, nêspêra* – these words are all uttered with such demure tones as to inspire José de Alencar, a Brazilian writer of the late nineteenth century, to question whether they could possibly belong to the same language, or even to the same culture. With such strong opinions, it is no small surprise that Alencar became a staunch advocate for a unique Brazilian national identity, distinct from the Portuguese one.

In his Indianist novels, nature played the role of the main character. The indigenous names of fruits, plants, places and his works' heroic characters would bring a new dimension to Brazilian Romantic literature, and a new light to Brazilian culture both inside and outside the country, amongst both Brazilian and European readers. As Antonio Candido suggests, “o gênero só brilhou realmente no Brasil romântico entre as mãos de Alencar” (“the romantic genre attained a special brilliance when polished by Alencar’s capable hands”) (Candido, 1969: 123). Alongside Gonçalves Dias, who “consolida o Romantismo” (“consolidated Romanticism”) in Brazil (81), Alencar re-established a category of Brazilian literature that had been lost with their predecessors, the Parnassianists. According to Candido, together, they brought back the “national” to Brazilian literature (*idem*).<sup>1</sup> Even when the Portuguese language was a hindrance to non-Portuguese speakers, most specifically to the colonialist British, the Italians and the French, Brazilian romantic novels traced a boundary between an independent Brazil and its former colonizer, Portugal. This boundary would surpass the physical and geographical realm and infiltrate the cultural sphere, intertwining itself with the idea of a national identity.

As far as culture was concerned, Brazil increasingly turned toward France for inspiration. Brazilian autonomy from the Iberian tradition was sought in two different ways, according to the critic Edgar S. de Decca: one that would effusively celebrate Brazil’s native people and natural be-

auty, and, another, pertaining to urban environments, which would draw parallels between Rio de Janeiro and Paris.

De um lado falando exaustivamente de si, principalmente, de sua natureza, ressaltando neste movimento tudo que é exótico. Por outro, distinguindo-se de sua referência paterna tradicional, isto é, Portugal, indo buscar as suas novas referências numa Europa marcada pelos signos da modernidade, isto é, Paris (Decca, 2002: 18).<sup>2</sup>

Similarly, Portugal absorbed France's cultural influence in order to differentiate itself from Spain. As Jacinto Prado Coelho states:

[...] tem havido o compreensível desejo de cultivar as diferenças que justificam a sua autonomia, e um dos modos de se diferenciar da vizinha Espanha [...] foi, no plano cultural, dar a primazia à França (Prado Coelho, 1992: 39).<sup>3</sup>

How ironic it is to see that the very same path, followed by both “father” and “son” (Portugal and Brazil) could cause them to grow so far apart!

This similarity to the tactic employed by the Portuguese to estrange themselves from Spain did not, however, bring the “father” closer to his “son”, Brazil.<sup>4</sup> It manifested itself, instead, in a moment of dispute and disparity between Brazilian and Portuguese intellectuals. Two well-known examples can be recalled to illustrate this chain of improprieties: the case of Alencar and Pinheiro Chagas, and the sarcasm with which the Portuguese romantic writer, Camilo Castelo Branco, treated his South American peers in the book *Cancioneiro Alegre de Poetas Brasileiros e Portuguezes*.

In the first instance, Pinheiro Chagas, a Portuguese writer, accuses Alencar's novel *Iracema* of being a “crime de insurreição contra a gramática da nossa língua comum” (“a crime of insurrection against the Portuguese Grammar”). He goes beyond that statement to affirm that Brazilian authors are “possuídos da mania de tornar o brasileiro uma

língua diferente do velho português!” (“possessed by the mania of turning the *Brasileiro* [the Brazilian variety of Portuguese] into a language that is different from the ancient Portuguese”) (Telles, 1986: 95). Alencar contests these denunciations by showcasing his sense of nationality. The author of *Iracema* writes the following in the afterword of the novel’s second edition:

[...] a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas, em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o gérmen dela e seu fomento no espírito popular; no falar do povo, esse ‘ignorante sublime’, como lhe chamou. (idem) <sup>5</sup>

In the second example, Castelo Branco, who Antonio Candido refers to as a “divertido e agressivo desprezador de brasileiros” (“a funny and aggressive despiser of Brazilians”) (Candido, 1965: 133), uses the phenomenon of Brazil’s *métissage*, or “ethnic hybridism”, to use Gilberto Freyre’s terminology (Freyre, 1986: 45) as a motto to contest the poet Thomaz Filho’s opinion. Castelo Branco satirizes his *quid pro quo* with Tomaz Filho in the following manner:

[Tomaz Filho] para me ensinar a escrever, exhibe uns pedaços de estylo, com idéas brancas em locuções de preto babujadas de assucar e mamona [...]

“Pois eu tenho por costume lavar-me (parece que não é lá vulgar nos indígenas o lavarem-se) [...] A natureza estala n’uma fertilidade san e comunicativa; percebe-se que a luz do sol vence e alarga-se n’uma obesidade rubra e satisfeita; que aquella symphonia monotona tem os claros e agudos de um clarim tocando a rebate no pateo de um quartel” [...] Perceberam-no? Isto é claro como um mulato (Castelo Branco, 2009: 300-1).<sup>6</sup>

Note the use of ambiguous terms such as “idéas brancas” (“white ideas”) and “locuções de preto” (“black locutions”), which follow a gradual movement to a more derogatory meaning. Castelo Branco uses the expression “lá [...] nos indígenas” (“the indigenous over there”), implying

that Thomaz Filho, as well as Brazilians in general, are indigenous people. Unsurprisingly, this is not a compliment from the European side. The Portuguese author closes his argument with an oxymoron to prove his point. In his opinion, Brazilian narratives are unclear -- mirroring the ethnic hybridism of the people.

Castelo Branco, on another occasion affirms that: "No Brazil não se trocam as letras, penso eu. Podem, quando muito, distillar-se os versos em fios de melação nos lábios de quem os recita." ("In Brazil they do not change words, I think. They may, if so, distill verses into molasses threads spread on the lips of whoever recites them.") (112) This imagery not only emphasizes his sarcastic opinion about the concurrent nationalist and romantic movements, but also parallels José de Alencar's viewpoint. The only difference is that, as far as Alencar and his contemporaries are concerned, the threads of molasses and the castor oil on the poets' lips are exactly what Brazilian literature needed.

In his Indianist novels, Alencar took advantage of the enormous repercussion of Rousseau's myth of the "noble savage". He was also supported by Amerigo Vespucci's sixteenth century *Mundus Novus*, which portrayed the native Brazilians as good people with an innocent nature, and Brazil as a paradise on earth. This image would also appear in *Pero Vaz de Caminha's Letter* recounting the very first encounter of the Portuguese navigators with native Brazilians. The indigenous people are depicted in Alencar's literature as the founding fathers of the nation, if not epic heroes of a Brazilian epopee. In *O Guarani*, for example, Peri was the native Brazilian who saved the blond, Portuguese Ceci from an enemy tribe, the Aymores. The Portuguese characters are portrayed in the novel as hopeless medieval creatures in the middle of an astonishing and somewhat oppressive jungle. Incapable of dealing with the local environment and establishing diplomatic relations with the different tribes – especially with the evil Aymores – everyone except for Peri and Ceci dies in the end.

Peri could speak Portuguese in much the same way that Tarzan spoke English, or, as the narrator declares through the thoughts of the heroine, in a “silogismo rude, a que a linguagem singela e concisa do índio dava uma certa poesia e originalidade” (“a simple and concise language that gave a certain poetic flair and originality to Peri’s uncultured syllogisms”) (Alencar, 1939: 42). He was also baptized at some point in the novel, and was therefore officially and morally able to marry Ceci and begin a romanticized first *métissage*, or the first idealized “cultural cross-fertilization”, as the Oxford-Hachette French Dictionary states.

Other genres developed in Romanticism, and specifically the ones that appear in José de Alencar’s work – the Urban and Regionalist novels – portrayed a contemporary nineteenth century nation – no longer a historic or mythical one – that could very well be integrated into the world of “civilized countries”. The Urban novels were normally set in Rio de Janeiro, the Brazilian metropolis at that time, and the characters’ customs emulated those of Paris, with their focus on fashion and their elegant nights at the opera. In contrast, the Regionalist novels described rural settings that enshrined the landscapes and customs of specific regions throughout the nation, augmenting the nationalist project.

Though able to contemplate fairly realistic, if romanticized, descriptions of urban and rural Brazil, the reader remains virtually unexposed to any extensive representation of African culture and ethnicity in Alencar’s novels. In the case of the Brazilian “epopee”, Darlene Sadlier observes that:

The sustained interest in the indigenous inhabitants by foreign travelers and scientific and artistic expeditions in the early part of the nineteenth century may give some indication why Brazil continued to be linked in the global imagination to the figure of the Amerindian (Sadlier, 2008: 132).

In the case of the Regionalist and Urban novels, it is important to remember that Alencar was a member of the conservative party, and was

opposed to the idea of abolition. José Murilo de Carvalho quotes some of Alencar's letters to the Emperor, Dom Pedro II, expressing his strong point of view against abolition with statements such as: "a escravidão foi e é um fato social" ("slavery was and is a social fact"); "a escravidão representou um passo importante na construção da civilização" ("slavery represented an important step to the building of a civilization") or "O primeiro capital do homem foi o próprio homem" ("the first capital of the man was man itself") (Carvalho, 1999: 53). Except by way of the poetic "abolition" movement, whose main representative was Castro Alves, the tradition of marketing Brazil as Vespucci's paradise on earth, or the land of Rousseau's "noble savage" does not seem to change until the turn of the century. Afro-descendants' contributions to depictions of a unique Brazilian culture would not be widely publicized or celebrated until the emergence of Modernism. It is important to mention, however, the role of many *mulattos* in Brazilian literature even before 1922, the year that saw the official launch of the Modernist movement. It is enough to mention Machado de Assis and the "pre-modernists" Lima Barreto and João do Rio, who all three brilliantly denounced a young, conservative Brazilian republic, while João do Rio appears in *Africana: The Encyclopedia of African and African American Experience* as a "notable black homosexual writer" (Appiah, 1999: 820).

Another "notable black" in Brazilian literature is arguably Mário de Andrade's character, Macunaíma. Serving as a sort of substitute for the aforementioned Peri, who was our romantic hero, this modernist hero, denounced as having no character by the book's very subtitle – "o herói sem nenhum caráter", becomes "a popular hero" (Andrade, 1984: 3). Born "in a far corner of Northern Brazil" (*idem*), and "sired by the Terror of the Night [...], his skin black as calcined ivory" (*idem*). His mother was an indigenous woman, his father unknown. This information can lead the readers to believe that Macunaíma, as Eneida Maria de Souza states, is

the son of a virgin: “Macunaíma nasce, segundo a lenda, como os heróis míticos, sem a presença paterna, sendo naturalmente concebido no útero de uma mulher virgem” (“Macunaíma is born, according to the legend, just like the mythical heroes: without the presence of a father. He is naturally conceived in the womb of a virgin”) (Souza, 2001: 139). One can also conceivably argue that the Brazilian hero was born to a single mother. Therefore, Macunaíma is a legitimate representative of the social reality of Brazil, which aligns with Mário de Andrade’s proposal to delineate Brazilian national identity. This hero becomes a Brazilian myth not only because de Andrade presents him as the embodiment of a plethora of folk stories, but also because he is a living and breathing example of the nation’s hybrid ethnicity.

While Peri is Alencar’s linguistic and contextual response to a Europe eager to find the most exotic nature and the purest society, Macunaíma is Mário de Andrade’s response to the studies of the German ethnologist Koch-Grünberg, who, at the turn of the twentieth century, recorded indigenous stories and legends in Brazil. Andrade melded several Brazilian folk stories to create this unique and multifaceted narrative, composing Macunaíma’s character (or lack of character) through a combination of the imagery of the Spanish *pícaro* with that of Rabelais’ more satiric, if not obscene, vein.

The indigenous romantic heroes, such as Peri and Iracema, were exclusively Brazilian, while Macunaíma’s image transcends the national frontier. At one point in the narrative, the hero goes back to his place of birth, for he had left his conscience in the jungle before migrating, but fails to find it. His conscience had been eaten by ants, which came as no surprise to him, since his political statement throughout the novel was “With fewer ants and better health/Brazil will lead the world with wealth” (Andrade, 1984: 85). This crisis of conscience was easily resolved: Macunaíma “decided to take on the conscience of a Latin American, put it inside his head and shape himself in the mold.” (144). Note that the Brazilian Modernist hero could

be a Latin American hero, for Macunaíma, the black Amerindian, gives a voice to all those ex-colonies of Iberia populated by the *homo novus*, or, if you will, the *mestizo*. As Maria Augusta Fonseca suggests, *Macunaíma* “seria a obra do repertório artístico local que guardaria de modo tão estruturado quanto expressivo (abrangendo língua e cultura) a dinâmica de sua multiplicidade formadora” (“*Macunaíma* would be the labor of a local artistic repertoire that would carry a structured as well as an expressive dynamic of its multiple formation [encompassing language and culture]”) (Fonseca, 2002: 125).

Peri’s epopee turned into Macunaíma’s rhapsody. Peri’s indigenous nobleness turned into Macunaíma’s trickery. Peri’s capacity to become a Christian and marry Ceci turned into Macunaíma’s capacity to metamorphose into a “comely prince” (Andrade, 1984: 5) who was “white-skinned, blue-eyed and fair-haired” (31). *O Guarani* excels in the depiction of a lush and abundant nature while *Macunaíma* shines as a portrait of an exuberant culture. Peri spoke in “uncultured syllogisms”, while Macunaíma, although he had never been to school, was capable of writing using a vernacular Portuguese, so different from the language he spoke, as he himself notes:

You must now be informed that the richness of their [the Brazilian people’s] intellectual self-expression is so prodigious that they speak in one language and write in another [...] In their conversations the Paulistas use a barbarous and multifarious dialect, uncouth and polluted with colloquialisms (78).

The national identity is revisited, and what Portuguese writers once considered to be Brazilian flaws – its hybrid society, for instance – somehow have become part of the Brazilian psyche. For proof of this, one needs go no farther than Machado de Assis, Lima Barreto and João do Rio’s chronicles criticizing the upper class, or the hilarious *Policarpo Quaresma*, by Lima Barreto. Those “flaws” are now not only incorporated by the modernists, but also celebrated and thrown back in the face of the Europeans! In fact, Mário de Andrade’s view of Brazil was one of a

corpo espondongado, mal costurado que não tem direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer [sic] sociológica é um aborto desumano e antihumano (Fonseca, 2002: 128).<sup>7</sup>

*Macunaíma* is a response and tentative solution to this issue because it embraces collective voices – it is a rhapsody after all. As the hero himself wrote in his epitaph: “I did not enter this world to become a stone” (Andrade, 1984: 163).

“Stone”, or “bedrock” is actually Euclides da Cunha’s naturalist designation for the man of the *sertão*, or the backland. In his 1902 book *Rebellion in the Backlands* (*Os Sertões*), the evolutionist author develops a theory encompassing the geology of the region and its people. In his own words:

[...] in that indefinable compound – the Brazilian – I came upon something that was stable, a point of resistance reminiscent of the integrating molecule in the initial stage of crystallizations. [...]

The truth of the matter is, our formation, like that of a block of granite, is due to three principal elements. Whoever climbs a granite hillrock will encounter the most diverse constituents: here, pure clay, of decomposed feldspar, variously colored; a little farther along, bits of gleaming mica scattered over the ground; and, beyond that, the sand dust of pulverized quartz. [...] Down beneath, however, when the surface layer has been removed, will be found a nucleus of hard, solid rock. [...]

In brief, we have struck bedrock – in the man of the backlands (Cunha, 1944: 481).

The term “bedrock” calls to mind words such as hardness, dryness, crookedness, and stagnation. This universe of simple yet strong words appears in da Cunha’s portrayal of the *sertanejo*, the man who lives in the backlands. In contrast to the man from the coast, he is “strong” like a rock, “the *sertanejo*... is above all else a strong individual” (89), as Edgar de Decca notes, but he is “ugly” and “awkward”, like Quasimodo. He also appears “always tired” (90) –, and his character is one of “depressing humility” (89). These descriptions all differ widely from *Macunaíma*’s

personality. However, in his epitaph, he allows the reader to see what is underscored: at the end of the rhapsody Macunaíma is completely poor, alone in his birth-place (far away from the coast), frustrated, and wanting to die. Refusing to be a stone – which would align him with the *sertanejo* – we learn that he was “a descendant of the turtles” (Andrade, 1984: 164). But what is a turtle, if not a kind of “bedrock” (in Cunha’s original text “rocha viva”, literally *living rock*)? It seems that what da Cunha criticized in the *sertanejo*, was twisted in order to be celebrated in Macunaíma, despite this character’s wish to be remembered as someone who refused to be a stone.

It is later in the 1960s – more specifically from 1962 to 1965 – that one can find a solution to the identity of the *sertanejo*. These Northeastern people, whose mass migration has been depicted through Neo-Realist and Regionalist lenses in novels, chronicles and short stories since the early 1930s, have given readers many heroes such as Fabiano in Graciliano Ramos’ *Barren Lives* (*Vidas Secas*), or the controversial yet incredibly likeable bandits, the *cangaceiros*. They have also given us touching stories of many anonymous backland immigrants in São Paulo, stereotypically and erroneously called “baianos” in Raquel de Queiroz’ chronicles.<sup>8</sup> The image of the *sertanejo* also gained a heroic and dignified portrayal with João Cabral de Melo Neto’s 1955 narrative poem, *Death and Life of a Severino* (*Morte e Vida Severina*). However, looking at another one of João Cabral de Melo Neto’s books, *Education by Stone* (*A Educação Pela Pedra*), one can argue that Cunha’s pessimistic theory of the “granite” is finally redeemed and explained.

In *Education by Stone*, the *sertanejo* is presented independently from his saga of poverty and migration. The man, whose true identity would be unrecognizable by those different from himself on the coast, is seen from the inside when in Melo Neto’s hands. In the poem with same title as his book, one reads:

In the backlands the stone does not give lessons,  
and if it gave them, nothing would be taught;  
there the stone is not something you learn  
but is a stone from birth, penetrating the soul (Melo Neto, 2005: 169).

The “stone” does not and cannot teach because the stone, or the *sertanejo*, simply is. When he speaks, one cannot expect an effusion of words. Melo Neto explains why in the poem “O sertanejo falando” (The *sertanejo* speaking):

*A fala a nível do sertanejo engana  
As palavras dele vêm, como rebuçadas  
(palavras confeito, pílula), na glacê  
de uma entonação lisa, de adocicada.*

*Enquanto que sob ela, dura e endurece  
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
incapaz de não se expressar em pedra.*

2

*Daí porque o sertanejo fala pouco:  
as palavras de pedra ulceram a boca  
e no idioma pedra se fala doloroso;  
o natural desse idioma fala à força.*

*Daí também porque ele fala devagar:  
tem de pegar as palavras com cuidado,  
confeitá-las na língua, rebuçá-las;  
pois toma tempo todo esse trabalho. (Melo Neto, 1997: 4)<sup>9</sup>*

Couldn't the *sertanejo* be that same poet referred to by Camilo Castelo Branco in the previous century? Is not the candy, a viable variation of molasses, actually the staple product of the backland? Yet his sweet words do not spill forth with ease, for he has an invisible stone in his mouth. Wouldn't it be what Castelo Branco criticized as “white ideas in black locutions slobbered with sugar and castor oil”? In that case, isn't this bedrock a long-living rock that is an integral part of the national identity from the very beginning of the nationalist project?

Isn't the *sertanejo* the "sublime ignorant" that Alencar so ferociously defended, being himself an immigrant to São Paulo, with origins in Fortaleza?

Contemporary literature post-*Macunaíma* does not need to propose a national identity. This is not a time for heroes anymore. Yet a certain *sertaneja* appears in the late 1970s – in 1977 to be precise –, who, being a stone herself, and an anonymous immigrant to Rio de Janeiro, represents Brazil's contemporary national identity. Her name is Macabea, and she is the hero in Clarice Lispector's novel, *The Hour of the Star*. While the male narrator of the novel errs on the side of simplicity in his storytelling, the temptation still remains for him to adorn Macabea's rather monotonous life, which, whether or not she realizes it, has inherited all the complexity of a hybrid exotic nation:

Like every writer, I am clearly tempted to use succulent terms: I have at my command magnificent adjectives, robust nouns, and verbs so agile that they glide through the atmosphere as they move into action. [...] Yet I have no intention of adorning the word, for were I to touch the girl's bread, that bread would turn into gold [...] So I must express myself simply in order to capture her delicate and shadowy existence (Lispector, 1992: 15).

This is, however, a difficult task, as one reads on another occasion: "No, it is not easy to write. It is as hard as breaking rocks. [...] I do not even know the girl's name." (19) The contemporary narrator, though tempted to use succulent words, reminding us of José de Alencar's romantic statement on exotic Brazilian fruits, refrains from any attempts to turn misery into gold. Macabea was conceived by Clarice Lispector during her visit to "Feira de São Cristovão", a northeastern market in Rio de Janeiro. It seems that a young lady caught her eyes, causing her to write in her notebook: "É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. [...] A história não é só isso, não. A história

é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (“It’s the story of a Northeastern girl, from Alagoas, who is so poor that she could only eat hot-dogs. [...] Her story does not end here. The story is about a bruised innocence, of an anonymous misery”) (Gotlib, 2001: 313).

Our hero, whose face had “that foolish expression [...] as if begging to be slapped” (Lispector, 1992: 24), had a “sallow complexion from the North-east” (56), although she was not very sure about her genealogy or identity. The narrator explains that:

[...] she no longer knew if she had ever had a father or mother. She had forgotten her origins. If she had thought hard, she might have concluded that she had sprouted from the soil of Alagoas inside a mushroom that soon rotted. She could speak, of course, but had little to say (29).

Still according to the narrator, who found himself trapped by Macabea’s impersonality: she was “composed of fine organic matter, she existed. Pure and simple” (38).

This “sublime ignorant”, according to Nádia Battella Gotlib, destabilizes order and inaugurates a discourse that is built word by word, where its meaning and sense are constantly questioned: “A palavra só vale quando dela não se precisa mais, atingindo o sentido pleno na nudez do silêncio” (“The word is worthy only when you do not need it anymore, when it reaches its fullest sense in the nudity of silence”) (Gotlib, 2001: 312). This statement could very well be an explanation for the speech of the *sertanejo*, for it is so similar to Melo Neto’s poems.

The anonymous face of a *sertaneja* in Rio de Janeiro’s market provides us with a narrative at once simple (*The Hour of the Star* is said to be Lispector’s easiest reading), and complex. The voice of the effusive narrator is mixed with the voice of a taciturn Macabea. She is “glued to him”, as the narrator suggests, and both identities meld with that of Clarice Lispector herself. This game of “interchangeable identities” (315), as Benedito Nunes refers to it, allows readers to think of a hybrid narrative combined with

the idea of a hybrid nation -- in which the author, narrator and character reach a common place despite their social, ethnic, cultural and, ultimately, their existential differences. The readers are almost capable of penetrating Macabea's emptiness, but what is inside? Macabea is bedrock. Vilma Arêas, in her insightful analysis of *The Hour of the Star*, explains that

O vazio da personagem, o oco que ela simboliza por sua inexistência social, nadifica temas e situações [...] ela é tudo o que não é: feia, mas sem chamar a atenção; não é branca, preta ou mulata, e sim 'encardida', 'pardacenta'; é limitada, mas datilógrafa, nordestina, vive no Rio de Janeiro... (Arêas, 2005: 80).<sup>10</sup>

Macabea represents a vast stratus of the Brazilian society that can be found all around the country. Macabea is a national hero even through her lack of identity, or lack of character, just like Macunaíma. However, if Macunaíma is a prankster due to his lack of character, Macabea's identity is that of a stone. (She did enter this world to become a stone.) Macabea represents the anonymous face of every Brazilian. Like Macabea, every Brazilian simply *is*.

## NOTES

<sup>1</sup> It is Mário de Andrade who argues in his essay "Evolução social da música no Brasil" that the first moment of nationalist endeavor in the arts happened during colonization, when the Jesuits managed to bring together those from different social classes and ethnicities to celebrate the same God in the same indigenous language. Denise C. Pelusch, in her PhD dissertation discusses the concept of *religare* used by de Andrade to describe this first manifestation of a "Brazilian national identity." (p. 16-40).

<sup>2</sup> "On the one hand, Brazil talks excessively about itself, especially about its nature, outlining all that is exotic. On the other hand, Brazil differentiates itself from the traditional figure of the father, that is, Portugal, and starts to look for new references in Europe, this time affected by the signs of modernity, that is, Paris." (My translation).

<sup>3</sup> "there has been an understandable desire to cultivate the differences that justify Portuguese autonomy, and one of the ways to differentiate itself from its neighbor Spain [...] is to give priority to France in the cultural sphere." (My translation).

<sup>4</sup> The imagery of a conflicting relationship with the "father" seems to be more easily accepted than the imagery of a (caring and nurturing) "mother", a role that Portugal, as a colonizer, never played. Nevertheless, the preference for the term "father" is in agreement with Eduardo Lourenço's mythical interpretation of Brazilian trajectory. According to the

Portuguese philosopher, in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, the cultural existence of Brazil was only possible after the “killing” of the father (Portugal). Lisboa: Gradiva, 1999.

<sup>5</sup> “... the tendency not to form a new language, but to deeply transform the European variety does exist in Brazil. This is an uncontestable fact. However, instead of attributing us writers a revolution in philology, Mr. Pinheiro Chagas, in order to adhere more closely with his theory, should go find its seed and its inspiration in the spirit of the people, in the way the people speak. Because the people are, as he himself mentioned, ‘sublime ignorants.’” (My translation).

<sup>6</sup> “In order to teach me how to write, [Thomaz Filho] exhibits some pieces of style, with white ideas in black locutions slobbered with sugar and castor oil. [...] ‘But I am accustomed to bathe myself (it seems that it is not vulgar for the indigenous over there to take baths) [...] ‘Nature bursts into a healthy and communicative fertility; one realizes that the sunlight triumphs and splays into a ruby-red satisfied obesity; realizes that monotone symphony with loud and clear bursts of a trumpet bouncing and playing in the patio of a military headquarters (...)’ Did you get it? This is clear as a *nulatto*.” (My translation).

<sup>7</sup> An “untidy body, poorly mended that does not have the right to present itself as a nation. It does not represent any kind of racial, national, not even sociological real entity, which is an inhumane and anti-humane abortion.” (My translation).

<sup>8</sup> Such is the case of Queiroz’s chronicle titled “Terra Nova”, in *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1963. p. 47-51.

<sup>9</sup> “The speech at the level of the *sertanejo* deceives/The words come from him, as if candied/ (confection words, sugarcoated), in the glaze/of a smooth intonation, sweetened./While underneath it, hard and hardened/is the pit of stone, the rocky almond,/of this stony tree (the *sertanejo*)/incapable of expressing himself but in stone./2/That’s why the *sertanejo* does not speak much:/the words of stone ulcerate the mouth/and in the stone language one speaks painfully:/the native of this language is forced to speak./That’s also the reason why he speaks slowly:/ he has to take the words carefully/confection them on his tongue, candy them;/and it takes time, all this work.” (My translation)

<sup>10</sup> “The emptiness of the character, the hollow that she symbolizes due to her social inexistence, nullifies themes and situations [...] she is everything that she is not: she is ugly, but not at the point to call people’s attention; she is not white, black or *mullato*, she is actually ‘grubby’, ‘drab’; she is limited, but a typist, from the Northeast, but she lives in Rio de Janeiro [...]” (My translation) Vilma Arêas brilliantly reflects on the connection between Lispector and Mário de Andrade, as well as on the authors João Cabral de Melo Neto and Graciliano Ramos in the chapter “A Hora da Estrela” in her book.

## WORKS CITED

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Melhoramentos, 1939.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 1965.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma*. Transl. by E. A. Goodland. New York: Random House, 1984.

APPIAH, K. Anthony and Henry Louis Gates (Eds.) *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*. New York: Basic Civitas Books, 1999.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1969. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Cancioneiro alegre de poetas brasileiros e portugueses*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1879. <http://books.google.com>. Google eBook. 05/19/2009. Berkeley: University of California. Date accessed 12/02/2010. <[http://books.google.com/books?id=KJsDAAAAYAAJ&printsec=Frontcover&dq=Cancioneiro+de+alegre+de+poetas&hl=en&ei=XZGwTdOVAs7biALf07ivBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=KJsDAAAAYAAJ&printsec=Frontcover&dq=Cancioneiro+de+alegre+de+poetas&hl=en&ei=XZGwTdOVAs7biALf07ivBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>

CUNHA, Euclides da. *Rebellion in the backlands*. Transl. by Samuel Putnam. Chicago: University of Chicago Press, 1944.

DECCA, Edgar Salvadori de. “Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional”, in Ligia Chiappini and Maria Stella Bresciani (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez Ed., 2002. p. 15-27.

FONSECA, Maria Augusta. “Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade”, in Ligia Chiappini and Maria Stella Bresciani (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez Ed., 2002. p. 125-135.

FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves*. Transl. by Samuel Putnam. University of California Press, 1986.

GOTLIB, Nádia Battella. “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”, in Lourenço Dantas Mota and Benjamin Abdala Júnior (Orgs.). *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001. p. 285-317.

LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Transl. by Giovanni Pontiero. New York: New Directions Books, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e Depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Education by stone: selected poems*. transl. by Richard Zenith. New York: Archipelago Books, 2005.

PELUSCH, Denise C. *Pianolatria in Cafelandia: Mário de Andrade's "Social Evolution of Music in Brazil", an annotated translation*. PhD. Dissertation, University of Colorado at Boulder, Department of Music, 2011.

PRADO COELHO, Jacinto. *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação, 1992.

SADLER, Darlene. *Brazil imagined 1500 to the present*. Austin: Univ. of Texas Press, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. “Macunaíma, filho da luz”, in Lourenço Dantas Mota and Benjamin Abdala Júnior (Orgs.). *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001. p. 139-162.

TELLES, Gilberto Mendonça et al (Org.). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Acadêmica, 1986.

**Tania Martuscelli**, Ph.D. by the University of Massachusetts, Amherst, is an Assistant Professor of Portuguese at the University of Colorado at Boulder. She specializes in Modern and contemporary Portuguese poetry, and transatlantic literary relations. Her latest work is a book that discusses the literary lineage present in Portuguese Surrealism (*Livro de Linhagem do Surrealismo Português*). One of her outstanding articles on Brazilian literature is “Para uma discussão do lugar utópico: a Pasárgada bandeiriana habitada por cabo-verdianos e portugueses”, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense* 2 (April 2009): p.114-121.

Recebido em 11/08/2011. Aprovado em 10/11/2011.

## DINÂMICAS DE EXPORTAÇÃO PARA A LITERATURA BRASILEIRA NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI<sup>1</sup>

M. Carmen Villarino Pardo

Galabra-Universidade de Santiago de Compostela

**Abstract:** Taking into account some recent events in Portugal related to the dissemination of Brazilian literature, we intend to analyse some Brazilian institutional policies oriented to, among other things, the spreading of cultural and literary Brazilian products.

**Key-words:** Cultural dissemination; Brazilian literature; market.

O Número 1007 do *Jornal de Letras*, correspondente ao período de 6 a 19 de maio de 2009, trazia um especial sobre Literatura Brasileira. Nessas páginas encontramos depoimentos de professores/as que trabalham em universidades portuguesas sobre literatura e cultura brasileiras.

No artigo assinado por Maria Leonor Nunes líamos uma síntese que tentava focar o assunto:

O país convidado desta 79ª edição da Feira do Livro de Lisboa, que se prolonga até ao próximo dia 17, é o Brasil; enquanto, em simultâneo, embora por acaso, decorre, de 7 a 10, a 2ª edição do Letras em Lisboa, que reúne escritores brasileiros e portugueses. Assim, pareceu-nos oportuno dedicar um tema à Literatura Brasileira [...] (*Jornal de Letras*, 2009: 8).

Nas páginas desse especial aparecem opiniões a propósito da presença e das ausências da produção literária brasileira em Portugal, na diacronia e na sincronia das dinâmicas sistêmicas.

Ora, o que mais destacaria é o comentário da jornalista indicando que essas duas iniciativas decorrem “em simultâneo, embora por acaso” (*Jornal de Letras*, 2009: 8), a que também acrescento as palavras do Diretor do periódico, José Carlos de Vasconcelos, quem indica, em alusão a estas duas iniciativas: “O que me parece é não se terem estabelecido entre as duas iniciativas as sinergias que seriam úteis a ambas, e ao público [...]” (*Jornal de Letras*, 2009: 3).

O fato de o Brasil ser o país convidado na 79ª Feira do Livro de Lisboa em maio de 2009 (30 de abril-17 maio) coincidiu também com outros eventos desse tipo, mas em lugares bem diferentes, como Lima e Santo Domingo. Isto é, o Brasil foi também o país convidado de honra na 12ª Feria Internacional del Libro de Santo Domingo (FIL 2009) – 20 de abril a 3 de maio – e da XIV Feria Internacional del Libro de Lima (FIL-Lima 2009), celebrada entre 23 de julho e 5 de agosto.

É claro que esses três convites têm repercussões diferentes e, também, planificações diferentes. Não podemos, nem queremos, comparar o que significam essas participações dos pavilhões editoriais brasileiros em lugares como Lisboa, Lima e Santo Domingo. Mas, sim, pretendemos chamar a atenção para o que significam essas propostas em termos de mercado editorial e de planificação de estratégias empresariais.

Nesse dossier do *Jornal de Letras* pessoas de destaque no meio universitário português comentavam as “ainda atuais dificuldades” de circulação literária entre Portugal e o Brasil. Aludiam também ao importantíssimo trabalho feito, a partir do espaço acadêmico, das universidades portuguesas para diminuir essas dificuldades e, no decorrer histórico, mas sobretudo em tempos recentes, o esforço de determinadas editoras – Livros do Brasil, Quasi, Campo das Letras, Caminho, entre outras. Mostravam uma queixa comum a propósito de o livro brasileiro continuar sendo “mal divulgado em Portugal” (*Jornal de Letras*, 2009: 10).

De entre esses comentários coincidentes, de modo geral, em assinalar o problema e em apontar as diferentes causas, o professor Arnaldo Saraiva indicava: “Acho que o esforço editorial não tem sido, por outro lado, acompanhado pela crítica nos jornais e revistas”. E acrescentava que era necessário também um maior apoio das instituições culturais brasileiras. Em palavras suas: “Deviam empenhar-se mais na promoção e na divulgação de seus autores em Portugal” (*Jornal de Letras*, 2009: 10).

Na mesma linha, a professora Maria Aparecida Ribeiro comentava que “o esforço não deve ser apenas português” e que “a Embaixada do Brasil deve unir-se à universidade e desenvolver uma política nesse sentido, auxiliando na promoção de eventos [...]”. E concluía: “Essa política deve inclusive transpor as fronteiras de Lisboa e estender-se a todo o país” (idem).

Esse texto tem justamente a ver com alguns desses assinalamentos, mas tenta ligá-los com o que venho denominando “a internacionalização dos mercados da literatura e da cultura brasileiras atualmente”. Trata-se de um projeto de pesquisa,<sup>2</sup> ainda incipiente, mas que tratará de conhecer a presença da literatura brasileira no exterior – nomeadamente na Europa ocidental – e estudar em que medida os produtos literários brasileiros aparecem diferenciados entre os produtos culturais brasileiros e como são considerados em termos de exportação, mercados, instituições e planificação.

Nos últimos anos encontramos com maior frequência a ideia de uma presença brasileira no exterior que se aproxime da ideia de “marca BRASIL”, a que o mercado editorial não é alheio.

Em termos desse mercado, conhecemos as cifras de produção e desenvolvimento que estão crescendo nos últimos anos:

Hoje, o Brasil responde por 50% do total de livros produzidos na América Latina. De acordo com o diretor executivo da Câmara Brasileira do Livro (CBL), Eduardo Mendes – fazendo uso de dados relativos à pesquisa anual encomendada pela entidade à Fundação Instituto de Pesquisas

Econômicas da Universidade de São Paulo (FIPE/USP) –, em 2008 o País publicou 51.129 títulos – classificados entre didáticos, gerais, religiosos ou Científicos, Técnicos e Profissionais (CTP) –, dos quais 19.174 estavam em sua primeira edição. “Isto representa um volume de 340,3 milhões de exemplares produzidos”, destacou Rosely Boschini.<sup>3</sup>

Os dados relativos à leitura no Brasil são uma preocupação cada vez mais presente nas políticas públicas de governos municipais, estaduais e federal; mas ainda é escassa nesta primeira década do século XXI a preocupação com as planificações internacionais e a concretização de programas de atuação nesse âmbito.

Durante anos, as queixas de setores destacados e agentes concretos da sociedade brasileira em matéria de cultura foram – e continuam sendo – dirigidas aos índices de analfabetismo. Informes recentes, como o da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil* (2007),<sup>4</sup> mostram que os investimentos estão dando resultados; apesar de o país ainda contar com uma rede insuficiente de bibliotecas públicas e de a distribuição ser um problema sem resolver.

Esses objetivos continuam de atualidade, mas começa a ganhar peso também uma perspectiva que, acompanhando as propostas do professor israelita Itamar Even-Zohar, podemos entender como a aceitação, pouco a pouco, de a literatura não ser unicamente uma coleção de textos, sobretudo os “legitimados”, e aceitar mais a ideia da literatura como instituição social e uma rede que implica um “sistema literário”. Nesse sentido, e em palavras do próprio Even-Zohar, “la distinción entre ‘bienes’ y ‘herramientas’ en esta red sería un paso adelante para liberar el análisis de la ‘literatura’ del aislamiento que ha resultado de tratarla como un fenómeno *sui generis*” (1999: 29).

Nessa consideração, a “literatura” não é entendida como um instrumento “estético”; é, ao contrário, “una institución social muy poderosa e importante, uno de los instrumentos más básicos de la mayoría de las sociedades humanas, para ordenar y manejar su repertorio de organización de vida, es decir, su cultura” (Even-Zohar, 1999: 33).

Se os bens “pertencem a alguém”, quanto às ferramentas, precisamos definir, entre outras questões, “quem as controla” e, portanto, quem está por trás do uso e da configuração de repertórios e de determinar quais são os repertórios oficiais – e em que momento – assim como aqueles que pertencem a outros grupos, centrais ou periféricos (cf. Even-Zohar, 1999c). Estamos falando, também, de planificação cultural.

Cada vez mais, agentes com capacidade de intervenção social (especialmente no nível das políticas públicas) atendem a cultura – entendida no sentido mais amplo – para elaborar planos de um modo ou de outro em termos culturais.

É aqui onde aparece, de novo, a questão da planificação cultural, nesse caso em termos de exportação. Coincidiu com o professor Even-Zohar em que “planificar una cultura constituye claramente un modo de crear nuevas opciones en un repertorio” (Even-Zohar, 1999b: 74) e que, quando acontece uma atividade de planificação – independentemente das consequências de fracasso ou sucesso – a entidade correspondente (mesmo coletiva) atinge, de modo geral, uma melhora nas suas condições de vida; isto é, produz-se a longo prazo uma certa dinâmica, um aumento da vitalidade que possibilita a essa entidade o acesso a opções de que previamente pôde ser excluída. É o fenômeno que ele designa como “energia” (1999b: 73).

Nos últimos anos, detectamos alguns sinais dessa vitalidade no nível das ações institucionais brasileiras. Poderíamos pensar mesmo que já não existe uma dinâmica de estar à espera de agentes e editores estrangeiros virem ao Brasil à procura “de um outro *boom* latinoamericano” e sim uma tendência a encontrarmos agentes brasileiros que saem para vender, nesse caso, produtos literários.

Mencionamos, como exemplo, as dinâmicas mais visíveis nesse terreno em relação às parcerias e convênio entre a Apex (Agência Brasileira de Promoção das Exportações e Investimentos)<sup>5</sup> e a Câmara Brasileira

do Livro. O convênio, assinado em 23 de julho de 2008, tem como premissa que “o livro brasileiro precisa ser conhecido e respeitado também fora do Brasil”.<sup>6</sup> Para difundir o livro produzido no Brasil no mercado internacional, o convênio “Projeto Setorial Integrado (PSI) do Mercado Editorial” prevê um conjunto de ações, entre elas a venda de direitos autorais, participação em feiras e eventos internacionais e programas de incentivo às exportações, como apresentação do mercado brasileiro para empresários e formadores de opinião estrangeiros.<sup>7</sup>

Pessoas com responsabilidade na Apex-Brasil, como o ex-presidente Alessandro Teixeira, opinam que a parceria contribuirá para a promoção do País através da imagem de uma economia moderna e de avançada produção científica e editorial.<sup>8</sup>

Em linhas gerais, o convênio entre a Apex e a Câmara Brasileira do Livro (*Projeto Brazilian Publishers*) pretende criar condições para que as empresas estejam aptas à venda de direitos autorais, estimular o perfil exportador das editoras, ampliar o acesso a compradores estrangeiros, além de consolidar a presença do mercado editorial brasileiro no exterior.

Em palavras de quem foi gestor do projeto na Apex-Brasil, Christiano Braga (2008):

O incentivo à venda de direitos autorais brasileiros não é apenas uma complementação ao crescimento da indústria nacional do livro, como também uma necessidade de expansão e consolidação da marca Brasil, expondo outras facetas e dimensões positivas do país. Esse projeto conseguiu a adesão de importantes editoras brasileiras e tem uma estratégia fundamentada e coerente com o atual cenário dessa indústria no Brasil.<sup>9</sup>

O convênio implica atuações já concretas como a identificação e avaliação dos principais mercados-alvo na compra e venda de direitos autorais (estudo da Unidade de Inteligência Comercial da Apex-Brasil), um *site* específico sobre o projeto (em inglês e espanhol), um *software* de gerenciamento internacional de produtos e de contatos para as empresas que participam da iniciativa, um serviço de consultoria visando capacitar

as empresas com as melhores práticas de editoras internacionais na compra e venda de direitos,<sup>10</sup> etc. Coincidem em que divulgar e fortalecer a imagem do mercado editorial brasileiro no exterior passa necessariamente pela participação em feiras internacionais.

Nessa área, a CBL e a Apex-Brasil elaboraram um cronograma dos principais eventos relacionados com o livro que aconteceriam entre julho de 2008 e 2010.<sup>11</sup> Assim, em 2008 essa aliança permitiu a participação de editoras brasileiras em encontros internacionais do livro com apoio do governo federal, tais como a Feira de Frankfurt e a Feira de Guadalajara, no México. Em 2009, e depois do balanço positivo da iniciativa anterior, estabeleceu-se uma agenda para planificação das atividades. Nessa linha, apoiaram a presença de editoras brasileiras para 2009 nas Feiras Internacionais do Livro de Bologna, Madrid, Frankfurt, Guadalajara e Buenos Aires (e não, veja-se, por exemplo, na de Lisboa).

De modo que, através desse tipo de acordos, o setor editorial passa a fazer parte das agendas das “Feiras Setoriais 2009” (neste caso, como “Entretenimento e Serviços”). Em setembro de 2009 (18/09/2009), a CBL e a Apex-Brasil mostraram os resultados das ações conjuntas desenvolvidas em 2008-2009 para uma delegação de jornalistas dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Alemanha, China e Índia, membros do *Projeto Imagem*, entre as duas entidades.<sup>12</sup>

Alguns agentes do setor editorial consideram que a venda de direitos autorais de obras brasileiras para o exterior começa a ser realidade. Entre eles está R. Boschini – Presidenta da CBL em 2008-2009 –, para quem “a falta de profissionalização [do mercado editorial brasileiro], durante muito tempo, representou o principal entrave para a venda de direitos autorais ao mercado estrangeiro”.<sup>13</sup>

Alguns dos responsáveis pela assinatura e o desenvolvimento do acordo concordam em indicar que, no relativo ao mercado editorial, algumas empresas brasileiras ainda precisam adotar determinadas

estratégias que as situem em condições de igualdade no mercado internacional. Assim, por exemplo, para R. Boschini, uma dessas estratégias é “criar a cultura do *Foreign Rights Agent* dentro das empresas – alguém especialista em direitos autorais, bastante comum nas editoras estrangeiras, mas ainda uma novidade no Brasil”.<sup>14</sup> Para ela, é necessário também profissionalizar a cadeia produtiva a fim de as empresas adotarem práticas globais aceitas na maioria dos países. “Isso passa pela internacionalização dos produtos de maneira orientada e divulgação estratégica da cultura e da produção intelectual brasileiras”, indica também Boschini.

De fato, outro foco do convênio é o *Projeto Comprador*, que prevê a vinda de executivos de editoras estrangeiras, agentes literários e presidentes de feiras internacionais do livro ao Brasil. O primeiro encontro entre empresários estrangeiros e as editoras brasileiras aconteceu em agosto de 2008, em São Paulo e no Rio de Janeiro, aproveitando a realização do Congresso Ibero-Americano de Editores.<sup>15</sup>

Para o coordenador do Plano Nacional do Livro e Leitura – em 2009 –, José Castilho Neto, esse acordo CBL-Apex-Brasil ajudará a ampliar a comercialização de títulos brasileiros em línguas estrangeiras, já que o governo brasileiro “tem apoiado a presença de representantes do mercado em feiras e eventos internacionais, além de investir na ampliação e apoio à tradução”.<sup>16</sup>

Promove-se a imagem do Brasil e contribui-se para uma planificação estratégica de promoção comercial. Os objetivos parecem cumpridos, em parte, com essa parceria; atendem também a demanda de alguns representantes do setor editorial que vinham reclamando – como Mauro Palermo, diretor executivo da editora Nova Fronteira – que, “para que o Brasil consiga de fato aumentar a venda de títulos para o exterior, a participação do governo é fundamental”<sup>17</sup> explica, no decurso da Feira de Frankfurt de 2008:

O Brasil é um péssimo vendedor de livros. Em muitos países com menos tradição literária que o Brasil, como a própria Turquia, os governos oferecem subsídios para a tradução e promoção de seus livros e escritores no exterior. O Brasil não faz isso, o que dificulta a proliferação dos autores brasileiros fora do Brasil.<sup>18</sup>

De modo geral, nessas feiras internacionais do livro, os editores compram mais direitos autorais para vender no país de origem do que vendem.

Em junho de 2010 anunciou-se que o Brasil será, pela segunda vez, o país homenageado na Feira de Frankfurt, em 2013.<sup>19</sup> Será um espaço de novas oportunidades para a divulgação da “marca Brasil” em termos culturais e para conhecer novos processos e dinâmicas na exportação da literatura brasileira.

Em 2004, Felipe Lindoso no seu livro *O Brasil Pode Ser um País de Leitores?* afirmava: “Países como Estados Unidos, França e Canadá estão levando muito a sério o aspecto das questões culturais nas negociações comerciais. Essa percepção, infelizmente, não é ainda muito forte no Brasil [...]” (2004: 202).

“Essa percepção”, que refere, começa a ser mais visível nos finais da década com convênios e acordos entre diferentes instituições, públicas e privadas; mas, concordamos com ele em que o sucesso de propostas de planificação cultural em termos de exportação está estreitamente ligado à construção de políticas culturais integradas internamente; em que, e cito palavras dele para concluir: “[...] a discussão sobre políticas culturais sairia do gueto da ‘questão da cultura’ e do reino do simbólico para o terreno muito mais complexo e vital dos acordos multilaterais de comércio” (Lindoso, 2004: 203).

## NOTAS

<sup>1</sup> A versão prévia deste texto foi apresentada no *Congresso Internacional “Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil”* (12-14/10/2009), organizado pelo Departamento de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em homenagem ao Professor Arnaldo Saraiva. Essa circunstância fez com que mantivéssemos as informações e referências cronológicas até 2010.

<sup>2</sup> Projeto a desenvolver dentro do grupo de pesquisa Galabra da Univ. de Santiago de Compostela. Vide, por exemplo, o trabalho:

[http://www.grupogalabra.com/images/stories/pdf/carmen/novos/mercados\\_para\\_a\\_literatura\\_brasileira.pdf](http://www.grupogalabra.com/images/stories/pdf/carmen/novos/mercados_para_a_literatura_brasileira.pdf).

[http://www.apexbrasil.com.br/portal\\_apex/objeto/texto/impressao.wsp?tmp.estilo=&tmp.area=27&tmp.texto=6128](http://www.apexbrasil.com.br/portal_apex/objeto/texto/impressao.wsp?tmp.estilo=&tmp.area=27&tmp.texto=6128).

<sup>3</sup> [http://www.apexbrasil.com.br/portal\\_apex/objeto/texto/impressao.wsp?tmp.estilo=&tmp.area=27&tmp.texto=6128](http://www.apexbrasil.com.br/portal_apex/objeto/texto/impressao.wsp?tmp.estilo=&tmp.area=27&tmp.texto=6128).

<sup>4</sup> Trata-se de uma pesquisa feita pelo Ibope para o Instituto Pró-Livro e publicada no livro do mesmo nome, com a parceria da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, organizada por Galeno Amorim.

<sup>5</sup> “A Agência de Promoção de Exportações e Investimentos – Apex-Brasil é um Serviço Social Autônomo, criado pelo Decreto nº 4.584 de 05/02/03 e pela Lei 10.668, de 14/05/03. A missão da Apex-Brasil é promover as exportações de produtos e serviços brasileiros, consolidando a cultura exportadora. A Apex-Brasil trabalha em parceria com o poder público e organizações privadas, com o objetivo de inserir novas empresas exportadoras no mercado internacional, ampliar e diversificar mercados para os produtos brasileiros e, em consequência, gerar emprego e renda”. <http://www.apexbrasil.com.br>

<sup>6</sup> <http://www.apexbrasil.com.br>

<sup>7</sup> Pelas normas do convênio, a Apex-Brasil participa com 50% dos custos de todas as ações e as empresas participantes e a CBL com os outros 50%. Até o momento, 28 editoras estão inscritas no projeto. A estimativa de negócios gerados pelo PSI é de aproximadamente US\$ 1,563 milhão nos próximos dois anos.

<sup>8</sup> “Nossa proposta é revelar para outras nações as características de um país de economia moderna e de avançada produção científica, contribuindo para ampliar nossas exportações de forma qualificada e renovando positivamente a imagem do Brasil”, ressalta Alessandro Teixeira”.

<sup>9</sup> <http://www.feirasdobrasil.com.br/revista.asp>. 24/7/2008.

<sup>10</sup> A primeira ação nesse sentido foi o workshop do alemão Frank Jacoby-Nelson, especialista em direitos autorais, que aconteceu nos dias 1 e 2 de julho de 2008, em São Paulo.

<sup>11</sup> A Feira do Livro de Frankfurt 2008, a Feira Internacional del Libro de Guadalajara, no México – também em 2008, na Bologna Book Fair, em março de 2009, na Itália, e na London Book Fair, que acontece em Londres em abril de 2010. O convênio prevê a participação das empresas em duas edições de cada uma dessas feiras, com exceção da Feria Internacional del Libro de Madrid, onde as empresas participam apenas na edição de outubro de 2009. Cfr. <http://www.apexbrasil.com.br>. 25.07.2008.

<sup>12</sup> “O Projeto Imagem, ação importante para divulgar a marca brasileira, traz formadores de opinião estrangeiros ao Brasil para conhecer o mercado editorial nacional”. ([http://www.revistafator.com.br/ver\\_noticia.php?not=47851](http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=47851)).

- <sup>13</sup> [http://www.fiorde.com.br/I\\_FiordeOnline\\_Not.asp?not=31949](http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949).
- <sup>14</sup> [http://www.fiorde.com.br/I\\_FiordeOnline\\_Not.asp?not=31949](http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949).
- <sup>15</sup> <http://www.apexbrasil.com.br.25.07.2008>.
- <sup>16</sup> [http://www.fiorde.com.br/I\\_FiordeOnline\\_Not.asp?not=31949](http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949). 24/09/2009.
- <sup>17</sup> <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. Júlia Carneiro, 20/10/2008, “Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público”.
- <sup>18</sup> <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. Júlia Carneiro, 20/10/2008, “Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público”.
- <sup>19</sup> “Jürgen Boss, diretor da feira alemã, assinou em Brasília o protocolo de intenções juntamente com o ministro brasileiro da Cultura, Juca Ferreira. ‘Seremos um dos dois únicos países homenageados na feira por duas vezes; é como sediar a Copa do Mundo do Livro’, disse o ministro à Deutsche Welle” (in <http://www.cultura.gov.br/site/2010/06/28/brasil-sera-convidado-especial-da-feira-de-frankfurt-em-2013/>).

## TRABALHOS CITADOS

AMORIM, Galeno (Org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Instituto Pró-Livro; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La literatura como bienes y como herramientas. In: VILLA-NUEVA, Darío; MONEGAL, Antonio; BOU, Enric (Coords.) *Sin fronteras: ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Editorial Castalia, 1999a. p. 27-36. Disponível em:

[http://www.tau.ac.il/~itamarez/work/spapers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/work/spapers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm).

EVEN-ZOHAR, Itamar. Planificación de la cultura y mercado. In: SANTOS, Montserrat Iglesias (Coord.) *Teoría de los polisistemas: estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco, 1999b. p.71-96. Disponível em:

[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm).

EVEN-ZOHAR, Itamar. *La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad*. [Tradução do autor e de Elias Torres Feijó do texto original apresentado como leitura plenária no 5º Congresso Internacional da IASS, Dresden, 6-11 de outubro 1999, e publicado com o título “The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity”. In: ZURSTIE-GE, Guido (Ed.). *Festschrift für die Wirklichkeit* [To Honor Sigfried J. Schmidt]. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 1999c. p. 41-51]. Disponível em:

[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm)

<http://www.apexbrasil.com.br>

<http://www.exportnews.com.br/noticia.php?noticia=129&titulo=Editoras%20brasileiras%20querem%20ampliar%20participa%C3%A7%C3%A3o%20no%20mercado%20externo>. 25/07/2008. Acesso em: 04/01/2010.

<http://www.feirasdobrasil.com.br/revista.asp?area=noticias&codigo=13121>. 24/7/2008. “Editoras brasileiras querem ampliar participação no mercado externo”. Acesso em: 12/01/2010.

[http://www.revistafator.com.br/ver\\_noticia.php?not=47851](http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=47851). 30/07/2008. “Apex-Brasil e Câmara do Livro incentivam exportação de conteúdo literário”. Acesso em: 04/01/2010.

[http://www.fiorde.com.br/I\\_FiordeOnline\\_Not.asp?not=31949](http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949). 4/09/2009, “Projeto apresenta dados de conteúdo literário para representantes da imprensa estrangeira”, Adelto Gonçalves.

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. 20/10/2008, “Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público”, Júlia Carneiro. Acesso em: 04/01/2010].

*Jornal de Letras*, n. 1007, 6-19/5/2009.

LINDOSO, Felipe. *O Brasil pode ser um país de leitores?* Política para a cultura política para o livro. São Paulo: Summus, 2004.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte; Fapesp, 1996.

**Carmen Villarino Pardo** é Professora Titular de Literatura Brasileira na Universidade de Santiago de Compostela (Galiza). De entre os seus trabalhos mais recentes, destacamos: (2010) “A conquista de autoridade intelectual. Polémicas, debates e boom editorial em meados dos anos 70 no Brasil”, *Românica*, Lisboa, 54-71; (2010) “Nélida Piñon en el sistema literario brasileño: la conquista de prestigio y procesos de profesionalización”, in HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.), *El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nélida Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Brasileños, p. 91-108; (2010) “Mercados para a literatura brasileira”, in PETROV, Petar (Coord.), *Lugares da Lusofonia*. Lisboa: Colibri; Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve; p. 113-124; (2011) VILLARINO, Carmen; RUFFATO, Luiz (Orgs.), *O conto brasileiro contemporâneo*. A Corunha: Laiovento. Entre outras atividades, co-organizou em 2011 com Claudiney Ferreira e Felipe Lindoso o *Colóquio Internacional Conexões IV: A literatura brasileira hoje. Diálogos Galiza-Brasil* (Santiago de Compostela, 17-19/10/2011).

Artigo recebido em 20/12/2011 e aprovado em 28/12/2011.

## AT THE CENTER OF AN IMPERIAL CAPITAL: SWAMPS, YELLOW FEVER, AND GYPSY PARTIES

Bruno M. Carvalho  
Princeton University

**Resumo:** Após a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, o bairro da Cidade Nova é estabelecido, e assume uma dupla função como área periférica (às margens da *cidade velha* e habitado pelas classes baixas) e centro geográfico, entre a *cidade velha* e São Cristóvão, local de residência da família real (e depois imperial). O local privilegiado leva a investimentos de infraestrutura na região pantanosa, mas uma série de epidemias de febre amarela afasta os habitantes mais abastados do bairro durante a segunda metade do século dezenove. O bairro não aparece com frequência na literatura ou nas narrativas históricas da época, com exceção dos relatos de viajantes que atravessaram a Cidade Nova para visitar Dom Pedro II. A análise deste ensaio enfatiza uma exceção, o *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-3) de Manuel Antônio de Almeida. A representação do bairro parece se conformar com a perspectiva de uma *cidade letrada*. O narrador estabelece um *aqui*, em oposição a um *lá*. Este *lá* é a Cidade Nova, que aparece como um distante e vago espaço da desordem, de ciganos e caboclos feiticeiros. Ao mesmo tempo, as descrições do que ocorre *lá*, das festas e rituais ciganos, contêm um nível de detalhamento que denuncia a familiaridade do autor com essas práticas. A partir da célebre leitura de Antônio Cândido de uma dialética entre ordem e desordem tanto na narrativa quanto na sociedade brasileira do tempo, este ensaio propõe essa dinâmica como indício de uma espécie de “porosidade espacial” característica do Rio de Janeiro de então.

**Palavras-chave:** Rio de Janeiro; Cidade Nova; *Memórias de um Sargento de Milícias*; Manuel Antônio de Almeida; porosidade espacial; cidade letrada; Brasil do Império.

“He who knows one of the cities,  
will know them all, so exactly alike are they,  
except where the nature of the grounds prevents.”

Thomas More, *Utopia* (1516) cited in  
Ángel Rama, *La Ciudad Letrada*, p. 12

I. By 1808, when the Portuguese court arrived in Rio de Janeiro after fleeing Napoleon's troops, it was no more than an important port town of forty to fifty thousand inhabitants, and the major trading center of a predominantly rural country.<sup>1</sup> The colony's capital since only 1763, Rio de Janeiro was probably unprepared to suddenly become capital of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves.<sup>2</sup> Besides the Royal family, the newly acquired status brought key changes: opening of the ports for trade with foreign markets, the establishment of Brazil's first bank and printing press, as well as the creation of a Royal Library, Botanic Garden, and Academy of Fine Arts, among other institutions. The only American city to ever serve as the seat of Metropolitan power, Rio would undergo rapid population growth during the years following the court's arrival. In twelve years alone, the population just about doubled to around eighty thousand (Schultz 106).<sup>3</sup>

The colonial capital made perfect sense as a port city. Located in a naturally protected and calm bay, it connected inland through routes that led to the gold-mining interior regions of Minas Gerais. The British merchant John Luccock, who lived in Rio from 1808 until 1818, remarks that “when the court first arrived [...] the city was circumscribed within very narrow boundaries” (38). It was surrounded by the ocean to the northeast and east, swamps to the west and northwest, and several hills elsewhere. Although they made the capital notoriously easy to fortify, these natural boundaries also constrained its ability to expand – and Rio remains to this day a city in many ways defined by geographical peculiarities.

In 1811, even as there was already talk of demolishing one of the central hills,<sup>4</sup> Dom João VI, the Portuguese regent, had little alternative

but to mandate city growth toward the then swamps of São Diogo. By a royal decree, tax incentives were granted to those who built on the swampy terrains, which were gradually land-filled. One-story-houses (*casas térreas*) were not allowed, and exemptions were greater for larger houses (*sobrados*) of more than five doors or windows in the *façade*<sup>5</sup> – some of these *sobrados* would become the infamous and overcrowded tenements (*cortiços*) of later decades. In any case, thus was born the area known as the *Cidade Nova*.

Besides helping to solve a severe housing crisis, the provision to stimulate construction in that area had another convenient reason for the royal family. A few months after their arrival, a local nobleman offered his quarters in São Cristovão, and Dom João decided to move the royal residences there. The semi-rural Quinta da Boa Vista, as the property was known, was a bit removed from the centrally located Paço Real (the Royal Palace), towards the northeast, past the yet to be occupied swamps. A land-filled Cidade Nova, besides giving the city a place to grow towards, considerably shortened the path from the city's administrative center to the royal residences of São Cristovão. As Luccock attests, in 1813 a new road “was in progress across the marshes West of the city, to the village of St. Cristophe, whither the royal family frequently retired” (244).

By 1821, another visitor to Rio, James Henderson, in his *A History of the Brazil*, would note that “The road of the Cidade Nova, being the daily route of the royal family, is kept in pretty good order” (74). That new road, cutting through the Campo de Santana (Santana Field, named after the small St. Anne Church at the edge of town) and connecting the city's center to the *quinta*, became known as *caminho do aterrado* (landfill way) or the *caminho das lanternas*, due to the lanterns installed along the road. On that subject, an impressed reverend Robert Walsh remarked in the late 1820s that “lamps [...] are now sufficiently numerous, and the town is as well provided as most cities on the continent of Europe” (254).

Foreign observers had a very acute perception of the extent to which Rio seemed divided along a *cidade velha* and a *cidade nova*. The boundary between them was formed by the Campo de Santana, renamed Campo da Acclamação after it was chosen as the place where Dom Pedro I – Dom João’s son – was acclaimed as the country’s first emperor, following his declaration of Brazil’s independence in 1822. It became a privileged place not only within Rio’s political history but also to its cultural formation, as we will soon see. While gradually the boundaries of an actual neighborhood would come to be defined, through much of the first half of the nineteenth century the Cidade Nova comprised everything beyond the bounds of the old city. The 1853 *Almanak Administrativo* would define it more rigidly as “o districto comprehendido desde o Campo d’Acclamação até a rua de S. Christovão” (195).

It is likely due to the Cidade Nova’s “accidental” central location that we have any mention of its early days, especially in the accounts of foreign visitors to Brazil. Throughout the 19<sup>th</sup> century, European travelers in Rio were often invited to see the king and later emperors D. Pedro I and D. Pedro II, and some wrote their impressions of the way to the Quinta. Absent the account of Brazilians, we must rely on their descriptions to get a sense of how the area developed. A few years after Luccock’s stay in the capital, for example, reverend Walsh noted that “Already, in the memory of persons residing there, the most extensive and almost incredible accessions have been made to the city; – the whole of the space about the Campo de Santa Anna was a stagnant marsh; it is now drained, and covered with streets” (253).

Although there were plans, drafted by the French architect Grandjean de Montigny (1766-1850), to “beautify” the area during the 1820s (Mello Junior 46), the aristocracy preferred the sea-front *chácaras* of Botafogo, stretching the city in the direction of the future Zona Sul – to this day, home to Rio’s more affluent populations and to its world-famous beaches. While several proposals for the Cidade Nova never materialized,

a grid-like system was imposed for its streets, similar to the reconstructed Pombaline Baixa of Lisbon, following the 1755 Earthquake – and in stark contrast to the irregular layout of streets in the colonial “old city”.<sup>6</sup>

Besides references in travel narratives, and most of them in passing, the Cidade Nova does not appear often in Rio de Janeiro’s early-to-mid 19<sup>th</sup> century literature or historiography. Few of the city’s residents (at least among those able to write) cared to describe or even mention the area – Joaquim Manuel de Macedo’s famous *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1862) ignored it altogether. But one of the earliest exceptions happens to be the now canonical and precociously realist *Memórias de um Sargento de Milícias*, and it can offer great insight into how this newly inhabited zone would function within the city’s dominant mapping – as a space perceived and defined as marginal while paradoxically being in the geographic center.

II. Manuel Antônio de Almeida’s (1831-1861) *Memórias de um Sargento de Milícias* opens with a declarative phrase that both locates the action in a recent specific history and recalls the language of fables: “Era no tempo do rei”. The text right away establishes a *then* while the paratext implies a *now*. The novel’s serial publication in a newspaper (the *Correio Mercantil*) from 1852-3, in and of itself reinforces a certain contemporariness. Appearance in a medium predicated on current events, in other words, indicates the story’s currency to a mid 19<sup>th</sup> century audience.<sup>7</sup> At the same time, it is left clear the plot will unravel during the days of Dom João’s reign, earlier in the century – the king returned to Portugal in 1821. In the second sentence, a new paragraph, the narrator begins to also demarcate the setting along the lines of a *here* versus a *there*:

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo – *O canto dos meirinhos* –; e bem lhe assentava o nome, porque era aí o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração).

The adverbial choice *aí* instead of *lá* or *ali* signifies the place's proximity to the reader. Though all three can be translated as "there", *aí* denotes *there, where you are*. It is no longer the meeting place of *meirinhos*, and thus does not merit the adverb *aqui* (here), but the text introduces a sense that we have a narrative voice originating from that central space.

The recurrent past tense – the imperfect preterit in the Portuguese – emphasizes how things *used to be*, perhaps also a reminder of how fast they were changing. The verb in the present (*formam*) refers to the very specific coordinates that plot the scene within two major streets of the "old city", a well-known point of reference to readers familiar with Rio de Janeiro.<sup>8</sup> In that center of the past, the narrator evokes right away a degree of order. One encounters, for example, a stable correspondence between how places were named and their function within the colonial city – something that finds echoes in the *orden de los signos* of Ángel Rama's *ciudad ordenada* in his *La Ciudad Letrada* (11). By the time Almeida writes, however, he must already explain how the *canto* had gained its name. Through a metonymic displacement, then, the text creates an association of that *here*, that central place close to the readers, with the law – albeit recognizing that its latest representatives (in the first direct acknowledgement of a *now*) are no longer what they used to be: "Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei [...]."

As the second paragraph progresses the narrator refers to the dynamic between *meirinhos* (corregidors) and their "extremo oposto", the *desembargadores* (appeals court judges), and in the process articulates a revealing axiom of Manuel Antonio de Almeida's literature: "Ora, os extremos se tocam [...]." In other words, he does not set up a rigid dichotomy, but rather a dialectic relationship between opposing forces. That dialectic nature serves as the basis for Antonio Candido's seminal reading of the book. In "Dialética da Malandragem" he argues that besides "um primeiro estrato universalizador", Almeida's work has a "segundo estrato [...]" constituído pela

dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro” (36), organized in accordance to the author’s “intuições adequadas” (37) of the social reality of Rio de Janeiro in the 1820s.

These “human relations” of Almeida’s fiction, I would argue, in turn manifest themselves through language that can elucidate how urban spaces of Rio were experienced and internalized during the course of the century. On the surface, or on a diegetic level, the novel’s Cidade Nova conforms to the predictable representation of a peripheral area from the perspective of a *ciudad letrada*, of a knowledge-producing center – fitting within the patterns of how the press and fiction of the period portrayed the neighborhood. Closer analysis reveals how the narrative at the same time defies or resists the expectations of dominant mappings, leaving room for greater porosity than the apparent. The literary spaces of *Memórias de um Sargento de Milícias*, once mapped by a contemporary reader, resonate with both the possibilities and contingencies of a metropolis that grew under the sign of a *cidade partida*, an expression popularized in the late 20<sup>th</sup> century but that begins to find meaning then.<sup>9</sup>

A couple of paragraphs into the first chapter, the narrator places the reader back in a familiar place: “Mas voltemos à esquina”. Its everyday was predictable, almost scripted: “Quem passasse por aí em qualquer dia útil dessa abençoada época veria sentado em assentos baixos, então usados, de couro, e que se denominavam – cadeiras de campanha – um grupo mais ou menos numeroso dessa nobre gente conversando pacificamente [...]”. From that universe comes the protagonist’s father, Leonardo, a figure presented in an unflattering light (“moleirão”, “pachorrento”), which allows us to identify a degree of irony in the supposed nostalgic view of that “abençoada época”, of that “nobre gente”. Leonardo was a Portuguese immigrant to Brazil who “jamais saía da esquina” (10), but once his unfaithful wife fled to Portugal with a sea captain, he abandons his son and the promise of a stable life.

Leonardo's son, the story's eventual protagonist, would be raised by a godfather and engage in all sorts of adventures that to many critics recall the picaresque narratives of the Iberian peninsula.<sup>10</sup> But it is the father who provides our first excursion to the city's outskirts, in a revealing passage:

Lá para as bandas do mangue da Cidade Nova havia, ao pé de um charco, uma casa coberta de palha da mais feia aparência, cuja frente suja e testada enlameada bem denotavam que dentro o asseio não era muito grande. [...] Quase sempre estava essa casa fechada, o que a rodeava de um certo mistério. Esta sinistra morada era habitada por uma personagem talhada pelo molde mais detestável; era um caboclo velho, de cara hedionda e imunda, e coberto de farrapos.

In contrast to the precision of the reference to the old city, Almeida's narrator represents the Cidade Nova as something vague and distant. It is also *lá para as bandas*, which seems to position his voice as coming from the center, from the *ciudad letrada* of the newspaper and its readers. *Lá* (there), unlike *aí* or *ali*, denotes a distance from both enunciator and receptor. If one assumes a point of view from the *Centro* (as the old city became known) – again, from the perspective of the producers of textual knowledge – those swamps are not only marginal but also perilous, to be avoided at any cost.

The language adopted renders clear the types of associations at play, and they are predictably negative: *ugly, dirty, mysterious, sinister*. Regardless of how by Almeida's time the area had become considerably more urbanized than when the story takes place, in the novel those quarters are home to the Caboclo's house, a figure that adds other elements to the semantic field of the Cidade Nova. The term describes one of mixed Indigenous and European ancestry, and was once used more broadly to designate Brazil's native populations. It also applies to supernatural entities, and there is even a variant of the Yorubá-based Afro-Brazilian religious system called *Candomblé de Caboclo*. The *caboclo*, nonetheless, hails from the rural portions of the country, and this particular one practices *feitiçaria*, a "superstition" condemned in the

text as immoral, uncivilized, and belonging to the past. The narrator ridicules the Caboclo's supposed powers, and the episode reinforces what Jean Franco would label the "racial roots of magic", "dependent on the clichéd cartography that separates 'rational' Europe from the nonrational rest" (9).

The Cidade Nova swamps, then, emerge as a frontier with rural, "nonrational" Brazil, where order seemingly begins to break down – in a reiteration of the "concepción griega que oponía la *polis* civilizada a la barbarie de los no urbanizados" (Rama 14). Michel de Certeau's distinction between place (*lieu*) and space (*espace*) also becomes useful: place "implies an indication of stability", "space is composed of intersections of mobile elements" (117). The *canto dos meirinhos*, with its law officials "sitting down", stood as the central place out of which order emanates, doubled as a metonymy of the *lettered city* out of which the narrator ostensibly tells the story. We only venture outwards once Leonardo's life falls into disarray. Leonardo searches for the Caboclo and his supernatural powers in those "bandas do mangue" due to problems with a young woman he falls for – but not any woman, a *cigana*, a gypsy.

After Leonardo meets her, we are presented with detailed descriptions of their parties, frequently suppressed by the Major Vidigal, an authority figure (based on a well known historical character of the same name) straight from the Centro, seeking to assert the law. The narrator makes a point to remind us: "A casa da guarda era no largo da Sé" (23), in the "old city". The pattern of state authorities engaging Rio's peripheral zones in a repressive fashion will not seem unfamiliar to those aware of the city's later history and present circumstances. At any rate, one may thus spatialize and map Candido's reading of the dialectic between order and disorder in Almeida's narrative. In other words, the pole of disorder corresponds precisely to the Cidade Nova, with its *caboclos*, gypsies and tempting festivities, while authority and the law emanate from the central city, seat of royal and military power.

Rio de Janeiro began receiving gypsies, who were expelled from Portugal (in tandem with other European countries) during the sixteenth century.<sup>11</sup> The Praça Tiradentes, past the Rua da Vala, present-day Uruguaiana – which to some constituted the border between the Cidade Nova and the Cidade Velha (Villaça 56) – was then called Campo dos Ciganos. The street leading to the Campo de Santana was called Rua dos Ciganos, and as the city expanded after the arrival of the Portuguese court, gypsy encampments moved out to the Cidade Nova. By 1885 the association crystallized to the point that Alexandre José de Mello Moraes would name his compendium of gypsy popular poetry as *Cancioneiro dos Ciganos: poesia popular dos ciganos da Cidade Nova*.

Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), in his 1847 novel *As Tardes de um Pintor ou As Intrigas de um Jesuíta* has a chapter entitled “O campo dos ciganos”. Taking the action back to the eighteenth century but without specifying when it takes place, he sets up a *then* versus *now* similar to that of *Memórias*, and was equally attuned to the rapid changes underwent by Rio de Janeiro, “[cidade que] como um empório da América Meridional, ameaça de, dentro em pouco, ser um colosso americano, crescendo sem descontinuar, a olhos vistos, há um século que nem a sombra do que é hoje, então era”. Alluding to the future ahead, the narrator shifts to the present, testifying to how the conversion of marshes into a completely land-filled Cidade Nova was still underway in the 1840s: “pântano de águas lamacentas e paludosas, de que todo o terreno estava coberto, e de cerrado mangue, cujos fugitivos restos ainda hoje vemos bordando o Aterrado da cidade nova”.

Teixeira then proceeds to paint the gypsies and their community in Rio de Janeiro, tracing them from the undefined but recent past to the reader’s present:

Naquele tempo [...] Tanto o Campo dos Ciganos como a rua, não tinham estes nomes porque fossem dados arbitrariamente, não, que nesse bairro nascente da cidade e coberto de toda a sorte de imundícies, é onde se haviam estabelecido uma multidão de ciganos, dados a toda

a sorte de vícios e de maus costumes; e à proporção que a educação e a civilização avançam pela cidade dentro, êstes ciganos recuavam e se iam embrenhando, como se fôsem antípodas da civilização e bons costumes. Ainda hoje os vemos habitando a beira do Aterrado, ladeira do saco, etc.

The construction and exploitation of an opposition between civilized and barbarian has of course become a familiar tale for the post-colonial reader. In the post-independence new order, nonetheless, similar patterns reproduce themselves, targeting marginalized groups, and gypsies, Jews, and Afro-descendents – all at one point associated to the Cidade Nova – would remain at the bottom of the hierarchy. Even as the number of gypsies dwindled, and even as the Cidade Nova became geographically central in Rio de Janeiro's layout, social forces antithetic to *education*, *progress* and *civilization* became indefinitely mapped or projected to that area of the city.

Although the narrator adopts the past tense, perhaps suggesting the possibility that there might have been some change, *As Tardes de um Pintor's* description goes much further than Almeida's in mapping the Cidade Nova as a space of lawlessness:

Ora, como êste bairro da cidade era o menos frequentado e o mais deserto, principalmente de noite, era também ali onde se homisiavam soldados desertores, marinheiros que abandonavam a marinha real, escravos fugidos a seus senhores, os evadidos de prisões, degredados que haviam acabado seu degrêdo e, enfim, toda a sorte de bandidos, que se uniam com os gitanos para roubarem, matarem, etc.

Teixeira's novel, despite this passage, might seem to add some complexity to the negative representation of gypsies, as it includes a character named *Justo*, a gypsy who yearns for justice. He is, nonetheless, introduced as an exception within that multitude prone to vice and bad customs. Almeida's narrator, likewise, perpetuates the usual stereotypes. As many in the book, the *cigana* exhibits little psychological complexity and remains nameless, akin to the allegorical characters that permeate medieval dramas and the Iberian folklore. To gypsies as a social group, *Memórias* reserves the following: they are "a praga", "gente ociosa e de poucos escrúpulos".

It is among these un-commendable types that Leonardo's son, the unruly boy of the same name, spends his first night away from home at a party in the *Campo dos Ciganos*, with two new young gypsy friends. This Leonardo goes on to become the novel's protagonist, and rather ironically, at the end, the militia sergeant of the title. It is this trajectory, from outlaw to law enforcer, which in part characterizes the peculiar dialectic between order and chaos, law and disorder, that Antonio Candido identifies both in Almeida's text and in Brazilian society:

O cunho especial do livro consiste em certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do 'homem como ele é', mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o mundo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal (39).

Candido concludes that "ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis" (41), and he could possibly be referring to the spatial arrangement of the city itself, more porous than the new city / old city dichotomy implies. In a physical sense, the two halves of Rio de Janeiro were indeed connected by streets that cut across them, and significantly, as the novel progresses it blurs spatial distinctions, especially in the several passages where festivals and religious processions take over the streets.

Other curious dialectic relationships can be explored, then, and they might be equally peculiar to nineteenth century Rio de Janeiro, to a type of "spatial porosity" with great consequence to the city's daily life and cultural production. Some of what Walter Benjamin had to say about Naples might have found an appropriate correlative in a description of Rio: "Irresistible, the festival penetrates each and every working day. Porosity is the inexhaustible law of the life of this city" (168). It is an attribute which seems to help shape the most enduring literature or music to come out of Rio, including *Memórias de um Sargento de Milícias* – a hybrid text,

notoriously difficult to categorize.<sup>13</sup> Likewise, if the narrator appears to hail from a *here*, as we have discussed, providing a perspective that stems from the Centro, Almeida himself – and ultimately his work – can be better understood as operating somewhere in-between.

A certain disconnect between author and narrator is perhaps already signaled by how the novel appears in newspapers signed, rather abstractly, by an anonymous *Um brasileiro*. Upon closer inspection, one finds a measure of dissimulation in the narrator's mapping of the "distant" Cidade Nova. As the novel advances, the city's marginal areas are not so vague for the author after all: he is more than familiar with aspects of life *there*. While condemning gypsies, the text reveals a remarkable knowledge of their music, dances and rituals. And while dismissing the Caboclo's works as a farce, the novel curiously reports in great detail how he invokes divinities to help bring back the woman Leonardo desired. Almeida's precise descriptions have in fact been considered an important primary source to musicologists and cultural historians interested in the development of Rio de Janeiro's musical traditions.

Mário de Andrade, in the introduction to the 1941 edition, writes that "o romance está cheio de referências musicais de grande interesse documental" (10). José Ramos Tinhorão, in *A Música Popular no Romance Brasileiro*, deems him a "pioneiro da coleta de folclore musical" (43). In Brazil's early Romanticism, according to Tinhorão, writers would "enfo-car sempre a música do povo como algo exótico", with the exception of Almeida, part of the reason he is considered a "precursor do romance de costumes realista" (44). Although he supposedly relied on oral sources and acquaintances when composing characters like the Major Vidigal, it seems clear that Almeida had an intimacy with the language, daily lives and practices of an urban social layer that frequently eludes historians and goes ignored by novelists: the ranks composed of white artisans and free *mulatos*, "soldados, marinheiros, serviçais domésticos, biscateiros, vadios

(eventualmente entregues a atividades marginais ou mesmo criminosas) e prostitutas” (Tinhorão 104) – particularly the lower middle classes who resided in the Cidade Nova while he wrote.

Almeida himself, in 1840, lived with his family in the very edge of the *cidade velha*, and according to Marques Rebelo’s *Vida e Obra de Manuel Antônio de Almeida*, he would have played during his childhood in the nearby Campo de Santana.<sup>14</sup> As the son of Portuguese parents of modest means (Rebelo 112), he in a sense belonged more to the *milieu* of his characters than to that of his readers, perhaps part of how “o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante” (Candido 51). By virtue of writing itself, in a highly stratified society where few were able to read, Almeida is in a sense already a figure of the Centro, of the *lettered city*. Yet he is one who navigates across its social spaces, able to absorb several popular expressions that rarely “belonged” in writing, in the sphere of intellectuals. To Marques Rebelo *Memórias de um Sargento de Milícias* was an early “grito de reação” against the Brazilian Romanticism, with its “indianismo de ópera” of “índios e negros” who “parece que saíram de Paris e de Londres.” It is a “grito inconsciente” and Almeida the first “a escrever aproximadamente como se fala no Brasil” (Rebelo 42). In the combination of seemingly conventional spatial markers, colloquial language and informed descriptions, it is as if we had an extra-diegetic narrator but an intra-diegetic author, to borrow Gérard Genette’s famous distinction: or in other words, there is a definite tension between what the narrator tells us and what he shows, and one gets the sense that Almeida cannot help but insert his experience of Rio’s peripheral zones into the novel.

If, as Angel Rama writes, the “palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario”, Almeida’s work begins to break down the opposition, and the relation between the language of books and

the language of the streets would also function in a dialectic mode. His novel emerges among the first to bridge “la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituaria*, reservada a una estricta minoría” (Rama 41). It mediates, then, between the daily life of Rio’s lower classes and the practices of a *ciudad escrituaria*, between center and peripheries, past and present, and thus takes the readers outside and beyond the *lettered city*, to that “reino de lo inseguro y lo precario” of not only the spoken word, but of the Cidade Nova, with its gypsies, outlaws, and festivities.

**III.** Manuel Antônio de Almeida sets his novel at a turning point in the city’s history, and writes it at another. Within those decades, Brazil attained its independence from Portugal under Dom Pedro I in 1822, and then saw its first emperor abdicate the throne in order to return to Portugal in 1831. At the age of 5, his son Dom Pedro II followed as Brazil’s Emperor, waiting until 1840 to be declared of age to govern, which he did until being overthrown by the Republic in 1889.<sup>15</sup>

During the brief decades of Almeida’s life (1831-1861), he witnessed Rio de Janeiro’s population more than double from less than 100,000 to more than 205,000 in 1849 (Karasch 61). Among other things, the city inaugurated its first public transportation system (by animal traction) in 1838 (Abreu 38), regular trash collection in 1847, street lightening by gas (instead of fish oil) in 1854, and its first railroad station, the Central do Brasil, in 1858 (Ermakoff 109-111). That period also saw the construction of the Canal do Mangue, beginning in 1857, one of the major infrastructural projects of Imperial Brazil. It cut across much of the Cidade Nova, and allowed for the elimination of the Lagoa da Sentinela and the São Diogo swamps. After its inauguration in 1860, the Mangue Canal would become one of the city’s landmarks for years to come, and ushered new development towards the Cidade Nova.<sup>16</sup>

At the same time, while Almeida published his novel, Rio de Janeiro was undergoing some significant demographic shifts. In her *Slave Life in Rio de Janeiro (1808-1850)*, Mary Karasch writes that due to fear of the abolishment of the slave trade and the rising demand of forced labor for all the construction underway, the numbers of incoming slaves increased dramatically throughout the years following the court's arrival (60-65). After the trans-Atlantic slave trade became illegal, in 1850, and as coffee production boomed in the country's southeast, Rio de Janeiro began to receive even larger numbers of slaves from the northeast – where sugar production had been in decline for decades – but also of European immigrants, many of whom took residence in the Cidade Nova (Silva 63). Between the court's arrival and the prohibition of the slave trade, the percentage of Rio's population comprised of slaves oscillated but remained stable – 34.6 % in 1799 and 38.3% in 1849. Thereafter it declined sharply, while the number of foreigners increased steadily (Karasch 67).

While Almeida successfully captured the environment of Rio's lower middle classes, some critics remark on how slaves and blacks are “virtually absent” from his novel.<sup>17</sup> The paradigm of the artist who circulates from center to periphery will reappear throughout the history of Rio's culture, yet the mobility allowed to an immigrant's son like Almeida, or even to a *mulato* like Teixeira e Souza,<sup>18</sup> could not be afforded by a great number of the city's black inhabitants. As Mary Karasch demonstrates, there was a wide range of autonomy and differing social status within Rio de Janeiro's mid-nineteenth<sup>th</sup> century black population. Among these were freed blacks, who constituted around 5.2% of the city's total population in 1849. A quarter of them resided in the *paróquia* of Santanna, which included most of the Cidade Nova.<sup>19</sup> And beyond the physical walls that ensured the confinement of a number of slaves whose daily lives were reduced to windowless buildings and long hours of forced labor (Karasch 104), the city contained other intangible but no less present barriers: for slaves, “Rio

de Janeiro was a city of boundaries, one of limitations on their freedom”. (55). Besides what was demarcated physically, “the fortifications, walls, and iron-barred mansions”, there were “the social constructs past which they dared not trespass for fear of brutal mistreatment” (Karasch 55).

The slave-based system relegated blacks and their descendents to the back of the line, generally excluding them from positions of power.<sup>20</sup> The conflicting nature of how access was permitted in certain places to some but not others – and with unspoken rules drawn not necessarily simply along color lines – accompanied the complexities of competing hierarchies: African-born men of old age, for example, stood at the bottom from a slave-owner’s perspective yet were revered by their counterparts, frequently holding important positions in religious structures. At the same time, one may argue that although Rio de Janeiro’s slaves and freedmen were in many ways “fora da sociedade” (Karasch 115), they left a deep and irrevocable imprint on the culture. According to John Luccock’s records, for instance, around half of Brazil-born artists in the city were black or *pardo* (56). Some of the contradictions within a society where blacks are at once systematically exploited and ever-present appear in the reactions of travelers. Their impressions range from the indignation of Dabadie at the cruelties of slavery (Taunay 56), to R. D. White’s observation of “groups of [enslaved] water carriers [...] chattering and laughing with right good will”, a “constant stream of merry blacks” (9), to the Count of Robiano’s surprise at seeing so many blacks and indians in the “capital de um grande império” (83).

Rio de Janeiro’s status during the mid-nineteenth century, as a city largely inhabited by Africans and their immediate descendents, does lead one to question the possible effects of their dominant presence in its streets, markets, and public spaces – which so consistently impacted the impressions of foreign travelers. The French painter Manet wrote to his parents of how in the streets one only saw black men and women

(Taunay 31), and one of the earliest photographs of the *passeio público*, among the city's most aristocratic places, shows a lone black boy strolling about (Ermakoff 92). It is also widely remarked how the Portuguese rarely left their homes, especially women, both as part of custom and to avoid the tropical heat. What does it mean, then, when a city's most oppressed group is also its most visible? Even in *Memórias de um Sargento de Milícias*, where blacks or slaves are indeed "virtually absent" from the plot, they occupy the city's public squares, particularly amidst religious processions or festivals.

At one point, Almeida describes the *rancho* "que caminhava adiante da procissão, atraindo mais ou tanto como os santos, os andores, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos" (53), noting the famous wear of the *baianas*.<sup>22</sup> A few decades later, the universe of these *negras* from Bahia would converge at the heart of the Cidade Nova, and become a powerful socio-cultural force within the city. We also read of the *ranchos* playing "música de barbeiros" during the "festa do Divino Espírito Santo" in the Campo de Santana.<sup>21</sup> And among these, "um grande rancho acompanhado por não pequeno número de negras e negrinhas escravas e crias de D. Maria, que levavam cestos com comida e esteiras" (61). These *baianas* and especially the *negrinhas* might be without agency, particularly from a novelist's perspective, but they are there – and at least in one of the city's squares, the Campo de Santana, many of these marginalized residents of Rio seemed to have found a sanctuary, even if an imperfect and temporary one.

Almeida describes how during the Festa do Divino Espírito Santo, "grande parte do campo estava já coberto daqueles ranchos sentados em esteiras, ceando, conversando, cantando modinhas ao som de guitarra e viola" (62), suggesting the Campo as a privileged space of sociability for the lower middle classes. At the same time, it was far enough from the Paço Imperial that the large fields provided an unregulated space where slaves could escape their owners on a Sunday afternoon and "dance to their own music" (Karasch 58). The Campo hosted *umbigadas* and *batuques* as those in

a scene depicted by the French painter Debret (Cunha 92). St. Anne, from the chapel nearby, was even consecrated as the patron of *libertos* (Fridman 22), and Karasch further describes how slaves controlled a good deal of the street commerce of the surrounding area (58).

Perhaps an expression Joseph Roach uses in *Cities of the Dead: circum-Atlantic performance*, “liminality at urban center” (63), to describe New Orleans’ Congo Square, would be appropriate here. In Rio, however, African practices – frequently regarded as “savage” by whites much like in the case of New Orleans – occurred in the same sites where slave-owners paraded their military force and where a *pelourinho* (whipping post) was located (Karasch 58). The space of liminality, then, paradoxically doubles up as a place where the “normative” is imposed, where a slave-based society re-asserts its control and the semblance of order. These juxtapositions translate to the multiple names given to the Campo through the 19<sup>th</sup> century. Almeida significantly prefers the unofficial Campo de Santana in his novel, although by the 1850s it had already acquired the more stately name of Praça da Aclamação (again, commemorating Dom Pedro I’s acclamation as emperor). It was also now a *praça*, more urban than the former *campo*. Thirty years earlier Luccock had labeled it “Parade Ground” in a map, and some forty years later it would yet again be renamed as Praça da República, its current official designation. The place, nonetheless, throughout these changes has remained known in the city’s everyday as the Campo de Santana.

During the eighteenth and early nineteenth centuries the Campo acted as the border where the city ended and the rural, order-less Brazil began. As the city expanded toward the Cidade Nova, however, it became the landmark that divided Rio de Janeiro in two, as in this report from a Portuguese magazine of 1839-1840: “O Campo de S.<sup>ta</sup> Ana, também chamado da Aclamação, é um vasto paralelogramo que divide em duas a capital do Brasil.”<sup>22</sup> As the São Diogo marshes were land-filled and urbanized,

particularly with the construction of the Canal do Mangue, the Campo acquired a central status both geographically and in terms of how public buildings and infrastructure were distributed. While older and wealthier churches of predominantly white membership were located in the *cidade velha*, whereas most black and *mulato* brotherhoods and churches had been established on the outskirts, during a period of two decades or so in the mid-nineteenth century, Rio's political axis would be dislocated toward the Cidade Nova. The area around the Campo would be the beneficiary of infrastructure investments usually reserved to central and privileged urban areas.

In the late 1830s an anonymous Portuguese correspondent wrote, "É cercado todo aquele imenso campo por pequenas casas pela maior parte de mesquinha aparência."<sup>23</sup> The United States consul, John Martin Baker, presumably a few months after the account above, saw quite another picture, opening with the by now familiar division:

The City is divided into the Old and New Town, separated by the Campo of St. Anna, or Field of Honour. There are situated in this Square many splendid buildings, both public and private. The Senate Chamber, War Department, Barracks, General Quarters for the Commander-in-chief of the Army, District Court, also the Museum which is opened every Thursday for the public. In the centre of this Square there is a most splendid fountain which is lit up at night for the accommodation of the inhabitants; here the Emperor, Don Pedro II, reviews his troops, and where all other military exercises take place (98).

The Municipal Palace had been on the oriental face of the Campo since 1825. The Cidade Nova side, besides the Senate Chamber and the Mangue Channel, would also receive the Casa da Moeda do Brasil (Mint) in 1863, the city's first Escola Municipal in 1872, and further out the Barão de Mauá's Fábrica de Gás was inaugurated in an impressive neoclassical building in 1851. Rio's main railway station, the Estação do Campo, later Estação Dom Pedro II and eventually Central do Brasil, opened in 1858

in the spot where the small Saint Anne Chapel had been. In 1839 the city's first public transport lines, by animal traction, left from the Praça da Constituição, cutting through the Cidade Nova to São Cristóvão, and several other trams soon served the area (Cruls 335). The Cidade Nova emerged as one of Rio's most accessible neighborhoods, well-connected by public transportation both to the commercial center (the old city) and to the burgeoning suburbs, further west and north.

The state's investment in the area also shows in multiple "beautifying" measures. In 1842, the Rocio Pequeno, where the Mangue Channel began, had its limits defined by ropes and saw some betterments like a neoclassical *chafariz* (fountain), a project of Grandjean de Montigny inaugurated in 1848. In 1869 the Mangue received rows of imposing imperial palms, and they soon became one of the city's most common postcards. The Empire's preoccupation with image paid off in the impression left on James Fletcher, a Christian missionary who in 1868 writes that "The procession from St. Christovao to the Palace of the Senate [through the Cidade Nova] is not surpassed in scenic effect by any similar pageant in Europe" (210). The same visitor would not notice a difference in how the city's light was distributed, being impressed overall with Rio's lightening:

The streets of few cities are better lighted than those of Rio de Janeiro. The gas-works on the Aterrado sends its illuminating streams to remote suburbs as well as through the many and intricate thoroughfares of the Cidade Velha and the Cidade Nova (124).

Likewise, the city's early sewage system was installed equitably in both the city's halves in 1864 (Ermakoff 71) and while there did not seem to be a difference in which streets were paved or not paved, those of the New City were in fact more pleasantly spacious, compared to the infamously crowded and dirty streets of Old Rio: "As ruas da primeira são estreitas e desiguais; as da segunda são largas e direitas. Em geral todas as ruas são calçadas e pela maior guarnecidas de passeios [...]"<sup>24</sup> Indeed, in

1850 the French author of *A Travers l’Amérique du Sud*, F. Dabadie, found that the Cidade Nova “era melhor edificada do que a outra, com ruas largas e bem alinhadas, e casas de aspecto agradável. Mas, muito pouco movimentada e habitada por gente assaz miserável, entre a qual predominavam os ciganos” (Taunay 50).

For a brief period, it seemed the Cidade Nova could be destined to become an aristocratic neighborhood, and that the city’s most destitute, including its gypsies, would be pushed out even further toward the suburbs. Yet a mostly unanticipated factor encouraged the movement of the upper middle classes and the elites toward the oceanfront Zona Sul, away from the Centro and the Cidade Nova: starting in 1849, the city was hit by a series of yellow fever epidemics. Already in 1840 we read that “Não foi bem escolhido este local para se continuar a edificação da cidade sem ao menos se haver prevenido que sendo um sítio paludoso, com pouca circulação d’ar, viria aquela sem construções prévias a ser insalutífera no verão, como acontecia antes das providências que neste século se tem dado.”<sup>25</sup> A few years later, Dr. Sigaud (1796-1856), in his *Du Climat et des Maladies du Brésil, ou Statistique Médicale de cet Empire* (1844), one of the founders of the Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, “entre as causas da insalubridade da capital”, cites “a permanência do pântano da Cidade Nova, foco pestilencial, verdadeiro banhado pontino da Roma do Novo Mundo” (Martins III, 300). Despite these warnings, as Sidney Chalhoub demonstrates, prior to 1850 yellow fever was extremely rare (*Cidade Febril* 60). As the city that soon after became known as a “túmulo de estrangeiros” tried to shed off the epithet and stamp out yellow fever,<sup>26</sup> that effort would influence much of Rio de Janeiro’s urban planning and development.

When authorities invested in the Cidade Nova’s infrastructure in the early to mid-19<sup>th</sup> century, it is likely they did not have in mind its future residents: workers of modest means, public functionaries, *mulatos*, artisans, newly arrived immigrants from Europe (especially from rural

parts of Portugal, Spain, Italy, and later Ashkenazi Jews), as well as from other regions of Brazil, including large contingents of freed blacks and runaway slaves from the northeastern province of Bahia.<sup>27</sup> Yet the area's proximity to jobs not just in the commercial center but in the port led to rapid population growth and a decline of living standards. Many of its large houses were split into crowded multi-family units of cheap rents, and the second half of the 19<sup>th</sup> century saw a proliferation of *cortiços* in the area (*Cidade Febril* 54–56). Even with construction of the Mangue Canal and other important public buildings, the Cidade Nova's centrality would prove to be easily overpowered by the promise of "better airs" in the city's oceanfront South Zone. The threat of yellow fever, then, further sped up the process by which the Cidade Nova became consolidated as a neighborhood of the lower classes.

The Cidade Nova, nonetheless, provided better conditions than those more crowded quarters of the Old City, and continued to benefit from infrastructural investments that did not find a parallel in the suburbs (Abreu 82). And not to be understated, the neighborhood remained well connected to the Centro by the network of *bondes*. The implementation of an efficient public transportation has been one of the historic challenges of Rio de Janeiro: partly explained by its mountainous and irregular geography, partly due to lack of political will. Inefficient and expensive public transport constituted one of the main factors for the proliferation of *favelas* in the 20<sup>th</sup> century, as people often could not afford (or did not wish) to live far from their workplaces. The Cidade Nova of the second half of the 19<sup>th</sup> century, then, in great part by accident, constituted an exception within Brazil's lower class neighborhoods: allowing for, we can imagine, not only a more practical commute but overall more dignified living conditions.

A series of coincidences or unrelated conditions particular to Rio de Janeiro, coupled with global technological innovations – such as the development of commercially viable transatlantic steam ships in the 1870s,

allowing for immigration from Europe on an unprecedented scale – would enable cultural encounters in many ways only possible in an urban environment, and perhaps more so in the New World and in *this* New City, a place largely unencumbered by a past, by a set of hegemonic customs. In that sense, the Cidade Nova constituted a privileged space, a heterotopia of sorts, a neighborhood of the “recently arrived” as Fania Fridman labels it in her *Paisagem Estrangeira* (24). Yet its many displaced individuals – like the Portuguese natives in *Memórias de um Sargento de Milícias* – often arrived with deeply rooted cultural baggage, and to different degrees had to negotiate their identities and cultural practices in an urban milieu marked by plurality, by a mixture and overlap of languages, interests, aspirations and personal histories.

These exchanges – as they often do – appear to have happened without great artistic objectives or consciousness of what was at hand. Their results, often formidable, can be traced back to some of those parties, processions, and encounters described by Almeida. Some of these meetings – perhaps by their improbability or counter-intuitiveness – escape the prying look of historians until revealed through a novel’s intuitions or in a spark of memory, as in one recollection by an aged Pixinguinha (1897–1973). Decades after the fact, in an interview, the celebrated composer and flutist would speak of attending gipsy parties in the Catumbi (formerly part of the Cidade Nova) as a child, and of how Sinhô – another seminal *sambista* – frequently “borrowed” their melodic themes.<sup>28</sup> The endless debates about who or what influenced what or who are not the beneficiaries of this memory’s sudden resurgence – rather, it adds yet another layer to the story of Rio’s culture, to how in the socio-cultural and literary landscape of that early and much forgotten Cidade Nova, lies the palimpsestic fabric out of which emerges so much of what we came to consider Brazilian.

## NOTES

<sup>1</sup> There is a vast literature on the arrival of the court. While there are disagreements about the extent of inconsistencies in the census, most historians agree the population figure fell within that range. For a discussion of the period and an extensive bibliography, see Kirsten Schultz, *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese royal court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, 2001.

<sup>2</sup> Although Rio de Janeiro became the effective seat of royal power, the title was not conferred until December 15, 1815 (Schultz 190).

<sup>3</sup> Citing Joaquim José de Queirós [ouvidor], “Mappa da população da côrte e província do Rio de Janeiro em 1821”, *RIHGB* 33, pt. 1 (1870), 135-142.

<sup>4</sup> In *Notices of Brazil*, the reverend and Chaplain to the British Embassy in Rio, Robert Walsh, reports on how authorities contemplated leveling the Santo Antônio hill (459) – it would eventually be done during the 1950s.

<sup>5</sup> “Decreto do Príncipe Regente, datado do Rio de Janeiro, em 26 de Abril de 1811, ordenando que todos os que edificassem casas de sobrado nos terrenos situados na Cidade Nova (Rio de Janeiro), desde a Ponte até ao lugar marcado para a Caldeira e em qualquer outro lugar pantanoso, dentro de 2 annos a contar da data deste decreto, ficassem isentos de pagar Decima por dez annos, sendo a casa de um só sobrado e de menos de 5 portas ou janellas de frente, ficando prohibida a construção de casas terreas na Cidade Nova” (*Bibliotheca brasiliense* 206).

<sup>6</sup> “O semeador e o ladrilhador”, the fourth chapter of Sérgio Buarque de Holanda’s seminal *Raízes do Brasil*, draws a contrast between the *desleixo* (laxness) of the Portuguese planning of colonial cities, and the more systematic and ordered style of the Spaniards. The Cidade Nova, then, constitutes an exception. Note that it is also contemporary to Manhattan’s Commissioners’ Plan of 1811, another early grid plan, on a larger scale.

<sup>7</sup> In her afterword to the novels’ English translation, Flora Sussekind ties the novel to the emergence of the *crônica*, a literary genre frequently occupied by current events (171-183).

<sup>8</sup> Luccock lends historical veracity to the comment: “My first home in Rio brought me to the near observation of a large and important class of the inhabitants. It was at the corner of Rua d’Ouvidor, where it joins the Rua da Qui Tandí [sic]; precisely on this spot, every unhallowed morning, the Attorneys, together with the under officers of the law, met to transact business” (102).

<sup>9</sup> *Cidade partida*, broken or divided city, denotes the socio-economic inequalities that frequently reflect (or are a reflection of) Rio’s segregated urban spaces. The expression serves as the title of a much discussed book by Zuenir Ventura, a journalist and writer whose narrative brings together two sides of the city’s present divide, drug traffickers of *Vigário Geral* and peace activists of the NGO *Viva Rio*. See Zuenir Ventura, *Cidade Partida*, 1994.

<sup>10</sup> Among these, Mário de Andrade, in his introduction to the 1941 edition of *Memórias de um Sargento de Milícias* (5-19).

<sup>11</sup> See Geraldo Pieroni, *Vádios e Ciganos, Heréticos e Bruxas: os degredados no Brasil-colônia*, 2000.

<sup>12</sup> In his introduction to the translation in English, “Historical Context and Social Topography of *Memoirs of a Militia Sergeant*”, Thomas Holloway describes how “literary taxonomists have puzzled over which category fits a work that in many ways is a literary anomaly” (xi).

<sup>3</sup> Rebelo writes that he grew up “nas imediações da igreja do Bom Jesus do Calvário e Via Sacra, que fica na esquina da rua Uruguaiana com a rua General Câmara, respectivamente, então Rua da Vala e rua do Sabão”, and “fazia gazetas [...] no Campo de Sant’Ana” (16).

<sup>4</sup> For biographical studies of the emperor, see José Murilo de Carvalho's *D. Pedro II*, 2007, and Lília Schwarcz's *The Emperor's Beard: Dom Pedro II and the tropical monarchy of Brazil*, 2004.

<sup>5</sup> The work was conducted by the Barão de Mauá, who inaugurated it along with his gas factory, also in the Cidade Nova.

<sup>6</sup> Thomas Holloway, after establishing their "virtual absence", notes that they create a situation for the free lower classes that plays a major role in the novel: "no one in the book works", as he writes (*xvii*).

<sup>7</sup> Teixeira e Souza, a *mulato*, was the son of a "pequeno comerciante arruinado", according to Tinhorão (55). Flora Sussekund expands on how other critics (Antonio Candido, Roberto Schwartz) maintain that "what distinguishes this novel are its characters and the privileges these free, unremarkable, property-less men enjoyed in a slave holding society such as nineteenth-century Brazil" (181).

<sup>8</sup> The *paróquia* was home to about 18% of Rio's total population. These percentages are calculated from 1849 census data (Karasch 112).

<sup>9</sup> Karasch puts in perspective the many reports of foreigners surprised at seeing blacks in high positions, as those tended to be exceptions (123-125).

<sup>20</sup> This is one of the first mentions of *ranchos*, musical groups that like the *cucumbis* and *congós* combined influences from African expressions of Banto origin with elements from popular Iberian cultures. Later in the century, the *ranchos* developed into carnival groups, leading to organized, competitive parades as early as 1911. See Renata de Sá Gonçalves, *Os Ranchos Pedem Passagem* (2003).

<sup>2</sup> On the *festas do Divino*, see Martha de Abreu Esteves, *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900* (1999). The role of groups composed of barbers in the development of Rio's music has been documented by Tinhorão (*História Social* 155).

<sup>22</sup> Anonymous, "O Campo de S.<sup>ta</sup> Ana e o Museu Nacional", in *Universo Pitoresco, Jornal de Instrução e Recreio*, t. I, 1839-1840 (reprinted in *O Rio de Janeiro na Literatura Portuguesa* 157).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Anonymous, "O Campo de S.<sup>ta</sup> Ana e o Museu Nacional", in *Universo Pitoresco, Jornal de Instrução e Recreio*, t. I, 1839-1840 (reprinted in *O Rio de Janeiro na Literatura Portuguesa* 124).

<sup>25</sup> Anonymous, "O Rio de Janeiro visto do Convento de Santa Tereza" in *O Panorama*, v. IV, Janeiro a Dezembro de 1840 (reprinted in *O Rio de Janeiro na Literatura Portuguesa* 153).

<sup>26</sup> Besides Chalhoub's *Cidade Febril* (1996) there is a vast literature on yellow fever in Rio de Janeiro. For the story of how the epidemics were controlled, see Jaime Benchimol's *Dos Micróbios aos Mosquitos: febre amarela e a revolução pasteuriana no Brasil* (1999).

<sup>27</sup> Among the residents of the area, some would achieve notoriety, like the *mulato* sculptor Chaves Pinheiro, who lived in the rua de Santana. Nei Lopes includes him in the *Dicionário Escolar Afro-brasileiro*.

<sup>28</sup> Their importance to the history of Brazilian music is widely recognized, but their indirect role in the country's literary history, through their relations to writers like Mário de Andrade and Manuel Bandeira among others, should also not be understated. The interview in question took place on October 6, 1966, with the participation of João da Baiana, Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ari Vasconcelos and Ilmar Carvalho. The recording can be consulted at the archives of the *Museu da Imagem e do Som* in Rio de Janeiro.

## WORKS CITED

- ABREU, Maurício de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- ABREU ESTEVES, Martha de. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Org. Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1853.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memoirs of a militia sergeant: a novel*. Trans. Ronald W. Sousa. New York: Oxford University Press, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Intr. Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- BAKER, John Martin. *A View of the Commerce Between the United States and Rio de Janeiro, Brazil*. Washington, D.C.: Printed at the office of the Democratic Review, 1838.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1978.
- BIBLIOTHECA BRASILIENSE. *Catalogo anotado dos livros sobre o Brasil e de alguns autographos e manuscriptos pertencentes a J.C. Rodrigues. Parte 1. Descobrimento da America: Brasil colonial. 1492-1822*. Rio de Janeiro: Typ. do "Jornal do Commercio", 1907.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro : notícia histórica e descritiva da cidade*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1949.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro. 1840-1900: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.
- FLETCHER, James C. *Brazil and the Brazilians: portrayed in historical and descriptive sketches*. London: Sampson, Low, Son, & Co., 1868.
- FRANCO, Jean. *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- FRIDMAN, Fania. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os Ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: IFCS, 2003.
- HENDERSON, James. *A history of the Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1821.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KARASCH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. N.J.: Princeton University Press, 1987.
- LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro, and the southern parts of Brazil; taken during a residence often years in that country, from 1808 to 1818*. London: S. Leigh, 1820.

- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- MELLO JÚNIOR, Donato. *Rio de Janeiro: planos, plantas, e aparências*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988.
- MELLO MORAES, Alexandre José de. *Cancioneiro dos ciganos*: poesia popular dos ciganos da Cidade Nova. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1885.
- O RIO DE JANEIRO NA LITERATURA PORTUGUESA. Org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Comissão Nacional das Comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1965.
- PIERONI, Geraldo. *Vádios e ciganos, heréticos e bruxas*: os degredados no Brasil-colônia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- REBELO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1943.
- ROACH, Joseph. *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese royal court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. New York: Routledge, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *The emperor's beard: Dom Pedro II and the tropical monarchy of Brazil*. Trans. John Gledson. New York: Hill and Wang, 2004.
- SILVA, Eduardo da. *Dom Obá II d'Africa, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TAUNAY, Afonso de. *No Rio de Janeiro de Dom Pedro II*. Rio de Janeiro: AGIR, 1947.
- TEIXEIRA E SOUZA, Antonio Goncalves. *As tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta*. Rio de Janeiro: Atrium, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000-2002.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- WALSH, R. (Robert). *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. Boston: Richardson, Lord & Holbrook, 1831.
- WHITE, Richard Dunning. *Sketches of Rio de Janeiro and environs*. Exeter: William Pollard & Co., printers, 1897.

**Bruno M. Carvalho**, B.A. in Comparative Literature by Dartmouth College, and Ph.D. in Romance Languages and Literatures by Harvard University, is Assistant Professor in Luso-Brazilian Studies at Princeton University. His research interests are focused on intersections between urban development and culture. He has articles published in journals such as *Spaces and Flows*, *Luso-Brazilian Review*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Variaciones Borges*, and *Remate de Males*. Currently, he is completing a book tentatively entitled “Porous City”, a cultural history of Rio de Janeiro from 1808 to 1945.

Artigo recebido em 20/12/2010. Aprovado em 14/03/2011.

## SALGADO MARANHÃO: A VERTIGEM HORIZONTAL

**Iracy Conceição de Souza**  
Doutoranda em Letras Vernáculas, UFRJ

### Felino

dentro da jaula do peito  
meu coração é um leão faminto  
que devassa a madrugada  
como um felino atento  
seguindo a órbita da urbe  
e a têmpera do tempo.  
já foi casa de marimbondos,  
já foi covil de serpentes,  
já foi um sol sob nuvens.  
vez em quando veste a calma  
de uma floresta sem pássaros,  
enquanto rosna em sigilo,  
afiando as garras para o próximo salto.  
(*A cor da palavra*, p. 18)

Salgado Maranhão, poeta e letrista de música popular brasileira, nasceu em Caxias, Maranhão, em 1954. O livro que marcou sua inserção na poesia foi *Ebulição da Escrivatura*, uma antologia organizada por ele, em parceria com Antonio Carlos Miguel e Sergio Natureza, publicado pela Civilização Brasileira em 1978. Desde então publicou vários volumes de poesia, culminando em *A Cor das Palavras* (2009), uma compilação de sua obra poética até então. Foi o vencedor do prêmio Jabuti de 1999

com o livro *Mural de Ventos*. Em 2011 foi agraciado com o prêmio ABL de poesia, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Seu livro *Sol Sanguíneo* aparecerá em tradução para a língua inglesa, por Alexis Levitin, no início de 2012, com o título *Throbbing Sun*.

O universo poético de Salgado Maranhão resgata a *poiésis* que se perdeu com toda a carga de conotações adquirida com o tempo, resultando em um espaço de labor da reescrita, da reelaboração de uma tradição do *dizível* na poesia. Ao burilar a palavra depurada da sua pluriestratificada significação semântica, sua poética reaviva as antigas evocações, recupera a economia musical do verso, o som e o ritmo. Seu universo poético revitaliza a energia originária do vocábulo, que propicia ao leitor uma participação mais ativa, explorando concomitantemente as diversas potencialidades da palavra poética. Sua linguagem poética plasma-se numa formulação lapidar e concisa do pensamento. Enquanto nos conduz a visões sempre instigantes de uma forma desconcertante, desorienta e sugere mais do que explicita.

**ICS:** Poeta Salgado Maranhão, a leitura que fiz do conjunto de sua obra permite interrogar-me a respeito do seu labor poético e dos enigmas de sua escrita. Permite ainda, perceber a forma, a linguagem e como as diferentes facetas se complementam, se elucidam e se refletem num jogo especular que cria outros horizontes e nos remete para novas sínteses produzindo muitas interrogações. Constantemente vamos encontrar no seu peculiar universo uma espécie de gramática da linguagem visual. Imagens saltam de nossas leituras. Seus versos soam como se não fossem feitos de palavras e sim de imagens, como pinturas, com cores e cheiros. Sua atitude poética de casar uma palavra já gasta com outra, também gasta, parece conduzir à primeira vez da palavra, ao virginal da palavra. Qual a visão que tem de seu processo produtivo intenso e multiforme?

**SM:** Meus poemas começam internamente, pelos sons e pela imagem das palavras. Chego a formular na cabeça a textura e a música verbal do poema, antes mesmo de ele existir. Muitas vezes eu o escrevo na memória antes de passá-lo para o papel. Vivi, na infância, numa região luxuriante do interior maranhense, onde a beleza da paisagem era impactante e o silêncio se misturava ao canto das aves e ao ciciar do vento nas palmeiras de babaçu.

Foi ali que eu me tornei uma criança contemplativa e busquei uma maneira de plasmar, dentro de mim, esse universo esplendoroso. Desse modo, sem que eu delibere, as metáforas saltam do meu inconsciente como se fossem aquarelas. Chego a formular cores nos vocábulos, chego a sentir cheiro na sua corporalidade. A poesia vai me habitando por conta própria. Vem, normalmente, com um naipe de palavras que, aos poucos, vou reconhecendo o que é. É uma lei do inconsciente que nem sempre está ligada à tristeza ou alegria. Pode surgir de uma notícia de jornal ou do tombo do mar na pedra. Vai buscando fustigar a língua para além dos significados usuais. E busca, também, sobrepor imagens como num quadro cubista. Meu olho olha em todas as direções tentando harmonizar o inconciliável caos da vida. Às vezes, chega a me faltar o ar de tanto excesso de ser, da impossibilidade de amarrar o mundo em versos.

**ICS:** A poesia não tem lugar, ela deriva de todas as paragens, nasce das dobras de qualquer circunstância, da invenção de um conceito ou do exercício do pensamento. A poesia fala do desejo sem objeto e, portanto, ela só pode ser expressa através de demandas que têm como destino ficarem sempre insatisfeitas, para continuarem sendo produzidas, ou seja, desejadas. O leitor interpreta a poesia através de suas afetações e quando o poeta fala, sempre diz mais do que tencionava dizer. Poeta, o que é a poesia?

**SM:** O discurso poético revela uma dimensão submersa do humano que ele, para ajustar-se às demandas da vida em sociedade, tem dificuldades em acomodar. A vida com os outros é um exercício de contenção. Diariamente, tiramos da cartola vários modos de expressão conforme a conveniência. Porém, a poesia quer falar como as crianças e os loucos iluminados. Esse é o estado da poesia e do ser humano em êxtase, pleno, apenas sendo, sem qualquer preocupação em agradar ou desagradar. Por isso, os poetas são chamados de *loucos de Deus*. Mas como harmonizar-se poeticamente com a pluralidade de indivíduos de um mundo que prioriza o fisiológico e que não quer perder tempo com quem não fale a sua língua?

É preciso preparar os corações e mentes das pessoas para a música que está dentro delas desde sempre, mas soterrada pelo barulho das vísceras. A poesia é a expressão da nossa natureza primeira, que canta como uma cascata, quando perdemos o medo de nós mesmos.

**ICS:** O poeta trabalha na superfície do papel e trabalha com temas profundos. Todo verso oculta outro verso em si. Mostra o ausente que pode habitar em si. Fazer um verso, não é como fazer um afresco, não há técnica e talento; é somente de talento que vive um poeta e do prazer de lapidar as palavras. Há alguma estratégia para o poeta fisgar o leitor?

**SM:** Todo poeta escreve para reagir à sua própria negação diante de iminência da morte anunciada, mesmo que não haja uma consciência ontológica *a priori*. Só depois o leitor entra na história. O principal confronto do poeta é com o mistério da poesia, que tem suas regras e seus humores. Depois, se o poema nasce de parto normal e é tratado com carinho, ele dará muitas alegrias. Quem conhece, verdadeiramente, o ofício de navegar com palavras tem que estar atento aos seus caprichos e ao seu legado. Porque, ao fim, o próprio leitor virá mirar-se no espelho do poema.

**ICS:** Alguns de seus versos fundam sua própria realidade. *Mar aberto*, por exemplo, cria outro mundo do mundo. Cria-se um hiato, uma arbitrariedade entre o real e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre significados e significantes. Eles elidem sujeito e objeto, mundo e a realidade, prescindem também da certeza, da verdade, da representação, do significado, da consciência e do tempo cronológico. Nesse sentido, o aparecimento da linguagem poética exige a destruição, a negação da palavra, que deixa de ser um instrumento, um meio, um signo vazio que designa as coisas do mundo para apresentar outra realidade, diferente da realidade familiar do mundo cotidiano. Poeta, não há lugar para a mera cópia na relação poesia e realidade, em seu universo poético?

**SM:** O papel da poesia não é confirmar o que todos já viram. Isso cabe à linguagem corriqueira, eivada de repetições e obviedades. A poesia fala um discurso sublimado das coisas que não se veem, senão pela percepção sensível. A palavra poética é oblíqua, fala de viés, esgarçando camadas à realidade. Mas não é encerrada em si mesma, é porosa em sua alteridade. De tal feitura, que a pessoa comum chega a pensar que é fácil, pelas escarpas que encontra em seus atributos de sedução. Na poesia, as palavras não querem apenas dizer, querem firmar-se como um totem. Benedetto Croce diz que a poesia é monumento. Para mim, é uma aranha que tece raios.

### **Aves e viveres**

Aves em busca de víveres, voamos  
tontos de luz e dos apegos vãos  
e se ao longe avistamos frutos são  
não raro erramos o lugar dos ramos.  
Pois é de nós que nos embarçamos  
nos mínimos véus, nos pequenos grãos  
e se é incompleto o que nos chega às mãos  
mas tão pouco é sublime o que doamos.  
São dardos zoando a música de espanto  
e tanta lácera e desertos tantos  
esgarçando no molde a própria vida  
que o tecido do amor já vem puído.  
E qualquer um de nós cede ao descuido,  
sob a febre da morte consentida.

*(A cor da palavra, p.190)*

**ICS:** Seu trabalho poético com a linguagem revela-se em uma escrita construída sobre alicerces de eixos distintos: o formado pelo próprio som dos vocábulos que confere à escrita um ritmo brusco e o constituído pelas metáforas dissonantes que desarranja os versos e as imagens, ao focalizar a angústia do sujeito. Quando um dos seus poemas finda, a impressão que fica é que ele ganha nova força. Após uma interrupção, é preciso retornar ao poema. Envolvidos em um processo de constituição do significado, essa nova leitura nos conduz a outras formas de pensar: o

que eu particularmente chamaria de uma “tensão entre o pensamento e a linguagem”. É como se o poema estivesse sempre evidenciando um alarde diante da vida e promovendo, intencionalmente, no leitor, uma constante excitação diante da linguagem e do pensamento.

**SM:** Minha poética atua no limítrofe do significante. É como se faltassem palavras para formatar minha loucura e eu ficasse alargando as margens da língua. Busco manter uma tensão permanente, que acorde o leitor da letargia, mas, sobretudo, que acorde a mim mesmo, que não me vicie numa zona de conforto e comodismo. Por outro lado, quando esse estado alcança o extremo, é preciso retornar ao repouso, como no conceito do Yin e do Yang oriental. É quase uma política de morde e assopra. Só não pode é prescindir da beleza, porque, sem ela, se cai na tortura.

**ICS:** Agora a pergunta que não se quer calar, você considera ser preciso depurar o signo linguístico para se resgatar a energia originária do vocábulo, a fim de que a linguagem possa expressar as “realidades mais profundas”, resgatando aquela *poiésis* que a automatização da linguagem corrente desgastou?

**SM:** A língua, como a vestimenta, tem vários usos e rituais. Usa-se de uma maneira para cada ocasião. Por exemplo: não é adequado ir à igreja com roupa de praia. Nem ir à praia com roupa de festa. Porém, é natural que a língua corriqueira seja a mais usada por todos no dia a dia. E é também natural que haja um desgaste e um empobrecimento (e até tesouros despercebidos) nesse uso. Portanto, ao poeta cabe esmerilar e pulir o verbo aviltado. A maioria das pessoas não está, normalmente, atenta a essa dimensão sutil de beleza porque a luta pela sobrevivência básica nos consome a vida em demasia. Assim, aqueles que têm o dom e o desejo de se dedicar ao garimpo da linguagem, podem trazer esse legado à tona para o desfrute de todos. E aí, cada um que tenha a oportunidade de ler um poema verdadeiramente belo, irá reconhecer em seu próprio interior essa memória ancestral.

**ICS:** Na teoria uma coisa é bela quando é objeto de nossa contemplação estética, isto é, quando uma contemplação estética pura revela sua ideia. E, como a contemplação estética é desinteressada, podemos dizer que uma coisa só é bela quando não nos interessa. Se a arte tem sempre por finalidade exprimir uma ideia, o que distingue as artes é o grau de objetivação (arquitetura seria a resistência ou poesia seria a essência humana, por exemplo). A poesia dá conta da ideia, da essência da humanidade tal como ela se encarna nos conflitos humanos?

**SM:** O conceito de belo na arte, na poesia em particular, nos remete à finalidade sem fim. Isso porque, em geral, na vida, não consideramos o que nos dá prazer estético, como um bem de primeira necessidade. A poesia está entranhada tão intrinsecamente em nosso cotidiano que não a percebemos mais. Está na música, no cinema, no teatro e está, inclusive, nos momentos altos das nossas conversas corriqueiras. Toda vez que conseguimos, de maneira iluminada, sintetizar com palavras, nossa mais profunda experiência. Sempre que isso acontece, a “essência humana” escorre pela poesia. Os que convivem estreitamente com esse mundo estranho e cativante já não conseguem mais separar o substancial do insubstancial, posto que o sonho e o desejo são os combustíveis das realizações concretas.

**ICS:** “E por falar em momentos altos das nossas conversas corriqueiras”, refletir as questões ético-raciais no contexto literário se torna relevante e até mesmo indispensável, numa época em que ser negro no Brasil não se limita às características físicas, trata-se também de uma escolha política; é importante tomar conhecimento da complexidade que envolve o processo de construção da identidade negra em nosso país. Nesse sentido, a relação entre o belo e o útil adquire um equilíbrio singular, como em seus versos: “Negro é feito cana no moedor./sofre e tira mel da própria dor” (*A cor da palavra*, p. 25). Como você participa desse debate, dessas reflexões?

**SM:** Esses tempos de pós-modernidade, principalmente, trouxeram ao debate a afirmação das diferenças, temas que durante décadas, e até mesmo séculos, não eram abordados de frente, como as questões de gêneros e etnias. Agora, discute-se até na sala de jantar. No que concerne à questão racial, que me afeta diretamente, muitos a consideram um assunto superado, posto que está provado, cientificamente, que, entre nós, dada à imensa miscigenação que vem desde a época da colônia, não há critérios seguros para separarmos o quê de quem. Mas não é essa etnia definida no microscópio que vivemos no dia a dia. Vivemos no caldeirão da competição da vida em sociedade, em que as coisas nem sempre são o que são, mas o que parecem ser. Ainda mais agora na era da supervalorização da imagem. A baixa mobilidade social ascendente das pessoas de pele escura é a prova cabal de que o país não lhes foi generoso. No mundo de hoje, e no Brasil em particular, ser negro, mulher, índio ou gay, é carregar um estigma pesado. Porém, no meu caso, que tenho a poesia, ao invés de ser um estorvo, é uma bênção. Sendo eu, justamente, a mistura da casa-grande com a senzala: minha mãe era uma negra camponesa, do eito, e meu pai era um branco descendente de tradicional família maranhense, da época das feitorias (quando eu nasci minha tia era primeira dama de Estado), eu sapateio em cima disso com humor e picardia, do mesmo modo que mamãe sapateava lindamente ao dançar tambor de crioula. No entanto, desde que me entendo como gente, sempre estive envolvido em alguma luta, aliado aos mais fracos. Embora tenha certas dúvidas quanto à eficácia desse excesso de leis particularizantes, temo que, a longo prazo, elas possam transformar a vítima em algoz. Quando se vai continuar vivendo juntos, quase sempre, é melhor unir que confrontar. E sendo eu um negro, muitos me perguntam sobre poesia étnica e eu fico num impasse, porque, para mim, poesia é como o vento e a água, não tem subcategoria. O fato de ser negro não me dá imunidade para ser mau poeta. Até porque, no meu caminho obsessivo de excelência, eu não busco estrada plana, só

ladeiras me interessam. E como já disse em outra feita, ser negro é a minha condição, não é minha profissão. Por outro lado, estou sempre junto a meus irmãos de cor, em prol das lutas justas e dos direitos que há muitos séculos nos são surrupiados. Essas lutas agregam, naturalmente, em igual condição, todos os irmãos brancos que, generosamente, nos queiram ser aliados. Atualmente, tenho grande afinidade com os poetas africanos de língua portuguesa, da minha geração, que praticam uma poética de alta fatura. Poderia citar vários, mas quero, aqui, por enquanto, mencionar apenas três: João Maimona, José Luís Mendonça, de Angola; e Nelson Saúte, de Moçambique.

**ICS:** Em seu universo poético estão presentes as ambivalências, entre o regional e o universal, entre o social e o existencial, entre o real e o supra-real. Seu universo poético “desrealiza” as paisagens, criando espaços imaginários que refletem crenças, superstições e mitos armazenados no imaginário. Essas questões são uma busca para que o poeta não fale sozinho? O que você pensa que separa essas duas experiências: o que um poeta escreve, o que um leitor lê?

**SM:** Sou um poeta atormentado por uma enorme profusão de sons e imagens. Suponho que isto tem a ver com uma superposição de mundos que a vida me foi obrigando a viver desde o lugar onde eu nasci. Em minha mente é sempre cinema. Muitas vezes, quando estou sozinho ou quando ando pelas ruas, eu começo a falar poemas, de improviso, como se fossem minha única forma de expressão. E me sinto verdadeiramente acompanhado. O que o leitor lê em mim é o resultado de uma experiência quase carnal, uma vivência que dialoga com certo grau de loucura firmada numa lógica própria. Quando as palavras viram música em mim, eu chego a alcançar o baticum do coração dos outros.

**ICS:** Qual a leitura que faz do percurso da poesia no Brasil, de forma *stricta*, e como é sua relação com seus pares hoje?

**SM:** Houve um *Brasil* que se instaurou no Brasil, desde Gregório e Vieira (dos quais descendo), que teve espasmos de excelência no século XVIII com os Inconfidentes e seus poetas, no Romantismo e na geração libertária do final do século XIX. Mas só a partir da Semana de 22, adquirimos, verdadeiramente, a consciência de uma linguagem que nos dá rosto e nos diferencia como povo. O que ali foi perpetrado alimenta a inteligência brasileira até aos nossos dias. Quando escrevo, à parte as ingerências técnicas próprias do meu ofício, de certo modo, estou dialogando com toda essa linhagem que me precede, esse fio condutor de refinada consciência evolutiva, que nos seguiu até a Tropicália. Por isso, desde o começo da minha vida literária, eu carrego um inquieto espírito iconoclasta. Não me basta apenas fazer versos, tenho que estar revirando, permanentemente, o solo da língua, para fazer explodir novas flores verbais. Tenho uma curiosidade mortal em relação ao novo. Olho em todas as direções e não descarto nada nem ninguém. No entanto, dada à realidade em que fui criado, uma vida tão cheia de solavancos e nuances, chego a me sentir só com os meus. Egresso, cronologicamente, do solo da *Poesia Marginal* (“um filho caçula”, como já me chamaram), pela minha estranha dicção, eu me sinto um pássaro sem ninho, um navegante solitário das palavras. Mas como sou de muitos amigos e não tenho inimigos declarados, dialogo com vários, de diferentes estilos: de Antônio Cícero a Geraldo Carneiro; de Luis Augusto Cassas a Carlos Dimuro. Sou dos que acreditam que a poesia brasileira atual é de muito boa qualidade. Claro que a quantidade e a raridade das vozes não chegam a ser tantas assim, mas nunca foi diferente em outras gerações, o próprio Maiakóvski já dizia que, “ao fim de uma geração de cem poetas sobram cinco”. E o bom de tudo isso é que o tempo e o leitor são os donos da razão, são eles que separam o cascalho do ouro.

**ICS:** Poeta, “os cisnes não cantam quando morrem”, mas nós sim. E morremos muito, todos os dias, assim como também renascemos

todas as manhãs. E por isso, cantamos. Uma bela poesia associada de uma bonita melodia e lá vamos nós pela vida, cantarolando. Sua poesia suporta muito bem uma bela melodia. Como você vê essa relação?

### Clava

o que será que nos há  
que ao nos haver  
ver-nos-á  
nus?

o que será  
que nos ara  
em treva  
em clava  
em lida  
em luz?

quão des/

havemos  
além  
do que vemos?  
em qual fome

Deus nos chama  
pelo nome?

(*A cor da palavra*, p. 50)

**SM:** Há, no Brasil, uma eterna discussão sobre a poesia que está no livro e a feita para música. Uma questão sempre se coloca de maneira hierarquizada: a poesia do livro é melhor que a da canção. Mas, a meu ver, este é um falso problema. Como bem nos diz Murilo Mendes, “a poesia sopra onde quer”. E o livro e a melodia, são suporte, apenas, há boa e má poesia dos dois lados. Muitos desconhecem que no início de tudo a poesia era cantada, só quatro séculos depois de feita a *Ilíada* foi escrita. Porém, por volta do Renascimento, surgiu essa separação, de certo modo, coincidindo com a instauração da imprensa, que transforma o livro num totem. Claro que, tanto num quanto noutro suporte, é preciso adequação: há belos poemas no livro, que não ficam bem na música, e há lindas letras

nas canções que não resistem à solidão da página em branco. O ideal é deixar cada qual cantando em seu terreiro.

**ICS:** O soneto *O azul e as farpas*, poeta, vamos conversa sobre esse poema? Penso que a demanda existente em sua poética é dinâmica, dissonante, mas não escamoteia a intensa subjetividade e ainda comprova a habilidade inventiva, geratriz, do fazer poético que não conhece limites para a ânsia de expansão e voo. A sua poesia, e esse soneto em especial, fazem ver que toda palavra oculta outra palavra, faz ler o ler. E procura conservar os enigmas e mostrar as enganosas evocações. O universo poético de Salgado Maranhão nem sempre nos conduz a uma forma elucidativa, muita das vezes, nos conduz a uma forma desconcertante. O poema, com um andamento tipicamente barroco, tece palavras, textos, cria e recria sentidos, memórias, entre o silêncio e a palavra, faz e desfaz sua fibra, seu tecido, numa tentativa sempre falhada de ascender ao enigma, ao limite do impossível. Estou totalmente errada?

### **O azul e as farpas**

Sigo a sangrar, do peito ao vão das unhas,  
os dardos do amor: o que há sido e o que há.  
Naufragado ao vento de um cais sem mar  
o que serei se alia ao que me opunha.

As farpas do desejo – esse tear  
das aranhas da dor e sua alcunha  
– fazem da luz do dia uma calúnia,  
cravam no azul da tarde o zen do azar.

Tento amarrar o tempo e a corda é curta,  
tento medir o nada e nada ajusta.  
(Meus nervos tocam para os inimigos

que chegam sob o som de uma mazurca.)  
Resta a mó do destino – o desabrigo  
– a devolver meu pão de volta ao trigo.

(*A cor da palavra*, p. 152)

**SM:** Não, você está certa. Minhas palavras expressam uma inquietação quase doentia, um uivo de um animal ferido que quer transcender a dor, mas não quer negá-la. Meu instrumento musical são as palavras que, embora, às vezes, falem de agruras, eu tenho imenso prazer em tocá-las. Em minha poética, a dor não é um fim, mas um afluente que busca um outro rio. Por isso, as palavras me vêm como em camadas sobrepostas que se desdobram em sentidos, por vezes, quase antagônicos. Vou empurrando-as até a margem do significante, para que elas possam dar tudo de si e cheguem quase a significar o que não significam. É, praticamente, uma *gigolagem* verbal, um usufruto sensorial, para que, ao fim, meu coração possa dançar num novo ritmo e o leitor possa voar comigo além da mesmice.

**ICS:** Penso eu que quando começamos a falar de um poema que nos tocou de alguma forma, somos levados às questões fundamentais de nossa existência no mundo. Interpretamos os poemas ou os escritos, de modo geral, a partir de nossas afetações sintomáticas e desfrutamos um gozo. Não há no texto uma amarração significativa que, ao mesmo tempo, limite e amplie as possibilidades de interpretação. Esse poema é um exemplo:

### O olhar

o olhar que já matou  
tem a inquietação de vidro  
em estilhaços,  
a paz de mar dos afogados.  
nem sempre aspereza espessa  
ou paisagem crua sob o outono,  
às vezes é apenas o atonal semblante  
sobre um coração de sôtão  
– um certo mar de mármore.

(*A cor da palavra*, p. 101)

**SM:** Vi esse olhar em muitos lugares por onde passei, em minha vida, e não tive dúvida, naquela hora, o poema saltou da minha boca. Eu estava, ali, resgatando todo um acúmulo de experiência que passou por mim em outros momentos, mas que as palavras não me acordaram. Dessa vez, não, a poesia quis que eu reagisse como um animal que pressente o guizo da cobra. A minha poesia se instaura no terreno das coisas ditas sem os freios da razão limitadora. Não é que a razão não esteja envolvida, mas ela não controla o impulso criativo, pois se isso ocorresse o texto seria lavado do húmus do coração, e não tocaria ninguém. Portanto, o poema reside na névoa difusa do significante, onde sempre escapa alguma coisa aos nossos olhos.

### **Marulho**

De vez em quando o mar  
vem à minha casa  
– impoluto! –  
lavar meus remendos;  
vem rugir em minha porta,  
seu evangelho de água e sal.  
Da última vez,  
deixou velames de naufragos  
– entre marulhos  
E o pedido alarido  
dos povos.  
E deixou-me – entre a salsugem  
e o sangue de outros ritos –  
o coração rasgado de infinito.  
(*A cor da palavra*, p. 49)

**ICS:** Não posso encerrar nossa entrevista sem comentar seu poema *Marulho*. Quanto de sofrimento há em teus versos. Mas em outra conversa, que tivemos, em relação a esse mesmo poema, fiquei com a impressão de que não havia lido tudo, somente havia lido muito. Imediatamente, lembrei-me dos versos de Carlos Dimuro: “Sabem-se salgados/ os escombros que se escondem/sob as escamas da tua escrita” (*A cor da palavra*, Prefácio, p. 9).

O conteúdo do poema não está todo em si, a verdade do poema nos escapa. A leitura estará sempre impondo enganos, é como se ela estivesse inacabada, sempre exigindo outra leitura, que faz ler o que muitas vezes já estava lá, já se abrigava lá. E cria, nessas condições, as possibilidades de se imaginar o que aconteceu ali naquele lugar, antes de existirem as palavras. Pergunto, a poesia começa quando o suporte acolhe o gesto, um lugar imaginário é criado e o olhar vê a essência?

**SM:** Aí está uma questão verdadeiramente fundante. A poesia é uma entidade que habita o nenhum de todos os lugares. Imperecível, ela nunca envelhece. Mas, quando um poeta genuíno aparece, ela surge desse nada para habitar as palavras desse escolhido (ele, sim, sujeito à corrosão e à finitude). De certo momento para cá, surgiu o conceito de “oficina” para designar o trabalho do poeta. Um termo emprestado da indústria, da produção em série, exatamente ao contrário do que é o trabalho do poeta: solitário e nada em série. Uma atividade de altíssima complexidade psíquica, que funde as duas laterais do cérebro numa linguagem mediúnica que agrega ao presente a memória do futuro. Por isso, ela não pode ser concreta nem abstrata, simplesmente porque é tudo. Sua natureza multidisciplinar fala de todas as matérias sem pertencer a nenhuma. Seu reino secreto habita o insubstancial, antes mesmo da motivação. Daí a dificuldade de ajustar sua produção ao mercado; daí o constrangimento de sua presença no mundo da razão e das categorizações disciplinadora. O tempo em que vivemos trota com seu balaio de bugigangas e verdades fabricadas, mas a poesia flana indomável, incorrigível, sem cabresto. Claro, isso é totalmente intolerável para um mundo que coisifica gentes e sonhos. E a defesa do sistema é deixá-la fora do banquete com seus códigos e os seus embriagados seguidores.

## Haikai 2

Depois que se chega ao tudo  
é preciso voltar  
a nado.

(*A cor da palavra*, p. 95)

### OBRAS DE SALGADO MARANHÃO:

*Ebulição da escrivatura* (Antologia poética). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

*Aboio ou a saga do nordestino em busca da Terra Prometida* (Cordel). Teresina: Corisco, 1984.

*Punhos da serpente*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

*Palávora*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

*O beijo da fera*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

*Mural de ventos*. Rio de Janeiro: José Olympio [Mogi das Cruzes, Universidade de Mogi das Cruzes], 1998. (Prêmio Jabuti 1999)

*Sol sanguíneo*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. (Traduzido para o inglês por Alexis Levitin como *Throbbing Sun*, Minneapolis: Milkweed, 2012)

*Solo de gaveta & Amorágio*. Rio de Janeiro: Sesc, 2005.

*Concerto a quatro vozes* (com Adriano Espínola, Antônio Cícero e Marco Lucchesi). Rio de Janeiro: Record, 2006.

*A pelagem da tigre*. Rio de Janeiro: Booklink, 2009.

*A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago; Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

# SEA OF FLAMES

**by Salgado Maranhão**  
translated by Alexis Levitin

1. Before the density  
of your blaze  
and the elusive breath  
of words,  
there is a rite  
begging for its dawn.

As intimate as an interlude  
it weaves its legend

or the flagrant moment (the flirtatious look!)  
in which the pupil  
coagulates the gesture, the gestation.

The discreet silence of the plunge  
and the lava of the empty  
heart  
send piercing rays into  
the nomad night.  
On and on I go  
along the rattling of the stones  
and syllables.

2.

When I dawn  
and offer you the day  
in slices (in the instant  
when line or sign  
is voice and what is lived  
of no importance, just what is engraved),  
far from evaluations,  
my surrender strips away  
the world of shell  
and pearl.

Something that, subtle, pulses  
as if petals were blossoming  
from bones.

Joining the formulation  
of the gesture:

- a) the little fissures of the soul;
- b) the seeping away of hope;
- c) overdue installments on love.

And thus the pain of the concrete,  
and thus a pain without pretense  
that aches in dreams  
not in the flesh.

3.

In the wake of what is silent  
or supplicant  
the furtive sun of voices  
shrills.

May there still be  
just  
the clash of nerves

prowling round the verse  
like dragonflies of fire, and there  
a halo of music  
furling deep  
                    desire.

A secret hunger  
awakens scars.

And will there always be  
that etching/edge,  
that grifter's gift  
between what enters womb  
and tomb?

4.

Possessed the verses touch  
your flesh  
as if in search  
of a link to music.

(Oh the treasure of the lips!)

As if silence  
                    exiled  
were holding up  
a vestige of exaltation.

Possessed (in ruby-red)  
the heart cries  
for cyclamens beneath the churning  
of a sea  
without a port. It rains

in the blood and in the plot  
and it rains where the word embraces  
the haggard eye of absence.

5.

It's as if the (lesbian) night were licking  
--in my eyes—  
your contoured flesh. And the lips  
were bleeding not from a kiss,  
but from a hint.

It is from this tremor  
that the veins  
whimper, from this ghostly  
shimmer (clamoring  
in telluric  
and spermagic realms), when

I see you  
through the fissure opening  
in the interior of words.

Myriads of time suppliant  
above the raging of a sea  
without light.

It is from that tear  
that dreams cry out,  
from that ambiguous certainty.

6.

I've lost the protection  
of mirrors. I've lost  
the alibi  
and the giddiness  
that makes the eyes grow light.

Fused to my  
body's flesh  
the heart overflows  
its transparencies.

In the house of love  
nettles dwell in symbols. And  
blood  
dyed the morning  
over your name.

Now, thrust home  
the iridescent blade, truss (trust?) me!  
On the tape where a scream rips  
through the script.

I loved a legend  
in a city without a voice  
  
and I've survived that abyss.

7.

Sometimes what refutes  
transmutes: petals  
  
of water licking stone.  
Lips, fevered, break  
the chord the voice pretends to.

It is your absence  
that strips bare this clay  
that bleeds. And there's another

alarm battling  
where words  
are driven mad:

this cult that exhorts  
to song and to a gesture  
spread across the sea.

Even when the route  
is just a name,  
even when forlornness  
is a lap.

8.

Similes with which the voice  
entwines the desert,  
your shifting rituals, similes  
of flight  
without a plan.

I take refuge in the music  
love secretes  
through all your gestures:  
zithers  
that I hear as rattles.

And I think  
of the eroded landscape  
in which silence  
constructs its pronouncement;

I think of the lines  
in which destinies drown (wandering  
brand names  
of desire), whirlwinds  
in the eye of the storm.

9.

It would have your form—if  
it were possible to sculpt  
the geometry of the wind; ancestral  
murmurings engraved on your lips.  
With words to recreate you – to cast  
into space your cubist lines  
to the point  
of (nearly) losing you

aboard impossibility – is  
the work of goldsmiths  
without gold. Even though

chromatic night proclaims  
your mystery,

the treasure's face  
falls apart.

10.

I sing and your absence echoes  
like a trigger. The ghost  
of words

                  through which I pass  
bursts into flame.

Love  
is what is born  
                  within. And

it trickles away  
at the password of your name.

Where I dawn  
there is a sea of castaways  
and a night that sparkles. The

hours fall,  
petals of fire  
in my sleep.

I sing and the rustle  
of a sleepless wing penetrates  
oblivion.

Where is that flight dropping to?

## RESENHA REVIEW

**Adriano Espínola. *Praia Provisória*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 116p.**

Laureada em 2007 com o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, a obra *Praia Provisória*, do cearense Adriano Espínola apresenta setenta poemas divididos em cinco sessões, assim denominadas: “Maramar,” “O sol desnudo”, “Os hóspedes”, “Os navegantes velozes” e “Armadilha para Orfeu”. Cada uma delas traz como epígrafe referências recolhidas dos poetas Carlos Drummond de Andrade, Jacques Roubaud, Jorge de Lima, Dante Alighieri e Marianne Moore. Evidencia-se, assim, de imediato, o diálogo com o corpus da tradição literária e a captação do passado consagrado.

Se, como lembra T. S. Eliot, essa apreciação do pretérito é inevitável no fazer do poeta, no conjunto de poemas do livro fica assinalada essa relação. O legado, aqui evidenciado no diálogo com vozes notáveis da lírica brasileira e mundial, resulta, ainda, da familiaridade com os grandes nomes da poesia universal que o também professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Ceará possui por força do ofício. A bagagem adquirida pelo poeta, a autenticidade das reflexões sobre as coisas do mundo e um percurso poético notabilizado pelo trabalho criador, esse último um feito já reconhecido pelos leitores especializados – seu livro *Beira-sol*, de 1997, recebeu o prêmio de poesia de 1995 da Fundação Biblioteca Nacional/INL para obra em curso – garantem à *Praia Provisória* um exercício elevado e primoroso.

A criação poética, o cotidiano e a comunhão sensorial constituem o inventário de temas sobre os quais Espínola assenta, predominantemente, o conjunto de poemas. Esses referenciais ganham no premiado livro uma disposição que ao longo do mesmo se desdobra tanto no vago, quanto no contundente, como se evidencia em “Branca”: *corpo nu/teus gestos nus;/tua entrega/trégua noturna/brancura/de lua cheia/à beira-mar:/agulha picando/(súbito lembrar,/branco, do teu/corpo no meu)/direto na veia*. Assim, o sentimento ganha vigor, uma disposição que é levada à totalidade dos poemas por força da escolha do poeta pelos versos curtos.

E é no conjunto de poemas denominado “Armadilha para Orfeu”, que a reflexão alentada sobre o fazer construtivo toma o centro temático. Colocando-se no interior da representação poética e distante do fazer autotético, o poeta reafirma sua profissão de fé e a ação criativa. *Todos os dias/trabalho ferozmente./Na rua, em casa/no poema e cercanias* revela em “O trabalhador assíduo”, inscrevendo-se assim, como aquele que tem ciência do seu ato e nele se faz valer. Em outros momentos, o realce é dado à inspiração e à atenção com o estar no mundo: *Ao respirar, busco ser o vento;/ ao caminhar, sou o caminho;/ao sonhar, engendro o sonho do sonho,/delirante e consciente;/ao pensar, penso o pensamento/e devagar o componho*, como se vê em “O trabalhador atento”.

Ao trazer para o centro da realização metalinguística o reconhecimento do empenho que a tarefa artística exige, Espínola acaba por fazer uma crítica descritiva do ato poético e do papel do seu criador. Expondo detalhadamente a gênese da atividade criativa, ele mostra a importância do esforço e da disciplina, assim justificada no poema “O poeta apresenta suas habilidades em busca de emprego, dizendo-se especialista em armadilhas para apanhar o tempo”: *Espero o bicho./Tramo e capricho/a voz do verso/uno e diverso/para pegá-lo feito um cavalo*. Desse modo, torna a metapoesia o núcleo da experiência poética. Por outro lado, intensifica esse processo fazendo o redimensionamento do fazer artístico ao privilegiar na concepção metalinguística de construção a inteligência ativa e operacionalizadora da linguagem, uma das fortes perspectivas da lírica contemporâneas, ao revelar: “*Diante do branco, sangro:/aurora de papel que singro./A palavra, angra/*” como demonstra no poema “O poeta relê o velho manual de instruções”.

O realce dado à materialidade da escrita, também atrai a atenção do leitor de *Praia Provisória*. O afastamento do discurso funcional em favor da valorização do significante constitui uma prática adotada por Espínola, conforme demonstrado na seção denominada “os hóspedes”. No poema “Sousândrade”, o encaminhamento do fazer poético à sua formulação espacial e física não só minimiza no estatuto poético as suas disposições comunicativas, como também realça o empenho do seu artífice na busca pelo novo. Não de modo menos causal o título do poema, do qual uma citação integral aqui é necessária, remete a um dos poetas mais inventivos do Romantismo brasileiro, cujo nome, Sousândrade, evidencia no plano textual o domínio da imagem acústica:

yea  
na  
lin  
gua  
  
por  
tu  
gues  
a  
  
por  
tou  
er  
  
rante  
um  
guesa

A dedicação à autorreflexividade não implica, contudo, o abandono, por parte do poeta, de uma concepção de poesia amparada no sentimento. Inserido num fazer expressivo e colado na realidade, outra tendência presente no livro, Espínola exalta a afetividade e promove a abertura do texto. Ao afirmar *E já sou eu agora,/que não sou nada,/triste animal de tão contente/* como se lê em “O poeta chega aos 50”, ou *Por perda & dano/pobre Adriano/Pobre Adriano/este outro em mim*, como revela em “O poeta apresenta as suas habilidades”, o artista faz com que a poesia tome o mundo real e se distancie, então, da incompreensibilidade, tão característica da poesia do século XX.

Na seção denominada “Os navegantes velozes”, o olhar retrospectivo é estabelecido por meio da apropriação do passado individual. Numa série de poemas denominados “Infância”, “Mãe”, “Os mortos” e “Agora”, o poeta apreende no espaço do poema o percurso existencial, sem qualquer inibição à representação das reminiscências, assim demonstradas em “Infância”: *A primeira palavra, o fogo, a água/ no jardim, bananeiras, a tábua/sobre o tanque, o tombo, a terra, o medo/de ladrão, o quintal, o brinquedo /o menino, a memória, a manhã e/o mar, o vento, a voz, voz de mãe/*. Em outro momento, a notação do vivido impregna-se, pela ausência, de uma nostalgia intensa, como mostra em “Mãe”: *tudo começa e finda:/no silêncio do sangue/ que me dói ainda*.

A solidão como constituinte da experiência poética, um componente da lírica ocidental desde os gregos, também se configura em *Praia Provisória*. A incorporação de referências tomadas do sistema cultural, como mitologias e filosofias, integra-se, ainda na seção “os hóspedes” com a linguagem da imaginação solitária. “Sísifo”, “Anfion”, “Ovídio”, “Heráclito”, “São Jerônimo” e “Borges”, dentre outros textos, mostram, por meio da relação com a tradição a busca de estabilidade do

sujeito criador isolado numa experiência singular. *Uma palavra me falta ainda/para arrastar poema acima./* confessa o poeta num quase exame de consciência em “Sísifo”. Já em “Ovídio”, a redenção é encontrada na transcendência: *ela, a palavra, encontro,/ ao cabo dos meus dias,/palavra que me sonha,/me descobre e redime./*

A pluralidade de temas de *Praia provisória* envolve, também, o da comunhão sensorial. A louvação exaltada do encontro com o outro ganha prioridade na seção “Mamar”, um conjunto de poemas sobre o acontecer erótico. Neles a realização amorosa, ora se consagra numa conjunção sinestésica, como em “Mamar”: *No azul esquecimento/ das águas, vai sedento/ beber a luz da carne,/ o gozo a pino e a tarde/, ora harmoniza-se euforicamente com a natureza, como em “Verão”: O sol é grande e breve./A praia e as aves, livre./A tua carne, alegre./* Ainda nessa seção, manifestações líricas do medievalismo são recuperados por meio do diálogo com o sentimento da estética trovadoresca. Nessa relação, a ausência do reajuste lingüístico dá à transposição do modelo original uma significação em si e provoca estranhamento, assim demonstrado em “C(antiga)”: *Ay mia senhor de corpo velido!/Gran coyta ey per cativo sonnar/ com tigo/*.

A inclusão das coisas do mundo no poema sob o veio da percepção toma forma na seção denominada “O sol desnudo”. A relação entre a linguagem e a representação da realidade se dá, em alguns poemas desse conjunto, de forma designativa, conforme mostra em “Outono”: *As nervuras expostas,/as manchas pelo corpo,/ a magreza, o abandono, a pele amarelada.* Ao reforçar por meio da seleção e organização a poeticidade dos objetos em si, materializa a experiência. De forma correlata investe na emoção em “Café”: *A água nova do dia,/o pão, a fruta, a névoa/do café/o cheiro, o gosto/o tato ali desperto/ e posto/*. Na concretização artística do conhecimento que as sensações proporcionam, o sol ocupa um espaço privilegiado conforme se vê em “Fera”: *Feito um cão sol,/ súbito o sol/ salta janela/ adentro do quarto/*. E no resplandecer do alcançado, a palavra poética, também iluminadora, é celebrada, conforme se vê em “Pássaro”: *palavra-cântaro/que pouso/ e canta.* E, de modo homólogo, em “Cântaro”: *Palavra-/ pássaro/que claro/canta/o frescor /da água/no barro/da garganta./*

Manuel da Costa Pinho afirma na contracapa de *Praia Provisória* que Adriano Espínola é “um escritor que está sempre testando as diferentes possibilidades de ver as coisas”. A leitura do conjunto de poemas que compõem o livro permite perceber com exatidão que, posto à prova, Espínola é, nesse trabalho poético, extremamente eficaz.

**Antônio Carlos Mousquer**

Universidade Federal do Rio Grande

**Laura Barbas-Rhoden. *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2011. 196p.**

Postcolonial studies and environmental literary studies are two of the most dynamic areas of scholarship to have emerged within the academy over the past three decades, yet they have essentially evolved in parallel trajectories. For too long critics have ignored how each of these fields might benefit from the other's unique theoretical and methodological frameworks. For example, postcolonial critics would do well to consider the relationship of so-called environmental issues – such as deforestation, mining, the megadam and superport industries, land deregulation, pollution, etc. – to questions of power, empire, and social justice. Likewise, environmental literary studies, or ecocriticism, which has primarily been centered in the North American and British traditions of nature writing, would benefit from a transnational historical perspective that better considers the impact of colonial and neo-colonial practices on the environment. Recently, however, this mutual exclusion has been addressed by two notable volumes: Elizabeth DeLoughrey's and George Handley's anthology *Postcolonial Ecology: Literatures of the Environment* (Oxford UP, 2011) and Rob Nixon's *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Harvard UP, 2011). Though not as theoretically innovative as these two books, Laura Barbas-Rhoden's *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* offers new readings of several Latin American novels and represents an important contribution to what David Garrard has termed the greening of postcolonialism and international expansion of ecocriticism.

As suggested by the book's title, *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* proposes to examine the various ways writers have imagined different bioregions throughout Latin America. The book is well structured and includes an introduction and four chapters organized by region and time period. Chapter 1 focuses on the representation of Argentina's Tierra del Fuego in three novels

set in the nineteenth century: *Tierra del Fuego* (1998) by Sylvia Iparraguirre, *Un Piano en Bahía Desolación* (1994) by Libertad Demitrópulos, and *Fuegia* (1991) by Eduardo Belgrano Rawson. Chapter 2 examines the representation of the Amazon in three novels set during the mid-twentieth century: the *Mad Maria* (1980) by Márcio Souza, *Fordlandia* (1997) by Argentine writer Eduardo Sguiglia, and *Un Viejo que Leía Novelas de Amor* (1998) by Chilean author Luis Sepúlveda. Chapter 3 considers the representation of Costa Rica in three novels set in the late-twentieth century: *Murámonos, Federico* (1973) by Joaquín Gutiérrez, *Calypso* (1996) by Tatiana Lobo, and *La Loca de Gandoca* (1995) by Anacristina Rossi. Finally, Chapter 4 examines two novels set in a Mesoamerican ecoapocalyptic future: *¿En Quién Piensas Cuando Haces el Amor?* (1996) by Mexican author Homero Aridjis and *Waslala* (1996) by Nicaraguan writer Gioconda Belli.

Barbas-Rhoden's readings of these varied novels are interesting and informative. For example, throughout the chapter on *Tierra del Fuego*, the author demonstrates how cultural and environmental change has been linked to narratives of modernization. Though the novels she analyzes in this chapter are all set in the nineteenth century, Barbas-Rhoden offers compelling and relevant readings that "weave together environmental and social history to narrate the tendency of modernity to eliminate both cultural and biological diversity" (56). Likewise, in the chapter dealing with the Amazon, the author effectively brings social science and political science into dialogue with literary texts. She rightly observes that the Amazon is "synonymous with ecological wonder and environmental crisis" (60) and her analysis shows how literature can "appropriate, replicate, or respond to tropes and fantasies about the Amazon in order to critique the neocolonialist plans of U.S. investors and Latin American elites" (61). In the third chapter, she examines three novels that address the impact of ecotourism and the marginalization of people, including indigenous peoples, and places in Costa Rica. The fourth chapter considers neocolonialism's exploitation of Latin America. Here Barbas-Rhoden considers how economic disparities "lead to an exacerbation of environmental ills" (142), and she adeptly examines the "representation of complex webs of culpability for ecological degradation" (147).

Barbas-Rhoden writes with an engaging style that made me want to read the novels she selected for consideration. Nevertheless, at a few moments in the text I found myself looking for more connections between her analysis and other ecocritical scholarship. Considering the relatively few ecocritical studies of Latin American fiction, it is surprising that the author fails to connect

her work to that of writers like Jorge Marcone or George Handley, especially in the context of her third chapter where she emphasizes the Caribbean connections of the Costa Rican novels she analyzes. Furthermore, while there does exist a lack of criticism in English about the Amazonian novels analyzed in the second chapter, it is surprising that Barbas-Rhoden fails to mention Lúcia Sá's excellent work *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. As a Brazilianist, I longed for more attention to Brazilian writers and issues. In a text nearly 200 pages long and one dedicated to representations of nature in Latin American fiction, the author gives only 10 pages to a Brazilian novel, Márcio Souza's *Mad Maria*. She explains this decision by stating that there are "few published novelists from the Amazon" (61). She does acknowledge the work of Milton Hatoum but disregards him, stating that he is not an Amazonian writer because he has "resided in São Paulo since he was fifteen years old" (62). Unfortunately, Barbas-Rhoden appears to dismiss Hatoum's place within Brazilian literature as well as the great corpus of Brazilian Amazonian fiction (both about the Amazon and by authors from the Amazon). Finally, the book could have benefitted from more careful editing. Within the ten pages dedicated to *Mad Maria*, there are at least seventy-one spelling and diacritical errors in the Portuguese citations from the novel.

Notwithstanding this criticism, Laura Barbas-Rhoden's *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* is an important contribution to Latin American literary criticism and the greening of postcolonial criticism. Her observations on the connections between culture and the environment are both timely and perceptive. If anything, the limitations identified here suggest new directions for scholarship and research, especially within Brazilian studies.

**Rex P. Nielson**  
Brigham Young University

## RESENHA REVIEW

**Maya Talmon-Chvaicer.** *The Hidden History of Capoeira.* Austin: University of Texas Press, 2008. 237p.

*Capoeira é luta e dança, capoeira é arte e magia.* Capoeira is a Brazilian cultural phenomenon that evades any simple definition. It is called a game, a dance, a martial art, but none of these labels suffice to provide an accurate depiction of what capoeira is, because it is all of these and none of these. Capoeira is best understood by those who experience it firsthand, those who have entered the *roda*. However, as a multivalent cultural manifestation, capoeira has elicited global attention in the past decades, and it is now the subject of interest of millions of people around the world. In her book, *The Hidden History of Capoeira*, Maya Talmon-Chvaicer presents an excellent historiography of the roots and evolution of this fascinating phenomenon and lifestyle.

Maya Talmon-Chvaicer's book contains a wealth of primary and secondary information that demonstrates the evolution of capoeira throughout Brazilian history. Her book is a captivating account of the cultural and historical circumstances surrounding capoeira, from the first reports of the art in early nineteenth-century Rio de Janeiro, to the twentieth-century division of the art by its two most famous mestres, Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), the creator of Capoeira Regional, and Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha), creator of Capoeira Angola. Through this span of time, Maya Talmon-Chvaicer recreates the social and cultural environments that shaped not only capoeira, but Brazil as a nation as well. She demonstrates the evolution of the social perspective of "Capoeiras" through a detailed analysis of newspaper articles, police records, and literary sources to create an enthralling account of what capoeira means in relation to Brazilian history and identity.

*The Hidden History of Capoeira* begins with the observations of nineteenth-century travelers to Rio de Janeiro, and their commentaries of capoeira as both a slave game and a form of disturbing the peace. They range from the paintings and

comments of German painter Johann Moritz Rugendas to national archive and police records that document the arrests and procedures involved in detainment and punishment of any person caught practicing capoeira. In these accounts the reader finds the official attitude, of law enforcement and the dominant social class, towards what was considered a troublesome phenomenon. They demonstrate the development of the social fear towards the agility and aggressiveness of the slaves who were adept in capoeira, as well as the inability of law enforcement to extinguish their perceived threat.

From this point, Talmon-Chvaicer follows the trail of official documentation on Capoeiras through to their involvement in the Paraguayan War (1865 – 1871). With their participation in the Paraguayan conflict, the social status of Capoeiras begins to change. As Talmon-Chvaicer demonstrates, Capoeiras became more involved in politics and other social spheres. Their social status changes because many who were formerly slaves return from the war as freedmen, and many of them begin to work for local politicians. Because of the change in social status, capoeira begins to be seen as a viable martial art, not only for Afro-Brazilians, but also for some members of the middle and upper class. At the same time, the Capoeiras begin to organize themselves into gangs or *malts* that claimed different zones of Rio de Janeiro. One of these *malts*, “Flor da Gente”, was known to be the muscle for conservative politicians in Rio de Janeiro. As such, capoeira gained multiple levels of ambiguity in Brazilian society because it was viewed as a public menace, but at the same time it was utilized and endorsed by members of the upper and middle class. Maya Talmon-Chvaicer continues to demonstrate the evolution of the art through the early nineteenth century, when capoeira became illegal, until its resurgence in Bahia during the 1930s and 1940s as a form of physical fitness and martial art as taught by Manoel dos Reis Machado, the famous Mestre Bimba. Beyond this, Talmon-Chvaicer follows the point of divergence between Bimba’s Capoeira Regional and Vicente Ferreira Pastinha’s Capoeira Angola.

The information that Maya Talmon-Chvaicer offers to her readers is by no means limited to a linear historiography of capoeira. It is, instead, a hybrid historiography that simultaneously gives the historical and cultural significance of the elements that comprise capoeira as a ritualistic form of expression. Each section of the book is divided into two parts: one that demonstrates the history of the art through the official records, creating a concise account of the way that capoeira was perceived by the official discourse of the time, and another that gives

an in-depth analysis of the cultural aspects of the art and the way these related to the Capoeiras themselves. Talmon-Chvaicer analyzes the types of clothing worn by the Capoeiras, the role of religion in capoeira, the adoption and evolution of Christian symbols throughout the history of capoeira, as well as the methods of training and weapons used during each different time period. Combined, these two lines of narrative create an excellent historiographic vision of how the development of capoeira is inextricably linked to Brazil and to Brazilian identity.

It is difficult to provide a concise history for a cultural phenomenon such as capoeira, because the voices of those who lived it were, for the most part, silenced or never recorded. Through the compilation of first and second-hand information, Maya Talmon-Chvaicer succeeds, however, in presenting the reader with a well-documented, lucid and comprehensive account of the evolution of capoeira in both private and public spheres.

**Oscar C. Pérez**  
Brown University

## RESENHA REVIEW

**Rubem Fonseca.** *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 167 p.

Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes.

Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro que, como eu, precisava escrever um *Buffo & Spallanzani* a cada dois anos.

Rubem Fonseca, *Buffo & Spallanzani*

“Não sou um verdadeiro autor ao escrever este diário. Literatura é imaginação.” O comentário autodepreciativo do narrador de *Diário de um fescenino* (2003) a propósito de sua escrita bem poderia ser lembrado acerca de *José*, publicação mais recente de Rubem Fonseca. Espécie de relato autobiográfico no qual são apresentados episódios da vida da personagem José, iniciando com a infância em Minas Gerais e encerrando com as primeiras experiências da idade adulta como advogado criminalista no Rio de Janeiro, a narrativa cola-se de maneira inequívoca à trajetória de vida de seu autor, cujo nome inteiro é José Rubem Fonseca.

A imaginação, entendida como atributo essencial do texto literário pela personagem mais antiga de Fonseca, de fato ausenta-se desse romance, o que não ocorre em virtude de sua natureza memorialista, mas da maneira empobrecida como o passado vai sendo recuperado pelo seu narrador, distanciado dos fatos apresentados apenas na formalidade da terceira pessoa do discurso, mas na prática confundido com o autor e o protagonista do enredo.

O mesmo afirma no estilo indireto livre que José pode até ter esquecido de alguma coisa, mas “se esforçou para que nada fosse inventado.” Numa espécie de compromisso de renúncia em relação à fabulação constitutiva dos universos ficcionais, esse que narra promete ater-se à matéria do vivido, renunciando à liberdade que é prerrogativa de qualquer narrador e acreditando ser possível delimitar com precisão a fronteira entre lembrança e fantasia. Como se as memórias não

fossem borradas pelo tempo, requerendo a força da imaginação a fim de serem recompostas. Como se esse ilusório apego às ocorrências reais fosse uma virtude de seu texto.

Ao percorrer as páginas de *José*, o leitor é forçado a concordar com o julgamento severo do narrador da obra anterior a respeito da pobreza do seu próprio texto e considerar que Rubem Fonseca não se apresenta como um verdadeiro autor nesse romance, que consiste em um mero apanhado de episódios de vida cuja relevância diz respeito exclusivamente àquele que os viveu, pois nada transcende a experiência particular ali relatada. Ausenta-se da composição da obra a palavra cortante que era marca do autor, cujos contos inquietavam e deixavam “cicatrizes indeléveis” em todo leitor que as merecesse, nos termos com que Julio Cortazar definiu a contundência das narrativas curtas bem estruturadas sobre leitores aptos a acolhê-las.

“Ao falar de sua infância, José tem que recorrer à sua memória”, diz o narrador, não apenas confiando na veracidade dos fatos lembrados, mas ainda cancelando o papel de sua voz ao atribuir à personagem a responsabilidade que é sua pela condução da trama narrativa. José não fala em nenhum momento, é invariavelmente falado por intermédio da voz de um narrador duplamente castrado, enquanto inventor de horizontes imprevisos de sentido e enquanto mediador dessa construção simbólica.

Anulada a instância narrativa, aproximam-se necessariamente as figuras do autor e da personagem. A identidade entre ambos fica apenas implícita no texto, mas é suficiente para configurar o que os estudiosos do tema chamam “pacto autobiográfico”. Somente os leitores informados acerca da vida pregressa do ficcionista podem comprovar essa identidade, mas qualquer um pode presumi-la, devido às evidências que o texto fornece, como a profissão do protagonista, que é escritor, as variadas referências intertextuais presentes no tecido narrativo, boa parte das quais identificada com o universo das autobiografias, e ainda a centralidade da temática da memória, espécie de fio condutor do enredo.

A recuperação do passado pela memória, tarefa tortuosa e perpassada de incertezas para quem se propõe a desempenhá-la, apresenta-se nesta obra assustadoramente desproblematizada. É algo simples e corriqueiro, que não requer coragem nem desafia a esse que percorre a vida que viveu retrospectivamente em seu texto. Ainda que a voz narrativa afirme, citando Marcel Proust, que “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas foram”, tal quebra não é jamais explorada na construção da escrita.

Nada há nesse romance autobiográfico disfarçado de simples biografia que problematize a sobreposição temporal inerente à perquirição da memória, na qual o tempo presente em que as lembranças são buscadas acaba por emaranhar-se no tempo passado que está sendo lembrado. Tal fusão foi brilhantemente sintetizada por Fernando Pessoa no poema “Infância”: Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora.”

Nenhuma suspeita acerca da sensação do “outrora agora” de Pessoa comparece nessa prosa, tampouco qualquer traço de ironia se faz presente na construção da autoimagem resultante do discurso. Brás Cubas não deixou herdeiro em Fonseca. Suas memórias o representam através de um olhar complacente, sem que se descubram culpas ou remorsos pelo que se fez, pelo que se é.

“José vagueia em suas lembranças”, constata o narrador, mas nada sugere vagueza em sua fala. Apenas no retrato da capa do livro cada componente da família tem as feições do rosto esmaecidas e sem nitidez. No interior da obra, o tom é de confiança irrestrita no poder da palavra como instrumento de resgate do passado. Impossível não intrigar-se diante da diluição do vigor literário da prosa do autor, outrora desconcertante. Por que não se manteve no terreno opaco e essencial da ficção, se a vida de sua personagem era algo assim raso e banal? Por que não buscou extrair dessa vida a matéria-prima da literatura? Ele apenas consegue configurar neste momento a ficção de um enredo factual isento das marcas de sua subjetividade, porque esta, reprimida, teima em se fazer presente à revelia das intenções autorais, mas é rasa e mutilada. Um arremedo de subjetividade.

Por meio da história do menino sem amigos, que aprendeu a ler sozinho e desde então passou a viver no universo de fantasia da princesa Fausta e do cavaleiro Pardaillan, de Michel Zévaco, sem interesse algum pelo futebol ou pelos soldadinhos de chumbo, vão-se descortinando temas e nomes já presentes no universo ficcional do autor em ocasiões anteriores, nos quais Rubem Fonseca com mão de mestre construía a galeria de suas personagens inesquecíveis.

Autores da infância de José estão presentes em outros momentos, como no conto “A matéria do sonho”, de *Lúcia McCartney* (1969), no qual o narrador, que era enfermeiro, lia avidamente os livros da casa dos velhinhos onde trabalhava. O gosto pelas óperas do jovem adulto José remete ao delegado Mattos, de *Agosto* (1990), a casa no centro, com a claraboia, por sua vez, faz lembrar o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de *Romance Negro* (1992). Não é difícil perceber que, confiando-se na factualidade dessa última obra, a literatura de Rubem Fonseca foi concebida desde o início a partir de reminiscências de sua vida.

Mas partindo das mesmas, como artífice da palavra, ele construía mundos de insuspeita força simbólica, tarefa da qual parece ter abdicado há algum tempo.

Nas páginas de *José*, as aulas de medicina legal na Faculdade de Direito e a rotina profissional como advogado na área criminal constituem meros dados biográficos. Respectivamente em “Duzentos e vinte e cinco gramas”, de *Os Prisioneiros* (1963), e “Mandrake”, de *O Cobrador* (1979), tais temas renderam algumas das melhores páginas da ficção brasileira contemporânea, revelando ao leitor com palavras precisas no primeiro conto a brutalidade desoladora que o homem é capaz de exercer entre quatro paredes e, no segundo, a força do desejo e do dinheiro movendo criaturas adoecidas em decorrência dos padrões de vida da sociedade contemporânea.

No caso do último conto referido, a ironia fina do narrador protagonista, que se tornaria uma das personagens clássicas da ficção policial de Fonseca, é elemento central de representação. É exatamente esse tipo de mordacidade narrativa que se perde na atual produção. O próprio narrador de *José* constata a insipidez do seu discurso através da citação de Singer segundo a qual “a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita. Fica além do poder da literatura. A história plena de qualquer vida seria ao mesmo tempo profundamente aborrecida e absolutamente inacreditável”.

Tanto o aborrecimento da leitura quanto o distanciamento do texto lido em relação a qualquer compreensão que se tenha do que seja uma forma literária são identificados pelo leitor, que percorre inquieto a trama de tom monocórdio, em certos pontos marcada pela impessoalidade da voz, como nas partes em que o narrador amplia o foco e registra a história da cidade do Rio de Janeiro e do seu Carnaval.

Nem mesmo se pode considerar uma inovação a diluição do teor ficcional presente nesse despretensioso romance. Ao contrário, ela dá continuidade e reforço a uma tendência manifesta na prosa do autor pelo menos desde *Diário de um Fescenino* (2003). Também essa obra apresentava-se como mero registro de memórias, apenas aqui o narrador era Rufus, uma personagem dotada de estatuto ficcional, ainda que impregnada de traços autobiográficos, como a profissão de escritor, a preferência pela temática obscena e o apreço pelo cinema.

Rufus recheava seu diário de comentários a respeito da necessidade de agradar o público. O próprio *Diário de um Fescenino* era fruto de concepção similar, pois surgiu na condição de obra de encomenda, inaugurando a coleção “Safada”, da Companhia das Letras. O erotismo, que já fora elemento transgressor, tornava-se

na sociedade global mercantilizada um ingrediente eficaz para o lucro. Era o auge da condição do artista sem aura, conforme o concebeu Charles Baudelaire, a quem só resta colocar sua arte à venda, de acordo com as tendências do mercado.

Não estranha, portanto, que Rubem Fonseca viesse a publicar em seguida o conjunto das crônicas divulgadas no portal literal ([www.portalliteral.com.br](http://www.portalliteral.com.br)), que abriga o seu site oficial. Seguiu em curso e a passos largos o processo de desfuncionalização de sua prosa. Com o título provocador de *O Romance Morreu* (2007), a coletânea revelava o impasse que seu autor experimentava. No formato on-line, o título da obra era *A Literatura de Ficção Morreu?*, consistindo numa indagação de recorte mais amplo. Na versão em papel, o tom torna-se afirmativo e o âmbito, mais restrito. Mas o diagnóstico seguia tristemente preciso.

Ainda *O Seminarista* (2009) alinha-se à perspectiva de uma literatura pouco afeita aos vãos da imaginação criadora. Tendo como narrador um matador profissional, cujo nome “José” e cuja aparência magrela remetem diretamente ao perfil do autor Rubem Fonseca, o romance constitui o principal elo de ligação com a mais recente publicação, *José*. A editora Nova Fronteira ofereceu-o ao público isoladamente ou em uma caixa juntamente com o livro de contos *Axilas e Outras Histórias Indecorosas*, formato de divulgação simultânea já utilizado pela Companhia das Letras em 1997 com o pequeno romance *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao meu Charuto* e o livro de contos *Histórias de Amor*.

Confirmando a tendência de rarefação da densidade simbólica do texto, já presente na prosa de Rubem Fonseca desde o início do século XXI, *José* constitui o ponto mais evidente de sua manifestação. O que poderá vir daqui por diante é difícil saber. Pode-se afirmar somente, de acordo com o narrador da obra em discussão, que “José [...] certamente não conseguiu escrever a história completa da sua vida nesses vinte e poucos anos.” Como o faria, se é apenas um personagem? Para que o faria, se a história de vida contida nesses vinte e poucos anos é o simulacro de uma vida, e igualmente o simulacro de uma narração? Questões que a árdua leitura dessa obra obriga a levantar. Não era mesmo preciso continuar a história. Nenhum horizonte de sentido se descortinava à frente, apenas a reiteração do mesmo esvaziamento já configurado nas cento e sessenta e sete páginas que compõem a narrativa. E já bastam.

**Luciana Paiva Coronel**  
Universidade Federal do Rio Grande

---

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) 3330 8050

E-mail: [revistabrasilbrazil@gmail.com](mailto:revistabrasilbrazil@gmail.com)

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

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

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

Número avulso: R\$ 30,00.

---

#### **Editorial Office and Subscriptions (USA)**

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: [brasilbrazil@brown.edu](mailto: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](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

---

## FOLHA DE ESTILOS

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

- (1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, seguido de *abstract* em inglês se o texto for em português, ou vice-versa, e palavras-chave. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de quatro linhas em bloco separado e recuado.
- (2) Para a seção LITERATURA – que inclui inéditos em português, textos traduzidos para o inglês ou entrevistas com escritores – em textos inéditos, apresentar o título, o Autor e breve informação biográfica. No caso de traduções, citar o nome do tradutor e sua instituição, mencionando, no final, a fonte utilizada, com a referência bibliográfica completa. No caso de entrevistas, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um pequeno texto introdutório sobre as circunstâncias da entrevista. As perguntas e respostas devem ser antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.
- (3) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, informando a instituição do resenhista.
- (4) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos brasileiros, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

## STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

- (1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, the author's name and home institution plus abstract and key words. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than four lines in a separated indented block.
  - (2) For the section titled LITERATURE – which includes unpublished texts in Portuguese, texts translated into English or interviews with writers –, in the case of literary texts, place the title, the author and a brief biographic note; in the case of translations, place the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference. In the case of interviews, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an short introductory statement describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.
  - (3) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.
  - (4) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.
- North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 or OS 10 for the Macintosh. Any posted submissions should include two paper copies of the text along with the CD.



***Impressão:***

**Evangraf**

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

E-mail: [evangraf.adm@terra.com.br](mailto:evangraf.adm@terra.com.br)



BRASIL BRAZIL



ALOE  
*Acervo Literário de Erico Veríssimo*