

ISSN 0103-751X

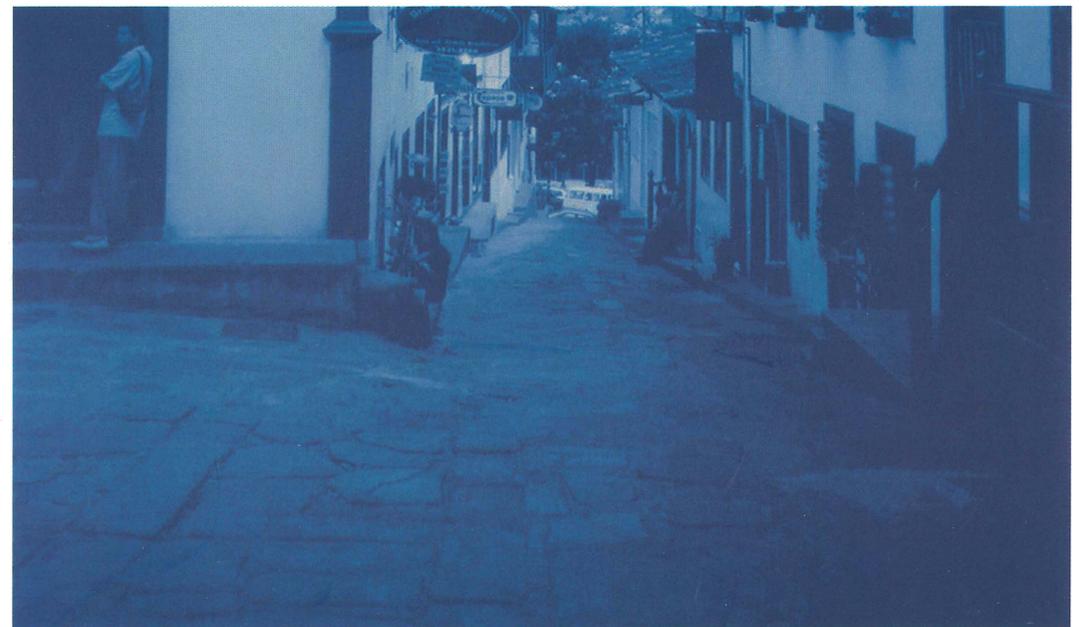


REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 42 / ANO 23 / 2010

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





Copyright © 2010 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

David I. Kertzer

Vice-President for Research

Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School

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

- Vida é romance e romance é vida?**..... 5
Marisa Lajolo
- Literatura e cinema: Memórias e histórias** 19
Rosana Cássia Kamita
- Voz, narrativa e sexo: o Brasil de Nélide Piñon em *A República dos Sonhos*** 37
Annie McNeill Gibson
- Vigília de Pai João: Lino Guedes articula uma voz negra no Brasil** 55
Paulo Moreira

LITERATURA

- Dois Poemas**..... 83
Carlito Azevedo

RESENHAS

- Carlito Azevedo**
Monodrama 91
Gabriel Villamil Martins
- Rubem Fonseca**
O caso Morel 95
Luciana Paiva Coronel
- Luís Augusto Fischer**
Literatura brasileira: Modos de usar 101
Daniel Iturvides Dutra
- Liv Sovik**
Aqui ninguém é branco 103
Stephen Bocksky
-

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)

VIDA É ROMANCE E ROMANCE É VIDA?

Marisa Lajolo

Universidade Presbiteriana Mackenzie/CNPq

Abstract: Lobato's creative rewriting of Ribeiro Couto's *O Crime do Estudante Batista* engenders a theory of literary reading, dealing with the expectations of the readers and their stock of cultural information.

Key words: Monteiro Lobato; *Duas Cavalgadas*; Ribeiro Couto; *O Crime do Estudante Batista*; reading expectations; reader rewriting.

I Intitula-se “Duas cavalgadas” o quarto conto do livro *O Macaco que se Fez Homem*, publicado por Monteiro Lobato em 1923. Esgotada essa edição, que parece ter sido a única, as histórias que a compunham foram sendo redistribuídas por diferentes coletâneas. “Duas cavalgadas” foi incluído em *Negrinha*, onde figura, inclusive, na versão que o autor deu a esse texto quando organizou suas *Obras Completas* lançadas pela Editora Brasiliense em 1946.¹ A edição contemporânea das obras de Monteiro Lobato – com o selo da Editora Globo – resgatou o título *O Macaco que se Fez Homem*, reeditou-o e nele se encontra o conto em questão.²

Em qualquer de suas edições, “Duas cavalgadas” não apresenta alterações de monta, mas impõe, logo de saída, um problema para os leitores: que hipótese de sentido deve ser levantada para – a partir de seu título – antecipar expectativas? O leitor tem direito a várias conjecturas: trata-se de um conto que vai ser protagonizado por animais? Deve-se

atribuir a *cavalgaduras* um sentido literal de animais quadrúpedes? Ou se trata de um uso conotativo da expressão, empregada e entendida como xingamento?³

Compondo um curto parágrafo, a primeira linha do conto não parece ajudar o leitor a decidir a questão: “Um grande amigo dos livros, o estudante Baptista, de Ribeiro Couto” (79).⁴ Ela se resume a uma expressão elíptica e inclui um asterisco que remete a uma nota de rodapé. Ou seja, a abertura da história não retoma a menção a *cavalgaduras*, e evoca o protagonista de um conto de Ribeiro Couto (1898-1963) – o estudante Batista – como informa (ao leitor desavisado?) o rodapé ao qual remete o asterisco: “*O Crime do Estudante Baptista*, livros de contos de Ribeiro Couto” (79).

O rodapé que informa quem é o “estudante Baptista” permite delinear um primeiro perfil do leitor pretendido para o conto: um leitor familiarizado com o movimento literário, já que “O Crime do Estudante Baptista” é o conto que abre e intitula o livro que Ribeiro Couto publicara no ano anterior (1922) pela mesma casa que edita *O Macaco que se Fez Homem*: a Monteiro Lobato & Cia.

Ou seja, em “Duas cavalgaduras”, Monteiro Lobato é *persona* literária, física e jurídica.⁵ Mas, ao iniciar a leitura, o leitor não precisa prestar atenção a isso tudo. Se, porém, o fizer, pode suspeitar que o conto também pode funcionar como *propaganda* de um livro da editora de seu autor.

A partir desse início, o leitor de “Duas cavalgaduras” acompanha (se possível, conferindo...) um belo e requintado exercício de metalinguagem e intertextualidade.

II A primeira parte do conto resume o enredo da história de Ribeiro Couto, também ela pontuada de metalinguagem: o amor aos livros ocupa o primeiro plano da vida do protagonista: Baptista é um estudante paupérrimo, porém amante da leitura e compulsivamente levado a comprar livros que, em momento de desesperada necessidade de dinheiro, precisa vender. Desentendendo-se com o alfarrabista que os compra, estrangula-o.

A história do estudante Baptista é, evidentemente, bem mais complexa do que o bosquejo acima, como muito bem compreendeu o narrador do conto lobatiano que supre o eventual desconhecimento da história original por parte de seu leitor, elaborando mais detalhadamente o comportamento da personagem de Couto:

Faltava-lhe o sonhado emprego? Abria “Dom Casmurro” e logo a malícia de Capitu o empolgava, levando-o para casos bem distantes do seu dolorido caso pessoal.

Traia-o algum amigo? O moço embarcava para Florença no *Lys Rouge*, hospedava-se com Miss Bell e, de visita às igrejas com Duchatre, ei-lo embriagado no ardente amor da condessa (79).

Ao resenhar Couto, o narrador detém-se, imaginando a leitura praticada pelo estudante: leitura envolvida, escapista, compensatória. Ao lado disso, o conto alude a conteúdos e personagens do acervo de livros do estudante: ao mencionar o romance *Le Lys Rouge* (Anatole France, 1924), por exemplo, fornece detalhes que – atestando a familiaridade do narrador com a história francesa – podem deixar perdido o leitor de Monteiro Lobato. Talvez esse leitor não consiga, através dos elementos fornecidos, reconstituir o romance que, no conto original de Couto, é mencionado apenas de passagem, como um dos primeiros volumes que o estudante Baptista vende no sebo.

Mas será que o leitor lobatiano precisa ir tão longe? À medida que a leitura avança, avoluma-se a *biblioteca* mental de que carece o leitor para prosseguir de forma adequada e prazerosa na leitura de “Duas cavalgadas”. Ao acompanhar as reflexões que a história do estudante Baptista inspira ao narrador do conto lobatiano, o leitor mais informado dá-se conta de que o conto constitui preciosa (porque raríssima) representação, *em primeira pessoa*, de uma situação de leitura.

Em um autor como Monteiro Lobato, que com tanta frequência e sem cerimônia dirige-se a seus leitores, monitorando-lhes a leitura, um texto no qual, travestido de narrador, tece em primeira pessoa uma história que envolve livros e leitores, merece um olhar mais cuidadoso.

III É na segunda parte de seu conto, que Monteiro Lobato detém-se no que se poderia considerar uma *teoria da leitura romanesca*. Pode depreender-se tal *teoria* a partir das reações do narrador lobatiano ao conto de Ribeiro Couto. Sua teoria tem, inicialmente, dois pontos centrais: (1) inclui a avaliação do texto lido (“*formoso conto*”) e inclui também (2) o registro dos efeitos da leitura (“tipos gravados em alto relevo na memória”): “Havia eu lido esse formoso conto e ficara com os tipos gravados em alto relevo na memória, tanta nitidez dera à pintura o autor” (82).

Essa confissão em primeira pessoa é ponto de partida para uma generalização: o narrador – nosso improvisado teorizador da leitura – toma-se como medida de *todos* os leitores. Postula a importância da literatura na construção da *galeria de tipos humanos* a partir da qual um indivíduo *classifica* a humanidade.

A passagem é exemplar do que, hoje, se concebe como a mútua articulação entre a *leitura do mundo* e a *leitura de livros*:⁶ “Somos todos nós uns museus de tipos apanhados na rua ou tirados de romances. Museus classificados, com salas disto e daquilo” (82).

Essa teoria da leitura literária como *forma de conhecimento* vai se desenvolvendo de maneira admirável, detendo-se na exemplificação das diferentes fontes livrescas pelas quais o narrador – sempre na pele do leitor do conto de Couto – aprendeu sobre *usura* e *usurários*:

A minha sala de usurários encerrava bom número de shylockezinhos modernos, físgados à porta dos cartórios ou diretamente nos antros onde costumam empoleirar-se, como harpias pacientes, à espera dos naufragos da vida.

Ombro a ombro conviviam eles com os patriarcas do clã – mestre Harpagão, tio Grandet e o João Antunes, de Camilo Castelo Branco (82).

A passagem exige mais uma vez considerável *capital cultural* do leitor, que precisa estar à altura do narrador-leitor de Ribeiro Couto, acompanhando-o sem tropeços na sucessão de *tipos* (de usurários)

esculpidos pela literatura: os *shylockezinhos modernos* aludem a *O Mercador de Veneza* (Shakespeare, século XVI), *mestre Harpagão* vem de *O Avaro* (Molière, 1668), *tio Grandet* vem de *Eugénie Grandet* (Balzac, 1833) e *João Antunes* protagoniza a primeira parte do romance *Onde Está a Felicidade?* de Camilo Castelo Branco (1856).

Sem notas de rodapé que o esclareçam e orientem, o leitor previsto para esse conto precisa ser frequentador assíduo de diferentes gêneros (teatro e romance) do cânone ocidental, cuja galeria de avaros passa a incluir também – na perspectiva do narrador do conto lobatiano –, “o judeu mulato do Catete”. O golpe é de mestre, pois consagra Ribeiro Couto, ao equiparar este autor santista a Shakespeare, Molière, Balzac e Camilo Castelo Branco.

Um “formoso conto”, sem dúvida... e um narrador solidário não só ao autor de “O crime...”, mas também a si mesmo, enquanto na vida real é editor do conto de Ribeiro Couto.

IV O leitor-narrador representado no conto lobatiano não é um leitor que apenas ostenta erudição livresca, citando um livro atrás do outro. A voz narrativa que divide com seus leitores os efeitos da leitura de “O crime do estudante Batista” inclui em sua teoria da leitura as expectativas de *veracidade* daquilo que lê, creditando à *verossimilhança* (construída pelo narrador) o direito às expectativas de *veracidade* (nutridas pelo leitor):

[...] uma suspeita breve me tomou:

– Esse diabo existe. Não pode ser ficção. Há nele traços que não se inventam. E se existe, hei de vê-lo, bem vivinho.

E pus-me a procurá-lo em certo dia de folga (83).

Mais à frente, outra passagem insiste, ainda que de forma interrogativa, na identidade entre realidade e literatura:

Na vida, os miseráveis desaparecem, tal qual nos romances.

Vida, romance; romance, vida: será tudo um? (86)

Esse postulado de relação íntima entre texto e vida⁷ aparece frequentemente na contística de Lobato, sendo, porém, em geral atribuído

– em segunda ou terceira pessoa, e também quase sempre em tom de galhofa – ao *leitor* lobatiano. Ao final de “O comprador de fazendas”, uma passagem de forte carga metalingüística metaforiza o público leitor como o público de teatro e ilustra bem esse procedimento:

Acaba-se aqui a história – para a plateia; para as torrinhas segue ainda por meio palmo. As plateias costumam impar umas tantas figuras de bom gosto e tom de muito rir; entram no teatro depois de começada a peça e saem mal as ameaça o epílogo.

Já as galerias querem a coisa pelo comprido, a jeito de aproveitar o rico dinheirinho até o derradeiro vintém. Nos romances e contos pedem esmiuçamento completo do enredo; e se o autor, levado por fórmulas de escola, lhes arruma para cima, no melhor da festa, com a caudinha reticenciada a que chama “nota impressionista”, franzem o nariz. Querem saber – e fazem muito bem – se Fulano morreu, se a menina casou e foi feliz, se o homem afinal vendeu a fazenda, a quem e por quanto.⁸

Neste “Duas cavalgadas”, no entanto, como o narrador assume o lugar de *leitor de obra alheia* e manifesta em relação à obra lida as mesmas expectativas de veracidade que – como se disse, de forma rebaixada – atribui aos leitores de sua própria obra, o tópico ganha importância e levanta uma questão interessante no que respeita aos *efeitos da leitura*: será mesmo que o leitor procura equivalências entre o que vem escrito a tinta na delgada folha de papel dos livros e o que se passa no mundo histórico, tridimensional? É essa uma prática corrente entre os leitores? Entre *todos* os leitores de *todos* os tempos? É esse modo de leitura desejável?

A questão não incomoda apenas os eventuais leitores lobatianos, mas constitui uma das mais antigas preocupações de todos que se ocupam da literatura. De filósofos a professores do ensino fundamental, são muitos os que se perguntam *Qual a relação entre o que se lê e o que se vive, entre o que está nos livros e o que se passa no planeta Terra e no planeta Homem?* A começar de Platão, que não hesita em expulsar os poetas de sua república, a questão passa de geração em geração, até aportar, por exemplo, nos contemporâneos Terry Eagleton⁹ e Fredrick Jameson.¹⁰

Torna-se, por isso, extremamente interessante acompanhar mais de perto os rumos que tomarão as passagens de “Duas cavalgadas” que tematizam a dimensão histórica do que se narra na literatura. Pois o caso é que o curioso leitor de Ribeiro Couto – o narrador do conto lobatiano – efetivamente *encontra*, em carne e osso, a matriz da personagem que tanto o impressionara na história do estudante que estrangulou o alfarrabista:

Fui feliz. Logo adiante do palácio das águias, certa vitrina atraiu-me a atenção.

Acerquei-me dela com cara de Colombo.

Aqueles livros desbotados, aquelas canetas... Tudo exato! (83)

V Satisfeita a expectativa do leitor de Ribeiro Couto, que buscava a *matriz* de carne e osso de uma personagem de papel e tinta, começa a delinear-se em “Duas cavalgadas” um movimento de deriva: como que reescrevendo a história inventada por Ribeiro Couto, o narrador lobatiano acrescenta um elemento novo ao cenário da história do estudante Baptista:

Mas ... aquele coelhinho? ...

Sim, havia a mais, na sórdida vitrina, um coelhinho de lã, menos que um punho fechado. Encardido, os olhos de louça já bambos, as longas orelhas roídas – visivelmente brinquedo de criança já muito brincado (83).

A presença desse coelhinho, inexistente no conto de Ribeiro Couto, inclui mais um tópico à teoria da leitura literária que o narrador vem delineando: a leitura torna o leitor co-autor, reescrevendo o que lê. Ilustrando a voz corrente que diz que “quem conta um conto aumenta um ponto”, o narrador estende-se atribuindo uma origem do coelhinho (“Uma criança existe de quem o usurário comprou o coelhinho...”. [83]) numa sequência de frases de voltagem emocional alta que vão fortalecendo a vilania do alfarrabista, quase sempre referido como “judeu mulato”.

A estrutura paralelística das frases intensifica a dramaticidade da cena e as reticências finais parecem indicar a possibilidade de continuação infinita das conjecturas, isto é, a infinita reescritura que a leitura literária permite.

Mas o narrador subitamente corta do fluxo de suas hipóteses. Anuncia um parêntese que se estende por três páginas, informando ao leitor – logo de início – que “Aqui intervêm a imaginação” (84). Mais uma vez credita ao leitor erudição literária, ao mencionar a shakespeariana Rainha Mab como inspiradora dos acréscimos que vai fazer ao conto de Ribeiro Couto:

Bastou que meus olhos vissem, na sórdida vitrina o coelhinho de lã,
para que a irrequieta rainha Mab me viesse cabriolar na cachola.
E todo um drama infantil se me antolhou, nitidamente (84).

As por volta de três páginas que ocupam o parêntese são preenchidas pela história assumidamente inventada pelo narrador¹¹ de como o coelhinho de lã teria ido parar na vitrine do livreiro.

Não falta ao enredo nenhum ingrediente de um dramalhão social e infantil:¹² família miserável, mãe tísica, pai ébrio que desaparece, criança que vende o brinquedo querido para matar a fome da mãe moribunda. No desfiar do dramalhão, algumas passagens reforçam a expectativa de cultura literária por parte do leitor, contrapartida essencial para acompanhar a ostensiva literatice do narrador: “É preciso ser Dickens para compreender o papel dos brinquedos únicos na vida das crianças miseráveis” (85).

Trata-se, como se vê, de um narrador cheio de ideias sobre leitura, que fala dela a partir de múltiplas posições discursivas e que dedilha todas elas de forma competente.

Recapitulemo-las: trata-se de um narrador que inicialmente se confessa leitor de um conto – efetivamente publicado – de Ribeiro Couto, escritor verdadeiro. A essa posição soma-se a de comentarista do conto lido, de alguém que escreve sobre ele. Ambas são entremeadas de segmentos nos quais um presuntivo leitor das anotações do comentarista é interpelado ou tutelado relativamente à literatura. Abandonando a posição de comentarista de conto alheio, num longo parêntese, o narrador assume a posição de escritor, propondo um desdobramento triste para a história do estudante Baptista, figura que, daí para a frente, desaparece da história para não mais voltar.

A partir deste ponto, o conto “Duas cavalgadas” navega em águas próprias, abandonando o *espírito* da história de Ribeiro Couto, na qual o *crime* do estudante é pretexto para a história enveredar por um certo *intimismo psicológico* com sabor de Dostoiévski.

Não é essa, entretanto, a leitura que de Couto faz o narrador lobatiano, o qual, assim como pode *acrescentar* alguns elementos à história pode também *apagar* outros, ilustrando-se assim a teoria da leitura literária como *reescritura*.

Ao prolongar a história de Ribeiro Couto, o narrador atribui aos seus leitores – isto é, aos leitores de “Duas cavalgadas” – as mesmas expectativas de *veracidade* que alimentara como leitor de Ribeiro Couto e que o levaram a sair atrás do sebo e do sebista. O narrador imagina-se interpelado por um leitor sem papas na língua:

“– A semana inteira, senhor novelista? Não estou compreendendo nada. Vosmecê disse que o último recurso dos famintos fora o coelhinho de lã, que trocaram por um pão. Ora, comido o pão, e nada mais havendo para vender, manda a lógica que mãe e filho tenham morrido de fome!” (89)

Seguem-se parágrafos em que o narrador discute, de forma hilariante, esta presuntiva exigência de lógica por parte de seus leitores, criando genealogias ou famílias de leitores, contrastando leitores de filosofia (Stuart Mill¹³ e Bain¹⁴) e leitores de romance (Dickens,¹⁵ Eschrich¹⁶ e Montepin¹⁷), o que traz novos elementos para a teoria de leitura implícita no texto que agora classifica os leitores de acordo com o repertório deles.

Nesse momento talvez se deva recapitular a variedade de personagens leitores que participam deste conto: o protagonista do conto de Ribeiro Couto é um leitor, bem como é leitor o narrador do conto de Lobato, como são de leitores as vozes (presuntivas) que reclamam da verossimilhança do que leem.

Haverá assim tantos leitores no Brasil de 1923? O censo de 1920 aponta 30.635.605 habitantes para o Brasil, dentre os quais 6.155.567

alfabetizados. Dados da editora¹⁸ registram uma tiragem de cinco mil exemplares de *O Macaco que se Fez Homem*.

Encenando agora um narrador assediado por leitores que o põem contra a parede, o narrador – em tom divertidamente irritado – faz uma série de concessões à verossimilhança, concessões pontuadas por interjeições de espanto “ohs!” atribuídas ao leitor, talvez atônito com a inesgotável rede de recursos com os quais o narrador *conserta e corrige* a verossimilhança:

Não morreram nem mãe nem filho.

E não morreram porque, justamente naquele dia, o pai bêbado reapareceu ...

– Oh!

– Sim, meu Bain, reapareceu. E sabe que mais? reapareceu regenerado ...

– Oh! Oh!

– ... e com dinheiro no bolso. Quer mais? E rico! Quer mais? E milionário, com a sorte grande de Espanha no papo. Quer mais? Quer mais? (89-90)

Belíssima passagem, que exprime fina compreensão da natureza da leitura literária: *querer sempre mais* talvez seja o trunfo e a força do leitor de carne e osso, ao qual Monteiro Lobato, como escritor e editor, estava sempre bastante atento.

VI Desenrola-se, assim, em “Duas cavalgadas”, uma história em cuja tessitura as expectativas dos leitores desempenham parte muito importante: o narrador é cuidadoso ao fingir distinguir o que é fruto de sua imaginação (a história narrada entre parênteses) e o que é fruto de sua procura pela personagem do conto de Ribeiro Couto.

Ao fechar o parêntese imaginoso (“Mas acordei. A rainha Mab fugiu-me do cérebro” [90]) o narrador lobatiano reconduz seu leitor para o conto de Ribeiro Couto (“lá estava no balcão o judeu mulato, com sua barbicha de bode”... [91]) com uma divertida e discreta menção à ruptura do pacto ficcional (“apesar de estrangulado na novela de Ribeiro Couto, passava muito bem de saúde o infame” [91]).

É no face a face do narrador lobatiano com o buquinista que as duas histórias – a escrita por Ribeiro Couto e a imaginada pelo narrador lobatiano, leitor da primeira – encontram-se. Cruzam-se e entrelaçam-se. E encaminham-se para o final que, ao produzir uma surpreendente reviravolta no comportamento do judeu mulato, justificam o título do conto, *duas cavalgadas*.

Ao recusar-se a vender o coelhinho de algodão exposto na vitrina, o sebista conta ao narrador a história sentimental e lacrimosa de uma criança que adotara, que morrera e de quem o coelhinho era a única lembrança restante:

[...] O Antoninho... Um dia veio a gripe e levou-mo para o céu. Seu último brinquedo foi este coelhinho de lã. Conservo-o aqui na minha mesa como joia preciosa, pois ele me fala do Antoninho melhor do que um livro aberto. Como quer que lho venda? Não há no mundo dinheiro que para mim valha esse coelhinho... (94).

Resgata-se, assim – para espanto do narrador lobatiano (e com certeza e com mais razão para seus leitores) –, a dimensão humana da figura do alfarrabista, absolvido dos exorbitantes lucros que auferia no comércio de livros usados... Nesta absolvição do judeu mulato, a explicação do título do conto.

Fiel à sua teoria de que arte e vida são uma coisa só torna-se, então, *errada a persona* criada pelo autor de “O crime do estudante Batista”, e na qual acreditara seu leitor que, como *reescritor* da história levava adiante o *erro*.

É o que justifica o parágrafo final do texto – separado do corpo do conto por um largo espaço em branco: “Saí da casa do velho completamente desorientado. Fui ao telégrafo e expedi ao autor de “O Crime do Estudante Baptista” o seguinte despacho: “Couto, somos duas cavalgadas” (95).

No *somos*, primeira pessoa do plural, que reúne *quem fala* e *para quem fala quem fala* elidem-se as categorias *escritor – narrador – leitor*.

Com isso, o leitor de “Duas cavalgadas” fica, finalmente, de posse da chave necessária para atribuir sentido ao título do conto: *cavalgadas* comparece à história como xingamento. *Cavalgadas* são ambos: o autor da

história original e o leitor que a lê acreditando no que lê, o que parece questionar – pondo sob suspeita – a teoria de leitura proposta: “Vida, romance; romance, vida: será tudo um?” (86).

Parece que “Duas cavalgadas” responde à questão com *vida é vida e romance é romance*.

NOTAS

¹ Conferir, em www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses.html, *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano*, tese de doutorado de Milena Ribeiro Martins, que discute a gênese e as diferentes publicações dos contos lobatianos. Conferir, em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000410260>, *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*, tese de doutorado de Cilza Carla Bignotto, sobre a importância conferida por Monteiro Lobato à *materialidade* dos livros que editava.

² Cf. *O macaco que se fez homem*. São Paulo: Globo, 2008.

³ Agradeço a Cilza Carla Bignotto a informação do uso frequente da expressão *cavalgada* como xingamento em Eça de Queirós. Em carta a Godofredo Rangel, datada de 04.06.1909, Monteiro Lobato faz considerações divertidas sobre possíveis significados da palavra *cavala* (cf. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1956. t. 1, p. 240).

⁴ Todas as citações vêm de *O macaco que se fez homem*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., Editores, 1923. Entre parênteses, indica-se a página.

⁵ Conferir, em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000418763>, *Em busca do “Lobato das cartas”*: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários, tese de doutorado de Emerson Tin, a respeito dos variados recursos de Monteiro Lobato em sua epistolografia na construção dos diversos *Lobatos* com que assina suas cartas.

⁶ Esta noção foi proposta e amplamente discutida por Paulo Freire, a ponto de tornar-se uma espécie de *lugar comum* de discussões sobre leitura.

⁷ Em *Uma república de leitores: história e memória na recepção das Cartas chilenas* (São Paulo: Hucitec, 1997), Joaci P. Furtado desenvolve uma exemplar discussão dos limites (e equívocos) da recepção de um poema como *documento* quer histórico quer biográfico.

⁸ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007. p. 143.

⁹ “In its cruder formulations, the idea that literature *reflects* reality is clearly inadequate. It suggests a passive mechanistic relationship between literature and society, as though the work, like a mirror or photographic plate, merely inertly registers what was happening ‘out there’” (49). “Literature, then, one might say, does not stand in some reflective, symmetrical, one-to-one relation with its object. The object is deformed, refracted, dissolved – reproduced less in the sense that a mirror reproduces its object than, perhaps, in the way that a dramatic performance *reproduces* the dramatic text” (51). EAGLETON, Terry. *Marxism and literary criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

¹⁰ “We do not set out from what men say, imagine, conceive, nor from men as narrated, thought of, imagined, conceived, in order to arrive at men in the flesh. We set out from real,

active men, and on the basis of their real life-process we demonstrate the development of the ideological reflexes and echoes of this life-process. The phantoms formed in the human brain are, also, sublimates (supplement) of their material life-process, which is empirically verifiable and bound to material premises". MARX, Karl. *The German ideology*, citado por JAMESON, F. *Marxism and form*. Princeton: Princeton University Press, 1971. p. 326.

¹¹ Vale apontar que o mesmo tratamento de reescritura (digamos) corretiva de um texto, foi aplicado a Monteiro Lobato por Miroel da Silveira. Na *Revista do Globo* o escritor publicou a história *Por culpa do Sr. Monteiro Lobato*, na qual o conto lobatiano "Um homem honesto" (originalmente publicado em *O Macaco que se Fez Homem* e posteriormente transferido para *Cidades Mortas*) é apontado como moralmente responsável pela desonestidade da personagem. Agradeço a Letícia Mallard o garimpo e o envio do conto de Miroel da Silveira.

¹² Vide dissertação de mestrado de Cilza Carla Bignotto, *Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências*. 1999. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses.html>.

¹³ John Stuart Mill (1806-1873), filósofo cuja doutrina é às vezes chamada de *utilitária*.

¹⁴ Alexander Bain (1818-1903), filósofo autor da obra *Logic*, publicada em 1870.

¹⁵ Charles Dickens, romancista inglês (1812-1870).

¹⁶ Enrique Perez Escrich, romancista espanhol (1829-1897) de larga circulação no Brasil.

¹⁷ Xavier Henry, Conde de Montepin (1823-1902), romancista francês, autor de folhetins extremamente populares.

¹⁸ Cf. documento ML.B. 3.2.00407, cx. 9. Fundo Monteiro Lobato. Centro de Documentação Alexandre Eulálio. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

Marisa Philbert Lajolo realizou seu Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo e seu Pós-Doutorado na Brown University, nos Estados Unidos. Professora Titular (aposentada) do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, onde é Colaboradora Voluntária, leciona atualmente na Universidade Presbiteriana Mackenzie. É pesquisadora-sênior do CNPq e tem atuado principalmente nas áreas de história e teoria da leitura, e história da literatura infantil. Publicou *Como e por que ler o romance brasileiro*, 2004, *Literatura: leitores e leitura*, 2001, *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, 2000, e, em co-autoria com Regina Zilberman, *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*, 2009; *O preço da leitura*, 2001; *A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil*, 2. ed., 2002; *Um Brasil para crianças*, 1989; *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, 1984. Recebeu os Prêmios Jabuti, SP e Açorianos, RS e os selos de altamente recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Por *Monteiro Lobato livro a livro* (Obra infantil), livro que organizou, recebeu o Prêmio Melhor Livro Não Ficção de 2009.

Artigo recebido em 22/04/2010. Aprovado em 20/06/2010.

LITERATURA E CINEMA: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Rosana Cássia Kamita

Universidade Federal de Santa Catarina

Abstract: The following text will present a comparative study between the novel *Minha Vida de Menina*, by Helena Morley and the movie *Vida de Menina*, by Helena Solberg. The purpose is to establish a dialogue between the two languages, with the critical and theoretical foundation of gender relations and what it means for women the fact to express themselves through literature and cinema while filmmakers and writers.

Key words: Literature; cinema; gender relations; authorship; representation.

Helena Morley foi o pseudônimo utilizado por Alice Dayrell Caldeira Brant em *Minha Vida de Menina*, diário que compreende o período de 1893 a 1895, enquanto cursava a Escola Normal. A autora nasceu em Diamantina, Minas Gerais, a 28 de agosto de 1880 e faleceu no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1970. Filha de Felisberto Moyrell Dayrell e de Alexandrina Brandão Dayrell, pelo lado materno, pertencia a uma família mineira tradicional, cujo avô se tornou rico ao descobrir um caldeirão de diamantes. Seu pai era de origem inglesa e ela era neta de John Dayrell, um médico inglês que veio ao Brasil para trabalhar na Cia. Aurífera do Morro Velho, em Diamantina (Coelho, 2002: 248). Essa “composição quase diária”, nas palavras da escritora, foi redigida entre seus treze e quinze anos, mas foi publicada pela primeira vez em 1942:

Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos e anos guardados, esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a ideia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época (Morley, 1979: 4 [Nota à 1ª edição.]).

A autora esclarece os motivos que a fizeram tornar públicos os registros de suas impressões durante esses anos, nos quais ela relata acontecimentos simples de seu cotidiano, outros pitorescos, além de impressões sobre a sociedade da época, tudo permeado por um olhar agudo:

Não sei se poderá interessar ao leitor de hoje a vida corrente de uma cidade do interior, no fim do século passado, através das impressões de uma menina, de uma vida sem luz elétrica, água canalizada, telefone, nem mesmo padaria, quando se vivia contente com pouco, sem as preocupações de hoje. E como a vida era boa naquele tempo! Quanto desabafo, quantas queixas, quantos casos sobre os tios, as primas, os professores, as colegas e as amigas, coisas de que não poderia mais me lembrar, depois de tantos anos, encontrei agora nos meus cadernos antigos! (Morley, 1979: 4).

Ainda segundo a autora, nenhuma modificação relevante foi feita, apenas a alteração de alguns nomes. No entanto, devido à distância temporal que separa a escrita do diário e sua publicação, houve o questionamento relativo à real idade da autora ao escrever suas memórias. A esse respeito Alexandre Eulálio tece algumas considerações:

Imagii mos, entretanto, que o livro se tratasse de uma impostura literária, e tivesse sido escrito, digamos, pela autora adulta – hipótese que qualquer leitor tem o direito de fazer, pago o preço de capa. Neste caso, dizia em conversa um grande escritor brasileiro, Guimarães Rosa – estaríamos diante de um “caso” ainda mais extraordinário, pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal *reconstrução* da infância (Eulálio, 1998: 8).

São ponderações possíveis de serem feitas, mas que efetivamente não são passíveis de serem respondidas. Ainda que ela realmente tenha escrito seu diário no final do século XIX, o filtro temporal, moral e social

deve tê-la influenciado de alguma forma décadas depois, quando, já na maturidade, decidiu publicá-lo. São questões que enredam e nos distanciam do texto, e interessam-nos, ao contrário, a aproximação a ele e a oportunidade que enseja conhecê-lo e, assim, conhecer também um pouco a vida de Alice Dayrell Caldeira Brant para, a partir de seus relatos, inferir sobre as condições da mulher no final do século XIX, sob a ótica de uma adolescente e seu olhar perspicaz.

O universo retratado por Helena Morley refere-se ao cotidiano e parte do seu núcleo familiar, estendendo-se à sociedade da região, enfocando questões relativas à educação, religiosidade, festas, convivência entre os mais abastados e os menos favorecidos. Tudo isso ela relata com um estilo muito próprio, conforme destaca Carlos Drummond de Andrade:

Ela nos redescobre a infância, faz rir e comove, observadora sagaz e moleque de um panorama familiar que se alarga até abranger a vida em movimento da cidade e da região, com seus veios de diamantes quase esgotados, seus tipos populares, suas fazendas, festas religiosas e profanas, suas comidas, seu jeito inconfundível de ser, e sua humanidade (Andrade, 1979).

O ponto de vista privilegiado de Helena permite fazer conhecer seu universo e a partir dele transcender o significado da sociedade da época assim como a condição feminina, através de seus registros sobre a educação dedicada às mulheres, a preocupação com o matrimônio e a maternidade. É uma representação geográfica e temporal específica, mas nem por isso restrita. Ao contrário, a riqueza que transparece de seus relatos oferece oportunidade de análise de forma mais abrangente, ainda que pesem características próprias. A autora descreve um panorama de época e, como o escreve da perspectiva de uma adolescente, revela aspectos que uma escritora, adotando o ponto de vista adulto, evitaria fazer. Assim, há constantes desabaços, explosões de riso e de raiva e pedidos de perdão a Deus. Alexandre Eulálio discorre sobre o universo representado no diário de Helena Morley:

O círculo em que vive é limitado; dentro dessa fronteira dispõe a sua rara liberdade. Os pais, os irmãos, a avó (talvez a única a perceber e a amar a riqueza interior da neta insofrida), as tias da Chácara, os primos do centro da cidade, as colegas da Escola Normal, o Palácio de Senhor Bispo, a Igreja do Rosário, a Palha e a Boa Vista, além da curiosíssima fauna humana da cidade – ex-escravos, vizinhos pobres, tipos de rua, soldados, mendigos, lavadeiras e lenheiras, garimpeiros e tropeiros – povoam os dias simples de menina sem posses, moradora da periferia da cidadezinha (1998: 8).

Nesse sentido, Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil destacam:

Pela qualidade literária, o livro constitui um relato primoroso sobre o cotidiano brasileiro, sobretudo sobre a vida das mulheres. Por suas considerações extremamente sensíveis sobre o casamento e a maternidade, representa também uma preciosa fonte documental sobre a condição feminina no final do século XIX (2000: 259-260).

Helena registra em seu diário a maneira diferente pela qual encarava a vida:

O dia pior para mim é o dia seguinte a qualquer festa. Mamãe é que tem pena de mim porque diz que eu não vou ser feliz com este gênio de querer aproveitar tudo; que a vida é de sofrimentos. Mas eu é que não serei tola de fazer de uma vida tão boa uma vida de sofrimentos (1998: 52).

Sua rebeldia transparece através das ideias que expressa sobre a educação recebida, o que seria considerado o ideal, ao mesmo tempo em que reconhece não ser capaz, ela mesma, de suportar as amarras dessas convenções de comportamento: “Eu e minha irmã nem parecemos filhas dos mesmos pais. Eu sou impaciente, rebelde, respondona, passeadeira, incapaz de obedecer e tudo o que quiserem que eu seja. Luisinha é um anjo de bondade” (1998: 78).

Os casamentos “arranjados”, à revelia das mulheres, surgem no livro a partir do exemplo do avô: “Meu avô aceitava para as filhas o marido que lhe agradasse e as casava sem consultá-las. Ele tinha dez filhas. Os pretendentes pediam às vezes uma das filhas e ele respondia: ‘Esta não; está muito moça. Vá aquela que é mais velha’” (1998: 294). Em outras

páginas, refere-se novamente à questão: “Minhas tias contam a história do casamento delas. As únicas que se casaram por seu gosto, conhecendo os maridos, foram mamãe e tia Aurélia, porque casaram depois da morte de vovô” (1998: 331).

Sobre o comportamento das esposas da época, ela demonstra um misto de surpresa e indignação pela abnegação que demonstravam em relação à família e a submissão aos maridos: “Todas as minhas tias só se ocupam dos maridos e dos filhos. A pessoa delas não vale nada. Nunca vi mamãe ou qualquer de minhas tias comer uma coisa antes dos maridos e dos filhos. Se alguma coisa na mesa é pouca, elas nem sabem o gosto” (1998: 225). A figura feminina de maior apego por parte de Helena era a avó, e a sua morte desencadeou um desabafo em que transparecem críticas, tristeza e consideração:

Por que a senhora queria tanto a mim que sou a mais ardilosa das netas, a mais barulhenta e a que mais trabalho lhe dava? Lembro-me agora com remorso do esforço que a senhora fazia todas as noites para me tirar do brinquedo e me pôr de joelhos, à hora do terço. Mas agora, lhe confesso, aqui em segredo, que era uma hora de sacrifício que a senhora me obrigava a passar. Até raiva eu sentia quando, depois de rezar o terço com todos os mistérios contemplados, ficavam minhas tias e a hipócrita da Chiquinha a lembrar todos os parentes mortos, para rezarmos um padre-nosso ou ave-maria por alma de cada um. Eu ficava pensando que minha reza era capaz de levar as almas para o Inferno, pois rezava sempre contrariada. Ninguém mais conseguirá de mim este sacrifício (1998: 288).

Em seu estudo sobre Helena Morley, publicado no livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2004: 950), Tânia Ramos destaca a vida de Alice Dayrell em sua maturidade, através do relato de Vera Brant, cuja mãe era prima de Alice e que privou da companhia da escritora e de sua família a partir de 1956:

A família Caldeira Brant nesta época morava em uma bela casa na Lagoa Rodrigo de Freitas, onde, todos os domingos, acontecia uma reunião, com aproximadamente quinze pessoas. Nessas ocasiões, Alice sentava na cabeceira da mesa “com seu porte elegante” e “sua personalidade fortíssima” e comandava um bando de “malucos inteligentíssimos”. Chamava atenção das pessoas que conviviam com ela a sua memória fantástica, especialmente em relação fatos vividos na infância em Diamantina. Gostava

de falar sobre o diálogo que sempre teve com os pais, concordando, discordando, opinando, e de contar do namoro com Augusto Mário Brant, seu primo e sua única paixão, na época, estudante de Direito em São Paulo, depois, advogado de profissão, jornalista, político, economista, escritor e, na década de 50, presidente do Banco do Brasil. Ressaltava que com ele viveu durante muitos anos e teve cinco filhos [...] (2004: 950).

O livro foi traduzido para outras línguas, para o inglês por Elizabeth Bishop, para o francês por Marlyse Meyer, para o italiano por Giuseppe e Giovanni Visentin. A obra foi bem aceita e permanece editada até hoje. Voltou a se tornar alvo de atenção em virtude de sua adaptação para o cinema, com o filme *Vida de Menina*, de 2004, dirigido por Helena Solberg. O objetivo neste texto é o de estabelecer um diálogo entre as duas linguagens, com o viés crítico das relações de gênero e o significado para as mulheres de se expressarem através da literatura e do cinema enquanto realizadoras.

A aproximação entre literatura e cinema pode ocorrer de diferentes formas, sendo a adaptação uma das mais comuns. Bella Jozef destaca: “A autonomia em relação ao texto original pode ir de um mínimo a um máximo, de uma aproximação congenial na substância que o autor cinematográfico consegue traduzir com meios expressivos autônomos e apropriados, a uma interpretação crítica que força qualquer elemento fundamental, até uma plena independência” (2006: 369-370).

No entanto, muitos espectadores projetam a expectativa de que o filme será “fiel” ao livro, reproduzindo-o integralmente. Porém, são duas linguagens diferentes e, ainda que se tangenciem, mantêm suas especificidades. No caso de *Vida de Menina*, temos as três Helenas – Helena Morley, autora do diário, Elena Soarez, roteirista e Helena Solberg, roteirista e cineasta – e cada qual expõe sua sensibilidade estética, são mulheres que se expressam através de sua arte. Aí reside a riqueza da aproximação entre literatura e cinema e não em buscar a identificação entre capítulos e cenas. Para Helena Morley, escrever seu diário foi uma maneira que encontrou de extravasar seus sentimentos e externá-los de alguma forma. Um longo

tempo depois, outras mulheres recorreram à sua fonte de registro da vida interiorana no final do século XIX para reavaliá-la, tentar compreendê-la e também se expressar através do Cinema, um espaço ainda tão eminentemente masculino.

Maria Helena Collett Solberg iniciou sua trajetória como cineasta nos anos sessenta, em especial com documentários. Reconhecendo uma lamentável similaridade com a literatura – o fato de as mulheres representarem uma minoria muitas vezes relegada ao esquecimento – destaca em relação ao panorama atual: “O número de mulheres produtoras e diretoras de longa-metragem, por exemplo, é um fenômeno inusitado e maravilhoso. Sou uma pessoa otimista e me sinto privilegiada por estar testemunhando isso e poder participar também” (apud Nagib, 2002: 462).

No filme, Helena Solberg optou por suprimir o pronome “minha”, assim, o título do livro é *Minha Vida de Menina* e o do filme, *Vida de Menina*. Em 2004, ano do lançamento, em entrevistas, a cineasta falou sobre os motivos que a impulsionaram a realizar o filme. Dentre as questões abordadas, ela se refere ao processo de adaptação: “Foi complicado fazer o roteiro, preservar esse aspecto episódico, de diário na estrutura. Ao mesmo tempo não é uma adaptação porque é o meu olhar em cima do dela [...]” (Solberg, *online*). Em outra entrevista, a diretora complementa: “Fizemos cerca de doze versões do roteiro. Evitei as complicações de um enredo e apostei mais na complexidade dos dilemas interiores dos personagens. Procurei manter o olhar, o ponto de vista da menina” (Solberg, *Trópico, online*).

O filme retrata alguns dos vários episódios narrados por Helena Morley e apresenta uma releitura de outros, mantendo em princípio a essência dos relatos da adolescente mineira. As figuras femininas se realçam no decorrer da narrativa cinematográfica, além da autora, recebem atenção a mãe e a avó. Destaca-se, portanto, a atuação feminina através da autoria do diário e da realização do filme e a representação dessas gerações de mulheres e suas diferentes posturas.

Como aponta Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (cf. 2006), cada pessoa desenvolve a própria teoria da adaptação. Ou seja, a adaptação realizada é uma das muitas possíveis e as expectativas em relação ao filme são diversas. O que para uns é considerado imprescindível, para outros se torna dispensável. Consta-se que, apesar das críticas e questionamentos em relação à adaptação, a popularidade desse procedimento é inegável.

Porém, as relações entre cinema e literatura guardam alguns preconceitos relativos a uma pretensa hierarquização, motivo de reflexão por parte de André Bazin em “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”. Em um jogo de ambiguidades, no qual, ao referir-se à adaptação o autor utiliza termos como “defesa” e “cinema impuro” (cf. 1991), Bazin já se mostra preocupado com a ameaça que poderia representar à época para a jovem arte – o cinema – a aproximação com a literatura e seus séculos de tradição. Essa preocupação se manteve ao longo do tempo por parte de outras pessoas, sendo a adaptação considerada por muitos como “menor” ou “secundária”.

É interessante destacar que uma adaptação deve ser tratada enquanto adaptação. Parece óbvio, mas persiste a ideia de que o filme deva reproduzir o texto literário. No entanto, no processo de adaptação, há, no mínimo, três instâncias criativas, representadas pela figura do escritor, do roteirista e do diretor. Ou seja, todos querem expressar sua arte e contribuir esteticamente. Não deveria haver, portanto, uma relação servil que justificasse uma “fidelidade” à fonte original. Cumpre destacar que fidelidade versus infidelidade é um tema fértil e ao mesmo tempo estéril para tratar do assunto. Fértil porque se mostra estimulante para muitos estudiosos que partem desse paralelo para discutir a questão. Estéril porque se torna um fim em si mesmo, provocando uma sensação de desapontamento ao se constatar que, dentre tantos aspectos possíveis de serem analisados, a reflexão se resume, no mais das vezes, a verificar a fidelidade ou infidelidade da proposta de adaptação.

Para o leitor ou espectador, no entanto, a adaptação somente será recebida como tal se houver um prévio conhecimento da obra literária. Muitas vezes livros menos conhecidos são levados às telas e boa parte do público desconhece tratar-se de uma adaptação. Para a audiência, as adaptações podem chegar a vários níveis, aberta ou veladamente relacionadas a outras obras. Esse diálogo entre cinema e literatura é parte dessa identidade formal, no sentido de se registrar explicitamente que um determinado filme é “adaptado da obra tal”, ou “baseado em”, “livremente inspirado em”. Além disso, existe o contato inicial do roteirista com o original e a hermenêutica estabelecida. Aquele que adapta é o leitor da obra e a adaptará a partir de sua interpretação dela, além de intenções outras que possam estar envolvidas nesse processo, de ordem econômica ou social, para citar alguns exemplos, ou mesmo a tentativa de “agradar o público”, realizando uma adaptação de acordo com o que se supõe esperar do trabalho do roteirista.

Com tantas nuances interligando cinema e literatura, torna-se improdutivo discutir uma adaptação somente a partir de critérios como fidelidade ou infidelidade ao texto literária. Outros fatores são preponderantes, como o contexto em que uma adaptação é realizada. A maneira como determinado fato histórico foi abordado em um romance é passível de sofrer alterações em virtude de um novo momento pelo qual determinada sociedade esteja passando: um “herói” pode acabar por ser tornar um “vilão”. O distanciamento temporal e geográfico dos fatos pode modificar a visão que temos deles, sem contar que, ao ser adaptada, há a possibilidade de a obra literária ser interpretada por um viés ideológico, por exemplo.

Ao se proceder à análise de uma adaptação, podemos partir do pressuposto de um valor prévio que a obra literária possui, além de enveredar pela descrição de diferenças em relação ao texto original. Geralmente, ressoa-se de uma análise mais densa, que se encaminhe no sentido de pensar sobre essas eventuais modificações e suas implicações dramáticas, quais os procedimentos adotados e prováveis objetivos postulados e se foram ou não atingidos.

O fato de o texto literário possuir valor canônico também pode se refletir no processo de adaptação. Caso se acredite que seguir de perto o texto literário, adotando uma postura protetora e de reverência, garantirá o “sucesso” obtido pelo livro, essa recíproca nem sempre é verdadeira. Assim como adotar uma postura iconoclasta também não garante que a subversão total será sinônima de críticas positivas. Os caminhos que aprofundam um diálogo profícuo entre cinema e literatura estão além de fórmulas facilmente verificáveis. Obras consideradas de grande valor literário podem resultar em filmes apenas medianos, assim como outras, menos (re)conhecidas, podem colaborar para um filme expressivo.

Porém, temos um aspecto a ser destacado, que se refere ao estudo de escritoras e cineastas brasileiras. Em relação às escritoras muito tem sido feito no sentido de se reparar as lacunas na historiografia literária, e cumpre agora manter esse trabalho. Porém, em Cinema, sente-se mais a falta de pesquisas no setor. A literatura e o cinema têm apresentado a mulher enquanto sujeito e objeto, repetindo códigos ou instaurando novas perspectivas de abordagem, através de sua inserção em um sistema simbólico de autoria e representação. A representação feminina nos discursos culturais alterna presença e ausência: na maior parte das vezes está presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de sentido. Muitos livros e filmes reproduzem uma ideologia que autoriza um discurso oficial como sendo o masculino enquanto ignora ou desautoriza manifestações insurgentes. Assim, a representação da mulher, quando está de acordo com o convencionalmente aceito em um dado momento histórico, é amplamente divulgada, já a representação que não se insere nos moldes tradicionais ou na ótica de uma escritora ou cineasta com posicionamento crítico não terá a mesma visibilidade.

Manifestações culturais em geral, e a literatura e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da

construção da identidade. O processo cultural que transforma a diferença sexual a partir de uma constatação biológica e translada esse dado físico a um modelo de atitudes e comportamentos é o que determina a representação dos papéis masculinos e femininos a serem desempenhados na sociedade. Essa representação social e culturalmente construída se impõe aos diversos setores da sociedade e encontra-se impressa ditando posturas a serem adotadas.

O que nos interessa é procurar estabelecer um percurso histórico da presença da mulher na literatura e no cinema e alicerçar fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação de livros e filmes. Instituir uma nova visão sobre as linguagens literária e cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustentam historicamente a literatura e o cinema.

Quando a mulher se posiciona como escritora ou atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é a de imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda próximos à tradição patriarcal. O que muitas se propõem é instituir a construção de um olhar em bases diversas, originadas de uma forma diferente de pensar as relações de gênero. No Brasil, podemos citar o exemplo da cineasta Ana Carolina, que, com sua trilogia composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), deu voz às mulheres e utilizou sua arte para repensar a postura feminina através da própria contribuição enquanto cineasta e pela criação de várias personagens que representam as mulheres, suas perspectivas e questionamentos.

A teoria feminista do cinema tem como um dos principais objetivos estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes. Estabelecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema. No entanto, mesmo que haja cineastas dispostas

a criar novas abordagens cinematográficas, resta questionar o papel dos espectadores frente a essa epistemologia divergente. A teoria feminista do cinema, além de refletir sobre a mulher nos dois lados da câmera, ocupa-se também com a recepção dos filmes.

O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero, pois o discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas à cultura patriarcal. A relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições masculina e feminina na sociedade. Assim, a posição das cineastas pode ser a de se encaminharem como vozes consoantes ou dissonantes, aderir às ideias preconcebidas ou surgir como alternativa ao discurso hegemônico. Nesse sentido, a autoria feminina não garante, por si só, uma reação ao tradicional. Depende de uma consciência de reprodução ou reação ao tradicionalmente estabelecido. A linguagem cinematográfica é complexa e polissêmica, podendo veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente.

Laura Mulvey escreveu um texto que se tornou referência nessa questão: “Prazer visual e cinema narrativo” (in Xavier, 2003: 439-440). Nesse ensaio, a autora parte de uma retrospectiva histórica da forma como o cinema operou no passado, o encantamento inicial, a novidade que representou nos primeiros tempos. No entanto, teria chegado o momento de propor uma teoria e prática que desafiassem antigos pressupostos e a psicanálise nortearia suas reflexões. A apropriação da teoria psicanalítica funcionou como instrumento político e através dela seria possível compreender melhor os padrões que regiam a sociedade e a maneira como o cinema se estruturava nesse contexto.

A ordem simbólica estabelecida entre homens e mulheres baseava-se em uma hierarquia a qual já havia sido apontada por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (cf. 2000). Ao homem corresponde o Um, o sujeito, e

à mulher corresponde o Outro. Essa hierarquia transpõe-se para as telas, como a autora observa:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a um *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo, por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (Mulvey in Xavier, 2003: 439-440).

Para Mulvey interessava aprender com o passado para terminar por modificá-lo, e assim novas construções se tornariam possíveis. Era o momento de romper com o cinema normativo e trabalhar com perspectivas diversas, estabelecendo uma experiência cinematográfica original. Para isso seria necessária a rejeição aos modelos antigos, ousadia para transgredi-los e criatividade para conceber o filme sob esse prisma. Os códigos cinematográficos reproduzem estruturas sociais com papéis definidos e hierarquizados os quais precisam ser refletidos criticamente e através dessa reflexão sugerir propostas que viabilizem uma oposição ao cinema dominante.

Um filme que se distancie do processo tradicional de narrativa fílmica visa dar maior liberdade aos olhares específicos do cinema, ainda que para isso sacrifique o prazer do espectador de ser o “convidado invisível” e direcione o olhar da plateia a uma postura dialética, de confronto em relação às convenções.

Alguns filmes produzidos nos últimos anos possuem o que Robert Stam chama de “intenção feminista-teórica”, ou seja, refletem de maneira imanente sobre o fazer cinematográfico. *O Piano* (1993) de Jane Campion mostra um olhar complexo sobre a figura da mulher, adotando um ponto

de vista feminino. No século XIX, uma mulher e sua filha chegam à Nova Zelândia, onde a protagonista deverá se casar. No entanto, envolve-se com um rude morador do local. O filme é o relato de um exílio pessoal: a pianista, muda, não se adapta socialmente e busca a evasão através da arte, recurso a que muitas mulheres lançaram mão, em especial em séculos passados. Ao desafiar a moral dominante recebe um castigo cruel: a perda de um dedo. No entanto, espera-se o castigo maior, a morte, uma vez que a protagonista “pecou” excessivamente. Mas Jane Campion opta por um final sem essa punição.

Em *Um Casamento à Indiana* (2001), Mira Nair apresenta duas histórias de romance que correm paralelas: a de um casamento arranjado entre famílias mais ricas e uma aproximação mais espontânea entre dois jovens de origem humilde. Além desse contraponto, surge outra dicotomia: Adita, a noiva, apresentada como indecisa, insegura, e se dispondo a uma união por conveniência e a prima, Ria, chamada de “solteirona”, que pretende continuar estudando no exterior e tornar-se escritora. Várias cenas mostram o antagonismo entre os comportamentos das duas personagens, mas uma em particular chama a atenção. As primas estão lado a lado dormindo e displicentemente próximas a elas, duas leituras provavelmente feitas antes de adormecerem. Adita lia *Cosmopolitan* e próximo a Ria estava o livro do escritor indiano Rabindranath Tagore. A referência é sutil, no entanto, oferece oportunidade para reflexão.

A teoria feminista do cinema permite que se lance um novo olhar em direção à participação da mulher no cinema, abrangendo questões como as nuances da representação feminina e a postura adotada pelas cineastas ao levar às telas a imagem da mulher. No entanto, alterar o sistema que gera expectativas em relação aos papéis que cada um tem a cumprir na sociedade não é tarefa fácil. Muitas mulheres encaminham seus trabalhos nesse sentido, construindo novas imagens da mulher e da feminilidade, em contraposição aos discursos hegemônicos. Outras mantêm uma

postura conservadora, na qual o sujeito da narrativa na maior parte das vezes identifica-se com o universo masculino, enquanto a dimensão feminina constitui-se objeto passivo. A articulação entre literatura e cinema oferece uma possibilidade no sentido de se perceber de que maneira a contribuição feminina pode ser considerada.

Ao se encaminharem estudos que compreendam as narrativas literária e cinematográfica a partir das relações de gênero subte-se estabelecer um olhar diverso do que comumente é aplicado a essas duas artes. Tanto a literatura canônica quanto o cinema narrativo tradicional costumam ignorar as contribuições que se afastam dos paradigmas estabelecidos. Algumas até conseguem certa notoriedade no contexto histórico-cultural de sua divulgação, mas o tempo (isso é um eufemismo) trata de fazer com que se tornem desconhecidas.

É o caso de muitas escritoras do passado, cujo trabalho de resgate foi empreendido nos últimos anos com resultados que se fazem sentir, através das várias publicações a respeito, pesquisas e análise crítica do legado da obra. Para evitar que as omissões se repitam é necessário manter a postura adotada para que no futuro não tenhamos que “resgatar” escritoras do século XX.

Em relação ao cinema, não tivemos ainda um trabalho similar. Há apenas indicações nesse sentido, como algumas publicações de Heloísa Buarque de Hollanda, através da Série Quase Catálogo. O cinema é um espaço ainda eminentemente masculino, em especial no Brasil. O livro *O Cinema da Retomada*, de Lúcia Nagib, traz depoimentos de noventa cineastas dos anos noventa, época que marcou o “renascimento” do cinema depois de sua quase extinção no governo Collor. Deste número apresentado, são citadas apenas dezessete mulheres cujos nomes figuram como realizadoras de filmes. Isso em um passado recente. Se estendermos o olhar para décadas anteriores, com certeza encontraremos defasagem ainda maior.

Solberg, uma das que figuram no livro de Lúcia Nagib, opta por mostrar uma Helena Morley transgressora, desde suas atitudes e pensamentos até a publicação de seu diário. É a voz da adolescente do século XIX ecoando no século XXI, registrada pelas lentes da cineasta que expõe seu trabalho e busca espaço em uma sociedade ainda excludente e não muito receptiva às contribuições femininas nas artes.

Assim, através dos olhares de escritora e cineasta, torna-se possível discorrer sobre a participação feminina nos campos da literatura e do cinema através das obras de ambas e repensar de que maneira essa participação se efetiva ao longo do tempo, em especial no Brasil. Há outras várias manifestações literárias e cinematográficas relevantes realizadas por mulheres e a seleção das Helenas foi apenas uma maneira de destacar esse aspecto em nosso meio cultural. Compreender as bases da participação feminina de maneira crítica torna-se referencial no sentido de que o objetivo neste texto foi o de justamente fazer a leitura do livro e do filme pela ótica das relações de gênero.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Orelha. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. v. 1: Fatos e mitos.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

EULÁLIO, Alexandre. Livro que nasceu clássico [Introdução]. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina: cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Helena Morley. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. v. 2.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil*: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SOLBERG, Helena. Entrevista. www.mulheresdocinemabrasileiro.com/entrevistaHelenaSolberg.htm. Endereço eletrônico acessado em agosto de 2010.

_____. Entrevista. *Revista Trópico*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2666,1.shl>. Endereço eletrônico acessado em agosto de 2010.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2003.

Rosana Cássia Kamita possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (1990), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2002) e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). É Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina, na Graduação em Letras e na Pós-Graduação em Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, escritoras brasileiras, literatura brasileira e estudos comparados entre literatura e cinema. Entre suas obras, destacam-se o livro de ensaios *Gênero em Movimento: Novos Olhares, Muitos Lugares (organização em co-autoria)*, 2007 e *Resgates e ressonâncias: Mariana Coelho*, 2005. É autora também de diversos capítulos de livros coletivos e verbetes de dicionários sobre mulheres.

Artigo recebido em 10/11/2010. Aprovado em 20/12/2010.

VOZ, NARRATIVA E SEXO:
O BRASIL DE NÉLIDA PIÑON EM
A REPÚBLICA DOS SONHOS

Annie McNeill Gibson
Tulane University

Abstract: With a theoretical basis in Cultural Studies, this essay explores the ways of representing the gendered immigrant voices in the imagining of Brazil as a nation in Nelida Piñon's novel *A República dos Sonhos*.

Key words: Narration, nation and gender; memory and narrative; Nelida Piñon's picture of Galician immigration in Brazil.

Como os imigrantes recém-chegados ao Brasil no século XX defini-ram a nação emergente? Nélide Piñon trata dessa pergunta no seu romance, *A República dos Sonhos*, o que lhe permite cobrir a experiência da imigração e a retratar a “coisa” nacional brasileira desde os olhos expectantes dos mesmos. As ideias de caráter nacional e de gênero se misturam no texto, pois a nação brasileira tem sexo feminino na escritura de Piñon. Nas palavras de Madruga, um dos personagens centrais do romance, “Todo país é um sexo por onde se enfia sem medir a profundidade do prazer. Tudo que se quer é ir fundo, o maior número de vezes possível. E o Brasil não foge desta regra” (Piñon: 217). Descrições do Brasil, que misturam textos orais com a palavra escrita no romance, invocam imagens de um Brasil feminino sendo penetrado pelos imigrantes que vêm em busca de um sonho. É Breta, a neta de Madruga que realmente se identifica, chega a “entender” e depois a narrar o caráter

nacional brasileiro que Piñon quer que o leitor entenda. *A República dos Sonhos* expressa a experiência de imigração brasileira do século XX de ponto de vista feminino porque o próprio Brasil é descrito como país feminino e é Breta quem tem a sensibilidade de entendê-lo pela sua experiência como mulher brasileira com pais imigrantes.

Como diz Zolin em sua crítica ao romance, em *A República dos Sonhos*, Nélide Piñon faz uma saga sobre a memória. É através da memória que os mais importantes acontecimentos do país, ocorridos do início do século XX aos anos 80, são trazidos aos leitores (127). Ao narrar a vida de Madruga e família, a autora também narra a formação da identidade nacional, observando a presença não apenas do índio, do português e do negro, mas também a do imigrante, que lhe confere uma realidade bem mais matizada e complexa (202). O romance explora os pensamentos de uma família de imigrantes galegos durante o processo de imigração e adaptação a seu novo país. As lutas pessoais e as lutas familiares desdobram-se também junto às lutas políticas, ilustrando que a nação brasileira já é uma força forte e definida pelos contos familiares das pessoas que a habitam.

O romance se passa no tempo de uma semana, começando quando a esposa de Madruga, Eulália, está doente e a ponto de morrer, até sua morte e funeral. A crônica da República é narrada paralelamente à saga do imigrante Madruga e de sua família no Brasil. A narrativa volta sempre ao passado, relembrando os acontecimentos das décadas entre 1913-1983 (Gonçalves: 73). O romance apresenta dois narradores principais, Madruga e sua neta, Breta, com um terceiro narrador onipresente, que parece levar a voz da autora. Mas é Breta que de fato consegue entender o Brasil profundamente. Breta descreve o espírito brasileiro como uma entidade que vive dentro do seu próprio corpo. É da perspectiva do Brasil, como se o Brasil fosse uma personagem, que Breta narra a história da sua família. A família e o país são interligados. Por outro lado, Madruga está sempre vendo o Brasil do lado de fora. Madruga trata de penetrar o Brasil, de

dominar a terra, mas ele continua estrangeiro na terra brasileira, só conseguindo dominá-la financeiramente.

Como o espírito da nação brasileira está melhor narrado pelas personagens femininas no texto, os críticos têm perguntado a Piñon se seu romance é feminista. A autora se mostrou indignada com essa classificação numa entrevista, afirmando não gostar que se fale de literatura feminina porque não existe literatura masculina (Solanes: 145). Talvez o romance não tenha sido escrito com uma agenda política feminista explícita, mas *A República dos Sonhos* é importante exatamente porque as personagens femininas não são passivas ou subordinadas: são elas que representam diferentes aspectos da nação brasileira.

Existem muitos trabalhos que têm tomado como objeto de discussão a questão da origem, ou das origens da opressão feminina, seja na área acadêmica, filosófica ou política. O aspecto essencial para Piñon gira em torno, de um lado, da necessidade de se detectarem os mecanismos históricos que fizeram da mulher um ser subordinado ao homem em épocas e sociedades diversas e, de outro lado, as razões pelas quais somente nos séculos XIX e XX esse estado de coisas começou a se transformar (Zolin: 21). A literatura e o cinema tiveram um papel central na transmissão da cultura popular. Estereótipos femininos negativos, perpetuados literária e cinematograficamente, foram obstáculos consideráveis na luta pelos direitos da mulher porque foram esses os estereótipos que se concretizaram na cultura do povo. No caso de *A República dos Sonhos*, as lutas da mulher, vistas claramente na vida de Esperança, na mãe de Breta, e na própria Breta, acontecem paralelamente com a luta pela formação da nação, outra “personagem” no romance que parece orgulhosamente não deixar homens opressivos, como Madruga, entrarem no seu espaço íntimo. Esperança se nega a assumir um papel subordinado a Madruga quando quer viver a vida “dos homens”, trabalhar e não seguir o caminho doméstico da mulher. Breta se rebela contra Madruga no ato de narrar histórias sobre o Brasil

em vez de sobre a Galícia. Finalmente, o próprio Brasil do romance parece resistir a Madruga porque nunca deixa que ele o entenda profundamente por mais que o ame. Parece que o Brasil é uma personagem que não deixa Madruga se aproximar dos sentimentos íntimos da nação.

Ao analisar o romance, é importante levar em conta a voz da autora no contexto da narração. Nélide Piñon também é neta de avôs galegos. Ela viajou à Galícia com dez anos e conheceu a cidade de Sobreira (Gonçalves: 116). Por um lado, o romance é autobiográfico, explicando-se a forte união entre a nação brasileira e as personagens femininas porque a história da nacionalidade de Piñon é também um contraste entre as histórias galegas e as histórias brasileiras. Faz sentido que *A República dos Sonhos* não tenha sido escrita com um propósito feminista, na opinião de Piñon, porque é uma documentação de sua própria vida como mulher e não uma documentação de sua “luta” como mulher. Mas a documentação da vida de uma mulher (e da nação brasileira) não pode ser divorciada dos acontecimentos políticos sobre a formação de identidade em *A República dos Sonhos*.

A técnica de representar a luta da nação por meio das personagens femininas dá voz e poder às mesmas. Como disse Costa, “Se Breta é, à sua maneira, uma mulher emancipada, já que possui e exerce a palavra, a mulher de Madruga, avó de Breta, Eulália, representa o polo passivo feminino, contemplativo e místico-religioso” (6). Embora estejam nos dois extremos opostos do “feminismo”, Eulália e sua neta são muito importantes para entender o romance e entender a formação da nacionalidade brasileira porque são elas os dois polos do Brasil. E Esperança, filha de Eulália e Madruga e mãe de Breta, é a figura rebelde, defensora das suas próprias ideias, em franco antagonismo com o pai Madruga, e que mostra o espírito rebelde do Brasil. Dentro das personagens femininas da família de Madruga estão representados os vários lados do espírito brasileiro que é sonhado pelos imigrantes.

A ideia de uma “República” é um sonho imaginado pelo imigrante. Existem críticos que interpretam o título do livro como irônico porque o Brasil, sob a ditadura militar, não podia ser o sonho de ninguém (Campos: 82; Gonçalves: 73). Mas, no romance, o Brasil é o sonho de Madruga. Nas palavras de Costa,

A “República” é o Brasil cuja conturbada história no século atual a saga familiar acompanha, República esta que fora sonhada com antecipação por um imigrante exemplar desde sua antiga realidade, na Galícia ancestral; esta ex-realidade, entretanto, com processo da imigração torna-se onírica, para o efeito de seu significado na família em seu novo ambiente. Realidade e sonho trocam de lugar geográfico e de dimensão temporal no relato (7).

A “República” é uma imagem de sucesso do imigrante porque Madruga vem ao Brasil com o sonho de obter êxito social no sistema capitalista. Ele está destinado a ser “vencedor na vida” e “fazer seus sonhos” tornarem-se realidade. Mas, por mais que prospere no sistema capitalista, o caráter da nação brasileira continua sempre um sonho para ele. A personagem nunca chega a entender Brasil completamente. Falta-lhe uma sensibilidade feminina, que consiste no enfoque das estruturas familiares criadas no Brasil pelos imigrantes, em vez dos negócios, algo importante para entender a nação brasileira construída por Piñon.

Segundo Benedict Anderson, a nação é uma entidade cultural imaginada. Em *Imagined Communities*, ele define a nação como “an imagined political community [...] both inherently limited and sovereign” (6). Ela se estabelece pelos limites da geografia e também pelas pessoas que compartilham o mesmo “sonho” dessa nação. A nação é imaginada por grupos de pessoas que têm experiências em comum. Mas cada grupo provavelmente nunca conheceu a maioria das pessoas do seu grupo. A nação não é só política, mas é uma entidade extremamente social, cultural e imaginada: vive na memória e a consciência das pessoas.

Como entidade cultural, a nação é muito complexa porque abrange diversas geografias, ideias políticas e étnicas que se unem sob situações históricas as quais criam um “objeto cultural unido”. Por mais distintas que possam ser essas situações, é a imaginação do povo que faz com que a nação exista e não um sistema político ou uma crença religiosa. Por exemplo, a nação existe independente de que seja governada por um rei, um presidente, ou a igreja.

Anderson fala que entre as formas que mais auxiliaram a imaginação das nações estão a escrita e a leitura. Para ele, é por meio da palavra escrita que grupos de pessoas que talvez não nada tenham em comum podem achar algo que as una na ideia de uma nação compartilhada.

The birth of the imagined community of the nation can best be seen if we consider the basic structure of two forms of imagining which first flowered in Europe in the eighteenth century: the novel and the newspaper. For these forms provided the technical means for “re-presenting” the kind of imagined community that is a nation (Anderson: 24-25).

A escrita serve para definir várias nações mundiais em que o ato de escrever tem um papel central na cultura nacional. Mas, no caso do Brasil, por exemplo, a escrita não é um modo suficiente de explorar a imaginação da nação, uma vez que as culturas que começaram a se misturar na formação da nação brasileira possuíam uma tradição oral muito mais forte do que a tradição escrita. Foi por meio do ato de falar e de contar histórias oralmente que de fato começou a se concretizar o conceito da nação.

É óbvio que muitos elementos da nação brasileira incorporam ideias de outras nações por causa da experiência transatlântica do Brasil. Normalmente destacamos esse ponto em relação às populações indígenas nativas e aos africanos que foram trazidos durante a escravidão. Cada etnia e cultura mantinham uma forma de oralidade distinta, e essas vão se misturando na formação de uma tradição oral que define o Brasil. Em *A República dos Sonhos*, Nélide Piñon mostra que várias técnicas de narração

da cultura oral brasileira têm influências também da cultura galega. O oral e o escrito se misturam no romance porque a escrita assume várias formas da oralidade. Mas, até Madrugá, que está apaixonado pela cultura oral da Galícia, entende a importância de Breta *escrever* a história da família e não só contá-la oralmente. O ato de escrever é um tipo de concretização de identidade para a família e também para a nação.

No processo da colonização, a cultura europeia se espalhou pelas colônias do Novo Mundo pela força e, no espaço brasileiro, igualmente pelo contato das culturas. Roberto Fernandez Retamar, falando do contexto caribenho, usa a figura de Calibã, de William Shakespeare, para definir esse processo. Creio que Calibã também se aplica ao contexto brasileiro e ao processo da antropofagia no sentido empregado por Oswald de Andrade. Na peça shakespeariana, como se sabe, Próspero e Miranda, os símbolos de poder e da colonização na metáfora de Retamar, ensinam a Calibã, a colônia simbólica, a língua. Essa língua chega a ser útil a Calibã para exercer resistência contra a hegemonia de Próspero. Calibã usa a língua que lhe ensinaram para maldizer os donos, na cena mais famosa de *A Tempestade*: “You taught me language; and my profit on’t / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language!! (William Shakespeare, *The Tempest*, 1.2)

Como em *A Tempestade*, a língua pode ser usada na experiência colonial para preservar uma tradição europeia, mas também para criar uma tradição brasileira. Essa tensão é um tema principal no romance. *A República dos Sonhos* define a relação entre Madrugá, representante da expressão galega, e sua neta Breta, a voz do Brasil, por meio dos contos. Nélide Piñón dá valor à experiência oral. É dos textos orais documentados de forma escrita que vem a complexidade do romance porque “o narrador oral é livre para atribuir diversas versões às histórias e lendas de seu povo” (Zolin: 128). *A República dos Sonhos* é narrada por várias pessoas, dando ao texto a forma de uma conversação entre vozes que traz uma complexidade de significados.

Aprender português e aprender como narrar em português são a chave para Breta expressar o conceito da nação brasileira de seu ponto de vista. Por mais que Madruga queira que ela narre as histórias em galego sobre a experiência galega, ela escolhe narrar não só histórias sobre a experiência brasileira, mas as narra em português, a língua do seu país (Piñon: 269). Ela consegue misturar a transmissão da cultura que seu avô aprendera na Galícia com suas próprias experiências vividas no Brasil. Por mais que Madruga tenha ensinado a Breta a tradição oral galega, ela a incorpora em sua própria forma de narração, que fala mais diretamente de sua nação, o Brasil.

Breta é uma forte representante do nacionalismo brasileiro. Ela aprende as tradições galegas para expressar o seu Brasil. Madruga fica fascinado com a maneira como ela narra, mas não consegue entendê-la. Por mais que tenha tido êxito financeiramente no país, ele continua estrangeiro nas terras brasileiras. As histórias do Brasil narradas por Breta o seduzem exatamente como o sonho da nação o seduziu a viajar ao Brasil e começar sua vida ali. Falando de Breta, Madruga diz,

O sorriso de Breta destroçou minhas defesas. E para seduzir-me mais ainda foi-me contando histórias. E enquanto ela despejava este leite quente pela minha boca, a generosa nata que escorria pelos lábios aliciava-me a viver. Por seu intermédio, novamente o Brasil ia-me chegando aos pedaços. De posse destes cacos, ela formava um mosaico no qual eu me entrevia entre os homens e os animais expostos nas paredes (Piñon: 269).

O Brasil chega a Madruga aos pedaços, mas ele nunca entende as histórias do Brasil como entende as histórias da Galícia. Madruga fala dos contos de Breta como se fossem contos de fadas, misturados com a magia e a sedução da terra brasileira. Mas, ao final, ele cede a palavra à neta, incitando-a a que se converta na cronista testemunhal da saga familiar e de si própria (Costa: 10). Nesse ato, Madruga deixa Breta narrar o Brasil como se entendesse que é ela que realmente representa o país e não ele.

Os contrastes entre os contos da Galícia e os contos do Brasil são centrais no romance. Piñon deixa claro que o ato de contar histórias é um aspecto fundamental da cultura galega e que também o é na imaginação da identidade da nação brasileira, embora os temas da narração sejam diferentes. Os primeiros contos sobre o Brasil vêm quando Madruga ainda está na Galícia. A sedução desses contos motiva-o a viajar ao Brasil.

Num desses contos, Salvador, da marinha mercante, volta a Sobreira para continuar a contar a história de Elcano, um viajante que se equivocou de barco e em vez de ir para o Canadá, chegou no Brasil.

No terceiro dia de viagem, por conta de ventos e ondas favoráveis, ele chegou a Lisboa. Mal chegando lá, Elcano enlouqueceu com as vielas da cidade. Sobretudo com a Mouraria, com suas mulheres a porta e a roupa dependurada nas janelas. Como consequência de inexplicável emoção, ele se pôs tanto a beber que, na hora de embarcar, confundiu-se de barco. Em vez de tomar o seu, que o levaria ao Canadá, meteu-se num que o deixou no Brasil. E, neste país, ficou algum tempo, imerso no mais rigoroso espanto. E porque o que via superava a sua imaginação, julgou prudente desta vez não beber uma só gota de álcool. Ali, a realidade já embebedava, ele percebeu. Assim, permaneceu sóbrio o tempo todo, embora com a sensação de estar bebendo o dia inteiro... Este Elcano falou muito daquelas terras americanas, estranhas e incompreensíveis. E isto porque aquele país, povoado de escravos, silvícolas e brancos rústicos, tinha um Imperador de barbas longas brancas, que se apresentava sempre com trajes tão elegantes que Elcano julgou haver se equivocado outra vez (Piñon: 385).

Nesse conto, o Brasil é descrito como um lugar exótico para onde o viajante vai só se entrar no barco errado. Ao chegar ao Brasil, Salvador conta que Elcano não bebe porque a realidade brasileira, tão estranha e desorganizada, já embebe a pessoa. Descreve-se um lugar tão selvagem que Elcano também acha estranho ver um Imperador que se veste em trajes elegantes, como se todos no Brasil devessem andar nus. Ele se surpreende ao ver mais que índios, escravos, e brancos pobres e mal educados.

Esse conto exemplifica os relatos de viajantes verdadeiros da época. Em jornais e diários de marinheiros e viajantes que chegavam ao Brasil, essa narração subjetiva está documentada como história, como fato nos arquivos sobre a colonização do Brasil. Assim, esses contos chegam a ser não só história, mas também História com “H” para os europeus que não conhecem e nunca viajaram ao Brasil.

Contos misturando fatos com ficção foram motivação para muitos aventureiros, como Madruga, que viajaram ao Brasil levados pela sedução das histórias. Madruga chega ao Brasil, como um bom imigrante europeu, para fazer fortuna, e, de certa forma, consegue fazê-la. Mas seu passado galego está sempre presente, é o que o une durante todo o romance ao sonho americano e que também faz com que ele nunca chegue a entender o Brasil ou seus próprios filhos brasileiros. Madruga, por mais sucesso que tenha e por mais que prospere nas terras do Brasil, nunca chega a oferecer uma contra-narrativa a essa versão fantástica do país. As descrições de suas relações com o Brasil até ajudam a instalar essa imaginação exótica do Brasil.

Quando decide sair de Sobreira com o sonho de descobrir o Brasil, ele leva consigo os contos do avô Xan. A memória de Xan está sempre presente na crônica. Antes de sair para o Brasil, Madruga diz: “Não é que eu tenha nascido no lugar errado, tio. Apenas meu destino é ir ao encontro de uma terra arrastando a memória da outra” (Piñon: 29). Isso é exatamente que Madruga faz. Ele existe sempre nesse espaço entre achar uma outra terra mas não poder entendê-la completamente, porque tenta compreendê-la pelos olhos da Galícia.

Por isso, Madruga tem muito êxito no Brasil em termos de negócios. Ele cumpre a promessa de sucesso que fizera ao Tio antes de viajar. Nesse sentido, realiza seus sonhos. Mas, ao nível pessoal, Madruga nunca chega a ter sucesso com sua família no país. Nenhum dos filhos segue o que Madruga sonhara para eles, por exemplo. Madruga deixa Breta entrar como uma voz central ao começo da narrativa porque tem a esperança de

que “sua memória (e a memória de Galícia) se estenderia enquanto Breta vivesse” mas Breta opta para documentar o Brasil e não a Galícia (Piñon: 55). Ela é de fato a pessoa que “interpreta” o sonho da República que Madruga mantém sempre como um sonho afastado que não logra entender durante todo o romance.

Mas o universo de Breta é diferente ao do Madruga. Desde que Breta nos chegara ao Leblon, ouviu-nos falar da Galícia como uma abstração. Por meio de escassas histórias, emaranhadas às de outros países. Afinal sua alma iniciara-se numa América jovem, não havendo nela ainda o sentimento de herança. Dificilmente, até então, teria ela concretamente acreditado em outros mundos, além do Brasil (Piñon: 162).

É Breta que realmente nos oferece uma visão brasileira pelos olhos de alguém que “entende” e “sente” Brasil como uma parte profunda de sua identidade. A trajetória de Breta se transformando em mulher está intimamente ligada ao seu desejo e ao seu direito de falar do Brasil. É ela quem cria, através de uma linguagem feminista, o mundo apresentado ao leitor; um mundo em que a mulher tem voz (Zolin: 204). Piñon cria a imaginação de uma identidade brasileira transcultural, feita pelos contos orais da Galícia vividos no Brasil na personagem de Breta. São contos que mostram uma tensão de identidade. A imaginação do Brasil parece ser um exótico fetiche, mas, no profundo centro dos contos, achamos a essência de ser brasileiro que é depois gravada por Breta.

No ato de ensinar-lhe o passado galego, Madruga até leva Breta à Europa com a esperança de que ela venha a conhecer profundamente a Galícia. Ela adora o tempo que passa lá, e até aprende a falar galego com muita fluência. Madruga quer transmitir a herança galega, não entendendo que Breta, como filha do Brasil, já tem uma herança. Ele ensina a Breta a arte de contar histórias e Breta ama o que aprendeu, mas, em vez de contar as mesmas histórias que Madruga, Breta as toma e as reinterpreta com sua alma brasileira. As ligações entre cultura e nação de Breta e Madruga não são as mesmas.

Por exemplo, interpretando a Galícia, Madruga fica feliz quando Breta parece tornar-se uma boa conhecedora da terra galega. Mas ela diz: “Também eu adivinho o Brasil de olhos fechados, avô. Talvez pelo cheiro, que é inconfundível” (Piñon: 339). Ela relata sua experiência da Galícia comparando-a com a do Brasil, embora Madruga faça o oposto, sempre comparando o Brasil com a Galícia.

Madruga tenta animar Breta a contar histórias da Galícia, mas ela responde:

Sem duvida o avô excedera-se no pedido... Eu brotara no continente americano como um agreste cacto, conseqüentemente forçada a compreender o Sobreiro como meio apenas de esclarecer o Brasil. Afinal, que diabo tinha eu a ver com as origens celtas de Madruga, com o vinho rubro, as rias flamejantes, as montanhas apinhadas de lobos e o tojo da Galícia? (Piñon: 119).

Para Breta, aprender a arte de contar histórias chega a ser uma maneira de melhor definir o Brasil. Ela aperfeiçoa a forma de narrar o Brasil e não de narrar a Galícia. Breta vem a expressar uma identidade cultural do Brasil onde os mitos e tradições da terra da Galícia se unem com os mitos brasileiros. No ato de escrever a história da família, ela consegue expressar uma experiência de imigração e transculturação da experiência brasileira.

É nesse processo de usar a língua para preservar uma experiência de imigração, ao mesmo tempo que é empregada para criar uma tradição brasileira, que Piñon começa a sexualizar o Brasil como um ser feminino. Madruga se apaixona por esse país dos sonhos que tem hábitos e uma personalidade que ele admira do lado de fora. É a falta de entendimento do universo feminino, que manifesta sempre um espírito de resistência passivo-agressiva contra os que tentam dominá-lo sem entendê-lo, que perturba a incorporação de Madruga à nação cultural do Brasil e que atrapalha suas relações com as mulheres da sua família.

A atração de Madrugua pelo Brasil é uma força tão intensa que Piñon utiliza comparações com experiências sexuais. O amor que Madrugua expressa por Brasil tem uma tonalidade do amor entre homem e mulher. Trata-se de uma atração imensa que chega a ser até física:

Coisa de que Madrugua logo se dera conta, com o resultado de intensificar seu amor por aquelas terras. Uma terra de caráter tão inquietante, que mais se assemelhava às coxas humanas a fervilharem no ato amoroso. Tudo no Brasil excedia-se, a natureza produzindo árvores com altura superior a setenta metros. E um país que contasse com natureza tão estrepitosa, fatalmente destinava-se à grandeza (Piñon: 48).

Nas crônicas de colonização, os imigrantes usavam e, às vezes, abusavam da terra, tirando recursos, estuprando indígenas e escravas, e reinando com um falso senso de domínio sobre a nação mestiça. Como diz Gilberto Freyre, o sexo era uma força calmante para os portugueses no processo de colonização. Piñon escreve,

Os espanhóis na América foram tidos como colonizadores mais cruéis que os portugueses. Os excessos portugueses se diluindo por terem eles se metido, com obstinada volúpia, pelas vaginas e os ânus autóctones. Desta forma democratizaram a copula, a sensualidade, e propiciaram ainda o aparecimento de novas misturas raciais. E assim havendo instaurado um império gentil, conquanto logrado pelos cérebros e os sexos molhados de terror” (Piñon: 427).

No caso de Madrugua, ele realmente não chega a entender essa nação mestiça por mais que queira, porque sua mente é parecida à do colonizador. Madrugua se acalma em sua experiência como imigrante pensando no Brasil como um grande sexo a ser penetrado. Faz parte dessas crônicas do Brasil, mas Piñon anota que ele nunca conhece “o coração do Brasil”, essa parte do Brasil mestiço que subjuga imigrantes como Madrugua. O “coração” é uma sensibilidade desenvolvida com a união de todas as histórias do Brasil – as dos imigrantes e das pessoas subjugadas. Por isso, Breta chega a ser a representante do país, porque constitui uma personagem liminar e simbólica que tenta entender os diferentes membros da nação brasileira.

Quanto às histórias brasileiras... Ainda que perversas, pois envolviam negros cativos e brancos coçando os bagos diante dos pelourinhos. Trancados nas senzalas, os negros ouviam dos velhos os enredos vindos diretamente da África. Motivo de desprezo por parte dos brancos, que mamavam em reluzentes tetas negras. Desde Portugal, os brancos compraziam-se em espargir, sob a custódia do lar cristão e luso, frases que destilassem veneno, elegância e poder... De fato, Madruga não podia compreendê-lo. Desconhecia o significado de habitar justamente no coração do Brasil. A Cinelândia tornando-se, junto com a Lapa, o reduto sensual e promíscuo em torno do qual gravitavam os únicos temas com força de transformar uma mera cidade em capital. Tanto era verdade, que Getúlio, titular do Palácio do Catete, enviava ali seus espias para auscultarem o corpo místico da nação (Piñon: 191).

Breta tem mais sensibilidade para entender o que Madruga não consegue. Por exemplo, ela faz uma interpretação do Brasil mestiço visto pelos olhos de Odete, a empregada negra da casa. Pelos olhos de Odete, Breta narra a alma brasileira que não está sempre visível. Quando vai à casa de Odete para descobrir porque ela tem faltado ao trabalho, Breta se dá conta de que ela vive outro tipo de realidade. A vida de Odete fora da casa de Eulália é de miséria e solidão. Ela inventara uma família com mãe, tia, e sobrinha porque achava que seria mais aceitável ter uma base familiar, levando em conta que Eulália era uma pessoa tão sensível que podia se ofender sabendo de sua verdadeira vida. Odete, órfã que nunca conheceu uma família verdadeira, imaginava a tal ponto essa família inventada, que essa fantasia chegou a ser quase verdadeira para ela. Quando Breta vai a sua casa, onde Odete está supostamente passando um tempo com a família, ela, envergonhada e chorando porque Breta descobrira a verdade, conta-lhe a história da sua vida. Breta começa a entender Odete como o verdadeiro Brasil. Breta tem Odete, sofrendo e chorando em seus braços, e sente como se estivesse próxima do que é realmente o Brasil.

E pareceu-me de repente descobrir bem do outro lado, caudaloso e incompreensível, o Brasil de Odete... Naquele instante, tudo me excedia. Sentia por Odete um sentimento equivalente ao que me assaltava quando

pensava ter o Brasil na mãos, no corpo, no próprio sexo. Parecia-me então, nestas horas de emoção, que o Brasil me apalpava com exageradas minúcias, não se furtando mesmo de ir às partes íntimas do meu corpo, entrando pela vagina adentro, por onde girava, extenuava-se, até deixar-me sozinha... Ou apenas Odete, a brasileira fodida e desesperada, poderia de fato indicar-nos os difíceis caminhos de nossa origem, tornando-se assim a única a restabelecer os nexos de uma sociedade e de uma língua sob ameaça de esgarçar-se ao peso de tantos sentimentos contraditórios e confusos? (Piñon: 136-137).

Odete está “desesperada”, fazendo uma conexão entre a exploração sexual da mulher mestiça com o próprio Brasil que também está “fodido” pelas pessoas que querem explorar suas terras sem dar nada de volta. Não há muita diferença entre “as partes mais íntimas do Brasil” e as partes íntimas das mulheres mestiças e brasileiras que são violadas sem recompensa nesse trecho.

Venâncio, o amigo de Madruga, é mais hábil em entender a expressão cultural da nação brasileira porque tem maior sensibilidade para compreender o sexo feminino. Mas é também essa sensibilidade que faz que ele não esteja preparado para a luta cotidiana do ganha-pão no Brasil, ao contrário de Madruga. Com a complacência deste último, que se convertera em seu protetor/empregador, pouco a pouco se refugia num estado mental limítrofe entre sanidade e loucura (Costa: 6). A diferença entre as duas personagens está clara quando Madruga explica para Venâncio que “O corpo [do Brasil] é um potro selvagem... Por isso deve ser domado. Se não tomo providências, não haverá laço que o prenda. E aí, a alma também dispara, com consequências desastrosas. Terminarei dono de uma imaginação pior que a sua” (Piñon: 144). Madruga denota a perspectiva de um imigrante que imagina ter de conquistar a terra brasileira. É um lugar “selvagem”, e também um pouco perigoso se não aprende a dominá-lo. Venâncio discorda, ou pelo menos, mostra que tem outra “sensibilidade” e não interpreta o Brasil dessa maneira.

A descrição do Brasil como um lugar selvagem é comum para Madruga, que menos entende o país porque tudo que seja estranho já é selvagem para ele. A própria terra começa a ter características animais nas suas descrições, evidenciando que os imigrantes que continuavam estrangeiros no Brasil vêm a terra como algo a ser “conquistado”. A linguagem nessas cenas de dominação mistura vocabulário e imagens sexuais. Até Breta, que tem maior sensibilidade para entender o Brasil, diz que precisa escutar as histórias narradas pelo avô Madruga, às vezes um pouco perturbadoras, para realmente poder falar da história da família e do Brasil. “Sem as raízes do avô, que lentamente se desfazem, não poderei encostar o rosto no peito brasileiro, cabeludo e suado. Auscultar os ruídos, que são a estridência da linguagem amorosa e perecível” (Piñon: 471). Mesmo Breta denota os sentimentos de desejo, melancolia, penetração e até orgasmo que são parte da experiência de imigrar ao Brasil e de construir uma cultura nacional.

Nélida Piñon mostra que a história do Brasil é feita pelas sagas das famílias que habitam o país. A oralidade está sempre presente no romance, até na palavra escrita, de modo que o texto adquire uma vida própria onde o Brasil é descrito como mais que só o país; é também uma personagem central na saga da família de Madruga. Nas descrições do Brasil feitas pela narradora Breta e pelo narrador Madruga, o país tem corpo, pensamentos, desejos, e até sexo. Breta entende esse “corpo” brasileiro e por isso é ela que documenta o espírito nacional e cultural do Brasil em *A República dos Sonhos*. A “República” é o sonho que está vivo nos contos da memória da família imigrante que chega ao Brasil procurando fazer de um sonho realidade. De todas as personagens criadas por Piñon só Breta compreende como sonho e realidade se misturam para formar a experiência que chamamos “nação brasileira”.

TRABALHOS CITADOS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Press, 2006.

BHABHA, Homi K. (Ed). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

BOLAÑOS, Marifé Santiago. Nélica Piñón y La Memoria Del Cuerpo. *Cuadernos Hispanoamericanos* 682 (2007): 123-9.

COSTA, Horacio. A Margem de *A Republica dos Sonhos*, de Nelida Pinon. *Luso-Brazilian Review* 24.1 (1987): 1-15.

GONÇALVES, Gláucia Renate. *The Representation of Cultural Artifacts in Nélica Piñón's A República dos Sonhos and Gloria Naylor's Mama Day*. 1996 UMass Dartmouth. Dissertation.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985

PINÓN, Nélica. *A república dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

SOLANES, Ana. Nelida Piñón: 'Sólo Contando Historias Nos Damos Cuenta De Quiénes Somos'. *Cuadernos Hispanoamericanos* 682 (2007): 135-46.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a Opressão: A Imagem Feminina em A República dos Sonhos de Nélica Piñón*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2003.

Annie McNeill Gibson graduou-se em Espanhol e Português pelo Dartmouth College, com especialidade em Estudos Latino-Americanos. Seu mestrado foi obtido no Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, em 2007, onde leciona como professor assistente no Departamento de Espanhol e Português. Está cursando seu doutorado na mesma univervidade. Em Tulane, sua pesquisa está centrada na cultura brasileira de imigração e performance. Tem artigos publicados em revistas acadêmicas e participa de conferências nacionais e internacionais.

Artigo recebido em 16/06/2009. Aprovado em 10/07/2010.

VIGÍLIA DE PAI JOÃO –
LINO GUEDES ARTICULA
UMA VOZ NEGRA NO BRASIL¹

Paulo Moreira
Yale University

Abstract: In 1936 Lino Guedes, by then a long-time militant in the black press in São Paulo, published *Vigília de Pai João*, a drama about slaves who dance, sing, converse, and reminisce on the eve of their planned escape from the plantation. Although Lino Guedes was largely dismissed as a moralistic and overly sentimental poet by the black writers who came after him, *Vigília de Pai João*, based on seemingly old-fashioned models such as Romantic and Parnassian abolitionist poetry, contradicts such harsh assessments. The play rereads in innovative ways some of the abolitionist motifs and deals creatively with the tensions between black popular culture and middle-class catholic values and nationalism and African identity.

Key words: Afro-Brazilian Literature; Lino Guedes; theater; the Thirties.

Lino de Pinto Guedes nasceu em Socorro, no estado de São Paulo, provavelmente em 1897² e morreu em São Paulo em 1951, sendo considerado um precursor da literatura negra no Brasil.³ Criado em Campinas, diplomou-se pela escola normal e iniciou cedo a carreira de jornalista: foi redator-chefe do jornal militante *Getulino* na década de 20, com atuação marcante na imprensa negra de São Paulo também nos anos 30.⁴ Dos poetas de sua geração parece ter sido o único a publicar,⁵ e em sua obra encontramos um dos primeiros esforços para articular um discurso literário que dotasse o negro de subjetividade e capacidade cognitiva próprias. Vamos

contribuir para a fortuna crítica desse autor ainda pouco estudado centrando atenção especificamente em *Vigília de Pai João*, poema dramático publicado em 1938, em comemoração ao cinquentenário da abolição da escravatura.

A extrema dificuldade de acesso à obra em questão justifica um breve resumo da peça. Os personagens são escravos numa fazenda de café em São Paulo, reunidos em torno da fogueira, tocando tambores, dançando e conversando. O mais velho deles, Pai João, lembra a infância na África, a captura por traficantes de escravos, a dura jornada até a costa, a terrível travessia do oceano num navio negreiro e a chegada ao Brasil. Com a chegada de Benedicto, revela-se então um plano: a mando de Pai João, o jovem escravo dopou os vigias da fazenda, possibilitando uma fuga em massa. Só Pai João, já idoso, permanecerá na fazenda soando o tambor para que pensem que estão todos ainda reunidos em torno da fogueira, dando aos companheiros, assim, o tempo necessário para escapar. Perguntado sobre haver tentado fugir antes, Pai João conta sua fuga durante a juventude para o mítico Quilombo Jabaquara e explica a volta ao cativeiro três dias depois por causa de Mãe Maria, sua companheira já falecida, que ficara na fazenda. Na despedida, Pai João adverte os mais jovens sobre as dificuldades que os esperam e faz uma oração pedindo pela proteção divina na dura jornada à liberdade. Sozinho em cena, Pai João toca o seu tambor e faz uma evocação ao “banzo” que fecha a peça.

Uma visão de mundo racista que faz do negro receptáculo de fantasias e medos alheios é parte de nossa cultura e linguagem cotidiana. Imersa em preconceito e mistificação reiterados, essa cultura dá forma e faz circular uma língua que é um campo minado no qual o artista negro procura seu espaço. Nesse contexto, a educação formal abre possibilidades, mas também cria obstáculos: as instituições de ensino e o arcabouço literário da cultura dão voz e silenciam ao mesmo tempo. O resultado, nas palavras do escritor norte-americano James Baldwin, é que “é possível dizer que o preço que o negro paga por ter se tornado articulado é descobrir-se, no fim das contas, sem nada para articular” (9 – tradução minha).⁶

Não se trata aqui de afirmar que Lino Guedes não contasse com antecessores, já que conhecia bem a poesia satírica de Luís Gama⁷ e a lírica torturada e oblíqua de Cruz e Souza, mas a literatura e a cultura brasileiras da época ainda reafirmavam categoricamente o apagamento ou a mistificação da figura do negro, em tempos em que o “branqueamento” do Brasil ainda era defendido como fato científico e política de estado racional nos meios acadêmicos e intelectuais.⁸ Outros possíveis precursores de Lino Guedes talvez não fossem tidos como tal: a obra de Lima Barreto passava então por período de relativo ostracismo e Machado de Assis não era visto como crítico radical e mordaz da sociedade brasileira.⁹ Em termos da cena teatral, *Vigília de Pai João* aparece num contexto igualmente pouco promissor: cinco anos antes do *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e Ziembinsky e, principalmente, do Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias do Nascimento em 1943; ainda muito longe da dramaturgia modernista de Oswald de Andrade, que teria de esperar os anos 60 para finalmente entrar em cena; e já em um momento em que o teatro popular anarquista dos anos 20 havia sido implacavelmente reprimido. Nos idos de 1938, em pleno Estado Novo, havia o popular Gênero Trianon de um lado e, de outro, grupos semiamadores como o Teatro de Brinquedo.¹⁰

Os referenciais de Lino Guedes podem parecer (erroneamente, já que há uma tendência de exagerar o impacto do modernismo, inegável nos dias de hoje, na cultura brasileira nos anos 20 e 30) anacrônicos: dramas românticos em verso,¹¹ a poesia de Castro Alves¹² e obras da literatura abolicionista hoje quase esquecidas, como a de *Vivente* de Carvalho.¹³ A outra grande fonte, sob certo aspecto profundamente moderna, de Lino Guedes em *Vigília de Pai João* é a cultura popular negra como todo um arcabouço de tradições trazidas do tempo da escravidão. Parte do repertório de formas e motivos da peça vem dessa tradição popular, aproveitada aqui não através de procedimentos modernistas, mas por métodos mais afinados com a tradição do Romantismo brasileiro.

Vigília de Pai João está escrita em redondilha maior, verso típico da tradição luso-brasileira (o mais comum no *Cancioneiro Geral* e na obra de Camões, por exemplo). As estrofes de seis linhas no esquema AABCCB são as “sextilhas modernas” do Romantismo, chamadas assim por oposição à sextilha ABABAB que então predominava na língua portuguesa.¹⁴ A redondilha maior e a sextilha moderna foram retomadas da tradição e do folclore pelos românticos num esforço de afirmação do caráter nacional pela valorização de manifestações folclóricas “distintivas” e são ainda hoje recorrentes na cultura popular brasileira – a sextilha é das estrofes preferidas por repentistas e cordelistas nordestinos, por exemplo.

Para ilustrar concretamente a relação de *Vigília de Pai João* com essa tradição romântica e popular em suas semelhanças e diferenças, colocamos, a seguir, uma estrofe do poema de Lino Guedes, duas estrofes, respectivamente de um poeta popular (Patativa do Assaré) e um romântico (Castro Alves), que discorrem sobre o mesmo assunto (o negro e a sua travessia do Atlântico):

*A sombra bem sei que sou
Daquele que aqui chegou
Com saúde e mocidade.
E assim mesmo, no infinito,
Há de soar o grito
De Pai João: Liberdade!* (20)

*Da África tinha chegado
Por aquele mesmo ano
Um velho misterioso
De aspecto desumano
A quem o povo chamava
“O feiticeiro africano”* (Patativa do Assaré, 41)

*Ó mar, por que não apagas
Co’a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! noite! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...* (Castro Alves, 79)

A primeira estrofe é de *Vigília de Pai João*, a segunda de uma versão de Patativa do Assaré para a história de “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa” e a terceira é uma das mais conhecidas estrofes de “Navio Negroiro” de Castro Alves. Levando em consideração os diferentes períodos em que foram compostas, as três têm dicção relativamente despojada em um registro que se aproxima do vernáculo, embora não pretenda se confundir com ele. A partir do tratamento dado ao assunto, uma primeira diferença aparece: Castro Alves e Lino Guedes tendem à verossimilhança, preocupação inexistente na narrativa assumidamente fantasiosa de Patativa do Assaré. Mais significativas para o nosso estudo, porém, são as diferenças derivadas do foco narrativo: Pai João lamenta em primeira pessoa a saúde e a juventude perdidas na travessia do Atlântico e termina a estrofe centrando atenção na busca da liberdade; Patativa narra em terceira pessoa, mantendo distância de foco narrativo do seu personagem, o misterioso feiticeiro de “aspecto desumano”; e Castro Alves, também em terceira pessoa, assume um foco narrativo ainda mais distanciado, o que explica que a indignidade do tráfico o faça clamar pela destruição do navio negroiro em alto mar, com a morte de todos os tripulantes (inclusive os cativos). Não é o caso de defender aqui uma leitura ingênua em que Castro Alves literalmente defenderia o extermínio dos cativos – a imagem de “Navio Negroiro” é uma figura retórica que dá dramaticidade à indignação do poeta com o tráfico – muito menos de acusar Patativa do Assaré de racismo porque seu vilão é africano, ainda que o aspecto tenebroso do personagem esteja relacionado à sua origem. A questão principal aqui é que a distância do foco narrativo é indicativa de um distanciamento em relação ao escravo negro que marca a sua alteridade no caso de Castro Alves e Patativa do Assaré, e que está colocada de forma diferente por Lino Guedes.

Essa diferença é reflexo não apenas de quem Lino Guedes era, mas também do público que ele pretendia se dirigir: *Vigília de Pai João* é teatro escrito por um negro para negros. Não se deve, entretanto, concluir

apressadamente que se trata de um texto em que autor e público são iguais. *Vigília de Pai João* é veículo para a comunicação entre membros de mesmo grupo étnico, mas de classes diferentes: a pequena classe média negra politizada de que Lino Guedes fazia parte busca contato com a maioria analfabeta ou semianalfabeta da população, exposta sistematicamente ao preconceito, aos estereótipos e ao apagamento cultural. Por esse prisma, a *Vigília de Pai João* antecipa o teatro engajado dos anos 60, cuja expressão mais conhecida foi o Centro Popular de Cultura (CPC). Ambos padecem mais ou menos das mesmas limitações: um certo paternalismo na relação com o público, o didatismo excessivo no formato e a idealização do público e do popular. Mas ambos são também expressões de uma tentativa sincera de se comunicar com um público mais amplo, entregue de forma geral ao sistema alienante e pasteurizador da cultura de massas.

Alguns trechos de *Vigília de Pai João* baseados em manifestações folclóricas estão impregnados pela vontade, apontada por outros críticos como característica da sua obra, de veicular uma mensagem de “elevação da comunidade negra”:

Ai ué!
Caranguejo vai pra frente,
Ai ué!
Andando sempre de banda,
Ai ué!
Mas então você não sabe (bis)
Que é pra frente que se anda? (4)

Essa postura algo moralista e paternalista está em sintonia com boa parte da literatura negra do seu tempo, e não apenas no Brasil. David Brookshaw está certo quando diz que Lino Guedes seria símbolo da “Renascença do negro brasileiro” – ligando o brasileiro à *Harlem Renaissance* norte-americana – e aqueles que questionaram essa posição por causa do “puritanismo negro”¹⁵ do poeta brasileiro mostram desconhecimento

quanto ao elitismo condescendente que predomina na literatura negra norte-americana dos anos 20. Capitaneados por W. E. B. Du Bois e Alain Locke nas revistas *Crisis* e *Opportunity*, a maioria dos participantes da *Harlem Renaissance* considerava-se uma elite (“the talented 10th”, os 10% de negros privilegiados com acesso à educação formal) que tinha o dever moral de “elevar” o nível cultural do resto da população negra e provar aos brancos que os negros *também* eram capazes de criar arte, em condições de igualdade com “o melhor da cultura ocidental”.¹⁶

Em *Vigília de Pai João*, Lino Guedes vai além dessa posição quando explora a diglossia típica de um poema dramático para dar um tratamento final mais nuançado e interessante à questão da “elevação da raça”. Há de fato moralismo e lamento melodramáticos na peça, mas, como nos melhores melodramas, eles são temperados por uma dose generosa de bom humor e ironia. Se há moralismo em passagens como a da dança do caranguejo citada acima, há também mostras de admiração genuína pela diversão popular. Em certos momentos a própria mensagem de elevação moral é ironizada, como no diálogo abaixo entre as jovens que convenceram Pai João a juntar-se a dança do batuque e o Pai João, que reluta em continuar dançando em nome do “bom-tom”:

Damiana: Só isso? Mas que pouquinho!
Não sai mais um pedacinho?
Vamos aproveitar
O real da felicidade
Que Deus, na sua bondade
Infinita, nos quis dar.

Pai João: Malunga, do que é bom
Manda dizer o bom-tom
Que não se deve abusar...

Catarina: (à parte) Oh! Poderosa Mãe Minha,
Livrai-me de ladainha!...
(alto) Pai João, vamos sambar!... (5)

A vontade de se divertir não é vista negativamente como fruto de inconseqüência, e a exortação à temperança do escravo mais velho é recebida com bom humor zombeteiro pelos mais jovens. Essas posturas contrastantes coexistem na peça, dando talvez ao espectador a chance de compreender e aceitar ambas em seus termos. Uma síntese possível entre elas surge em outro trecho que traz o repertório folclórico para a trama da peça, quando o riso, a festa e a alegria do negro ganham dignidade ao serem vistos pelo prisma cristão como necessidade (e direito) de quem sofre:

*Coro: Batuque na cozinha,
Sinhá não qué
Por causa do batuque,
Queimei o pé.*

*Catarina: A sinhazinha não quer,
Porque Nosso Sinhô lhe deu
Uma sorte tão bonita,
Não destino igual ao meu,
De sofrer cada castigo
Que até o dianho esqueceu... (25, 26)*

O ritmo na música e dança foi central para a sobrevivência e o desenvolvimento da vida cultural dos escravos num ambiente profundamente hostil. Também fundamental para manter viva a cultura negra nas Américas foi o uso da ambiguidade como recurso de quem busca um espaço velado para expressão dentro de um sistema opressivo. Essa ambiguidade como estratégia cultural aparece em *Vigília de Pai João* quando música e ritmo são apresentados ao mesmo tempo como gesto comunicativo da mensagem de liberdade e meio de disciplinar o trabalho:

*E ao som da música triste
A gente sente que existe
Em tudo um “que” de emoção*

*“A Liberdade está mais perto!
Malungo, sê mais esperto,
Malungo, soca o pilão!”
(...)*

*E essa fala que se dava
Quase sempre, animava
Aquela gente sem fê
(...)
E ao som dos bordões sonoros
E dos batuques e coros
Da africana sinfonia,
Os pobres homens trocavam
Pelo suor que derramavam
A angústia de todo o dia... (21-23)*

Além do desafogo de uma vida sofrida, música, ritmo e dança são ainda meios privilegiados de expressar a dor e a saudade da África e afirmar uma identidade oprimida:

*Não te julgues desgraçado
Pois ainda tens o batuque!*

*Nessa dança se condensa
A dor, a saudade imensa
Do simoum abrasador.
Pai João, nada de reza!
Os teus músculos retesa
Ao passo do batedor!!*

*Larga, homem, desse canto
Em honra do nosso santo
Que é bastante milagroso!
Mostra que ainda tens muque!
Vamos cair no batuque
Que é bom que dói, de gostoso! (24-25)*

Nessa oscilação entre expressão de sofrimento e celebração de vida (semelhante à do samba, ou mesmo do *blues* norte-americano), o ritmo é mesmo visto como *preferível* à reza. O que Lino Guedes chama em momentos diferentes do poema de “batuque”, “samba”, ou “pagode” é, portanto, expressão simultânea de dor e prazer, contraponto e consolo ao sofrimento (“Saudade da Mãe Maria / vou afogar na alegria”), expressão da dor e da alegria de ser negro, peça formadora de uma identidade que retém e valoriza o que foi trazido da África:

*E a alma do Congo vibrava
Enquanto a gente dançava
E tocava o tamborim...
Ah! se me lembro... na dança
É que se via a pujança
Da raça a que deram fim... (9)*

Em *Vigília de Pai João* esse batuque, ainda que elaborado e filtrado esteticamente por uma sensibilidade típica da época, em grande parte informada por um nacionalismo de cunho ainda em essência romântico, é transformado em instrumento poderoso de expressão de uma identidade. Essa articulação de música e dança na cultura negra brasileira se assemelha ao sentido das “Sorrow Songs” dentro da cultura negra dos Estados Unidos na visão de W. E. B. Du Bois:

Eu sei que essas canções são a mensagem articulada do escravo para o mundo. (...) Elas são a música de um povo infeliz, dos filhos do desapontamento; elas falam da morte e do sofrimento e do desejo calado de um mundo mais verdadeiro, de vagares enevoados e caminhos secretos. Essas canções são de fato o resultado de uma série de depurações (...) (Du Bois, 123 – tradução minha).¹⁷

Além da questão da diversão e do lamento e da importância da música como articulador cultural, a religiosidade é outro ponto crucial dessa obra de Lino Guedes. O catolicismo aqui gera limites, mas também cria potencialidades na medida em que Lino Guedes opera criativamente dentro dele.¹⁸ Desvendar essas potencialidades em *Vigília de Pai João* nos permite perceber a obra de Lino Guedes num nível mais complexo, além da “linha do lamento” (Cutti: 20). O catolicismo de Guedes não impede que elementos derivados pelo menos parcialmente de crenças e religiões africanas, como mandingas e simpatias, tenham um papel importante na peça. Isso fica claro na passagem em que o jovem escravo Benedicto conta como fez, sob orientação de Pai João, os vigias da fazenda caírem num sono pesado para facilitar a fuga dos escravos:

*Um maço de dormideira
No travesseiro escondi,
Chá de pé de alface inteiro!
Eu mesmo quase dormi!*

*Amarrei num pé de mesa
A boa Santa Tereza...
Santo Antônio na restinga,
Pra acabar com o cambalacho
Pus de cabeça pra baixo
Um Santo Onofre sem pinga. (32)*

Esses traços culturais sincréticos à margem da ortodoxia católica não são apresentados negativamente; ao contrário, eles têm papel positivo fundamental na trama, possibilitando a fuga rumo à liberdade. A referência acima lembra formas de resistência descritas em texto quase contemporâneo de Arthur Ramos:

Os escravos ministravam-lhes venenos, de preferência de ação insidiosa e lenta, visando alquebrar-lhes as forças ou mergulhá-los num estado de morbidez mental, tangenciando ou mesmo alcançando a psicose. (...) eram geralmente raízes pulverizadas que juntavam aos alimentos ingeridos sob a forma líquida. Feiticeiros, isto é, os que possuíam o segredo da planta, forneciam o veneno já preparado, que o pajem ou a mucama propinava nos momentos oportunos aos senhores. (...) chamava-se amansar os senhores... (Ramos: 156-7).

O papel positivo de tais práticas na peça ganha relevância quando se leva em consideração que na época havia uma campanha agressiva de repressão policial a manifestações religiosas de origem afro-brasileira, acompanhada de forma preconceituosa pela imprensa que chamava seus praticantes de “miseráveis envenenadores da plebe” (*Diário da Noite*, 1935; Ramos: 176).

Alguns dos momentos mais intrigantes de *Vigília de Pai João* buscam sínteses difíceis entre nacionalismo e negritude ou entre catolicismo tradicional e negritude. São momentos de tensão ideológica em que vai se desenhando um relacionamento complexo entre a nação brasileira,

o Deus cristão e o escravo negro.¹⁹ Num momento particularmente revelador, Lino Guedes cita o mito bíblico da maldição de Cam,²⁰ fundamental em si para a história da escravidão moderna, como defende David Goldenberg:

Essa história bíblica foi sozinha a maior justificativa para a escravidão dos negros por mais de mil anos. É uma justificativa estranha, uma vez que não há na passagem qualquer referência à cor negra. E ainda assim praticamente todos, especialmente no sul [dos Estados Unidos] antes da guerra civil americana, entendiam que nessa história Deus quis amaldiçoar a todos os negros africanos com a escravidão eterna, a assim chamada maldição de Cam. Como escreveu um defensor da escravidão em 1838, “os negros foram originalmente designados para a vassalagem pelo patriarca Noé.” (tradução minha).²¹

Além de relevante para os apólogos do sistema escravista, Cam foi figura importante no Romantismo pelo que tem em comum com outros mitos como Prometeu, o Judeu Errante, Caim e Lúcifer. Nesses mitos a sensibilidade romântica via uma afirmação corajosa de uma individualidade rebelde à custa de uma relação conflituosa com a sociedade ou com o Deus-pai, afirmação que assume contornos trágicos quando resulta em banimento definitivo. O fascínio por esses “malditos” não tem geralmente aspecto tão subversivo quanto parece; trata-se de uma inversão em termos, em que o transgressor é objeto de admiração e simpatia, mas continua fundamentalmente sendo o outro, em última instância punido justamente por sua *hamartia* trágica.²² A releitura de Lino Guedes do mito bíblico de Cam deve muito aos românticos, mas ganha em complexidade por questões identitárias – Cam aqui não pode ser simplesmente o outro – e também porque Lino Guedes tenta também oferecer um contraponto explícito à apologia do escravismo e do racismo.

Em *Vigília de Pai João* Lino Guedes introduz o tema quando Pai João conta a seus companheiros brasileiros sobre a sua infância no Congo:

*E eu meninote, cantava,
Dava pinotes, dançava,
Até nascer a manhã.
E todos eram felizes
Embora em suas raízes
Houvesse a seiva de Cam... (10)*

Os negros vivem idilicamente na África, desconhecendo a maldição divina, então em estado latente. Enquanto os manipuladores escravistas do mito de Cam usavam-no para retirar o sentido histórico específico da escravidão moderna dos negros africanos, deixando-a imersa num tempo mítico sem começo nem fim, Pai João insere o mito na história dando-lhe uma cronologia: a maldição de Noé fica em estado de hibernação até a “descoberta” do continente africano pelos europeus. Enquanto o oceano serve como barreira e não passagem para os colonizadores europeus, o negro vive como Adão num paraíso protegido do mundo:

*Que nos importava o mundo...
Dele, o mar, largo e profundo,
Nos separava com horror,
Qual fosse uma barreira
Que ali se erguesse altaneira,
Difícil de se transpor. (10)*

Pai João cita Cam mais uma vez, mas separa explicitamente a maldição bíblica da maldição da escravidão, esta última imposta não por Deus, mas pelo homem e *mais pesada*:

*Cam desterrado e banido,
Nem tanto houvesse sofrido
Com a maldição do Senhor,
Pois, maldição mais pesada
É aquela do homem, lavrada
Contra o humilde servidor... (13)*

Os negros são descendentes do amaldiçoado Cam, mas a escravidão imposta pelos homens brancos é responsabilidade destes. O colonizador é responsável pela desgraça que cai sobre a cabeça do negro, pior do que o desterro e o banimento impostos por Deus anteriormente.

Em *Vigília de Pai João* Deus não sanciona a escravidão como queriam os escravistas norte-americanos, nem fica distante e indiferente às súplicas dos escravos como a divindade de “Vozes D’África” de Castro Alves. Deus ouve e responde às súplicas de Pai João quando este clama por justiça do porão do navio negreiro:

*Mas mesmo assim, desprezados,
Pedi a Deus ajoelhado,
Que ouvisse por fim a voz
Daquelas pobres criaturas.
E lá do céu, das alturas,
Deus teve pena de nós.*

*Quando acordei era dia.
Tudo em redor parecia
Um mundo de cores mil!
Meu coração, palpitante,
Murmurou-me neste instante:
- Pai João, ama o Brasil! (17)*

Mediados pela religião, nacionalismo e ativismo negro firmam no trecho acima um estranho pacto que faz lembrar que *Vigília de Pai João* foi publicada pouco depois da instalação do Estado Novo de Getúlio Vargas. Por esse pacto, o Brasil é a dádiva divina que o escravo recebe de Deus quando grita por misericórdia e o negro emancipa-se deixando de ser africano e tornando-se brasileiro. Terá o negro então expiado definitivamente seu pecado original e se livrado do seu estigma através desse pacto como o nacionalismo getulista através do catolicismo? A resposta intrigante da peça na voz de seu protagonista é que não, a marca de Cam ainda persiste na cor da pele, sinal de sofrimento:

*Iguaizinhos Deus nos fez!
Se coloriu a sua tez
Deste crepe, o mais pesado,
Foi para quando te ver
A ambição se enternecer
Desse seu mísero estado! (20)*

Ao mesmo tempo em que a cor da pele se afirma como um estigma de origem divina, o protagonista da peça defende que a tez negra é uma dádiva por despertar nos outros o sentimento de compaixão. Nesse mesmo trecho, complicando ainda mais essa impossível síntese entre dois pólos que constituem um paradoxo, Pai João reafirma aqui mais uma vez a igualdade das raças perante Deus (“iguazinhos Deus nos fez”) e se recusa mais uma vez a aliviar o escravizador da sua culpa.

Deus e o negro têm, portanto, em *Vigília de Pai João*, um relacionamento complexo marcado por contradições, oscilando entre a ira, a indiferença e o amor especial. A cor da pele é ao mesmo tempo maldição e marca do amor divino; a inicial indiferença de Deus com o flagelo da escravidão termina com a chegada ao Brasil, que é visto como uma dádiva celeste. A cor, a escravidão e a chegada às Américas são gestos sucessivos da piedade, da ira, e da bondade divinas para com o negro.

O nacionalismo e a identidade africana não se limitam a compor um aspecto da tensão entre catolicismo e identidade negra na peça de Lino Guedes. A complexa relação entre esses dois aspectos identitários (brasilidade e negritude) tem em si grande importância em *Vigília de Pai João*, e uma forma de abordar o tratamento dado ao tema é falar da geografia peculiar na peça. A geografia africana em *Vigília* é no mínimo curiosa. Poderíamos chamar Pai João de uma espécie de ser “pan-africano”: a infância no Congo (9, 11) indica origem banto, mas o nome “negro mina” (45, 47), usado na idade adulta, indica o outro grande grupo de etnias que chegou ao Brasil, o chamado “sudanês”.²³ Mais adiante, Pai João usa para si outro termo, “homem da Guiné” (52), que indicaria a região da costa ocidental que vai de Gâmbia até Angola. O escravo cita uma travessia do deserto já como cativo até a costa africana (motivo já usado por Castro Alves em “Navio Negreiro” e “Vozes D’África”) que indica origem nos grupos majoritariamente muçulmanos do norte da África perto do deserto do Saara.

Essas múltiplas origens africanas simultâneas do protagonista da peça ficam mais salientes em contraste com a exatidão dos espaços paulistas na narrativa da fuga para o Jabaquara, famoso “quilombo abolicionista”. O quilombo em *Vigília de Pai João* é considerado como a terra prometida, mas nem o caminho nem o quilombo propriamente dito se constituem como um lugar mítico fora do tempo e espaço humanos:

*A serra! Transpor a serra
Era vencer uma guerra!
(...)
Depois de rude caminho
Fui parar, triste e sozinho,
Nas matas do Jabaquara...
(...)
E à frente, cantando à vida,
Como a Terra Prometida,
Os campos de Cubatão!*

*Estava à vista de Santos
E os seus soberbos recantos
Circundados pelo mar!
E eu beijei aquele chão
Que era paz e redenção
De quem o pudesse alcançar! (40-42)*

Ao contrário das descrições vagas e imprecisas da África e da travessia do Atlântico, a geografia do estado de São Paulo é desenhada com exatidão e o quilombo tem nome e endereço específicos. O Jabaquara é famoso entre os “quilombos abolicionistas”, marca da última etapa da luta contra o escravismo no Brasil:

Provavelmente a maior colônias de fugitivos da história – é um bom exemplo do novo paradigma da resistência. O quilombo organiza-se em torno da “casa de campo de abolicionista” e os quilombolas erguem seus barracos com dinheiro recolhido entre pessoas de bem e comerciantes de Santos. A população local, inclusive as senhoras de bom nome, protege o quilombo das investidas policiais e parece fazer disso um verdadeiro padrão de glória. [...] Quintino de Lacerda, o chefe do quilombo, [...] não era um guerreiro no mesmo sentido que o foi Rei Zumbi de Palmares

[...] Era antes um homem político, um líder civil, um administrador, um articulador, um intermediário, enfim, entre o quilombo e a sociedade em torno (Silva: 12).

Essa discrepância entre a constituição da geografia da África e do Brasil na peça pode ser vista como produto da diferença entre memórias remotas da infância e a lembrança vívida da experiência recente, mas esse contraste tem uma dimensão alegórica além da mera verossimilhança dentro de quadro representacional realista.

Comentando especificamente sobre o papel do catolicismo nas comunidades do congado, Leda Maria Martins descreve o processo de apropriação cultural que caracteriza muito da arte negra na diáspora: “Pela performance, o negro apropria-se espacialmente de territórios geográficos simbólicos, semantizando a cartografia brasileira com os significantes estéticos, religiosos, expressivos, filosóficos e cognitivos africanos” (Martins: 77-78).

Vigília de Pai João é prova de que a hibridização de que fala Martins funciona nos dois sentidos. Existe nas culturas negras brasileiras também o percurso inverso, no qual a cartografia simbólica africana é semantizada por significantes cristãos católicos e *Vigília de Pai João* é um bom exemplo dessa via de mão dupla em que o catolicismo se africaniza, mas a africanidade também se catoliciza. Mais além dessa relação de hibridização mútua, há que se questionar os dois pólos dessa dialética que propõe a africanidade e o Ocidente como conceitos que possam ser compreendidos assim, como opostos absolutos. O intercâmbio entre África e Ocidente já existia e exercia impacto dentro da Europa e da África muito antes da chegada dos europeus nas Américas e da instituição da escravidão em larga escala. Assim os europeus e africanos que chegaram às Américas como colonizadores e escravos já traziam culturas alteradas mutuamente pelo contato.

O alcance do achatamento das particularidades africanas em prol de uma visão “globalista” está presente em hábitos intelectuais que persis-

tem até hoje: fala-se de “religião africana”, “arte africana”, “sensibilidade africana”, “cultura africana” como se um continente com praticamente o dobro da área da América do Sul pudesse formar um todo homogêneo. Esse achatamento é resultado de processos concomitantes: a aculturação e a hibridização na formação cultural da diáspora africana das Américas.

Lino Guedes está aqui mais uma vez em sintonia com a *Harlem Renaissance* norte-americana na busca de uma identidade americana nacionalista para os negros da diáspora, porém, mais uma vez, só até certo ponto. Afinal de contas, mesmo um apagamento relativo da memória africana é necessariamente diferente no Brasil e nos Estados Unidos. Enquanto o número de africanos que chegam aos Estados Unidos no século XIX é relativamente pequeno (resultando numa população quase inteiramente “crioula” quando a escravidão é abolida naquele país), a conexão através do “Atlântico Negro” permanece ativa e intensa no Brasil e assim o aculturamento radical dos negros americanos contrasta com a “africanidade” brasileira.²⁴ Portanto, apesar do elevado grau de hibridização, um gesto de apagamento radical da herança cultural africana no Brasil implicaria a negação brutal de um riquíssimo acervo de tradições culturais vivas; coisa que Lino Guedes, apesar de tudo, teve o cuidado de evitar.

De qualquer maneira, Pai João, o protagonista incontestado da peça de Lino Guedes, vai muito além de uma versão anacrônica da figura patética do Pai Tomás, com quem ele é frequentemente comparado. Mentor intelectual da fuga coletiva, Pai João não apenas interpreta os desígnios divinos, como intercede junto a Deus em favor dos companheiros. Além disso, o velho escravo africano inspira os mais jovens contando sua fuga para o quilombo, transformando-o na sede da redenção do seu povo:

*A serra! Transpor a serra
Era vencer uma guerra!
Era livrar-se do mal!
Era quebrar o grilhão,
Conquistar a redenção
A liberdade, afinal! (40)*

Pai João tem sucesso em sua fuga ao Jabaquara, mas volta três dias depois, num lance melodramático, por sua companheira, Mãe Maria, com quem se casara “diante da Natureza”.²⁵ Essa volta heroica não se limita a motivos privados; Pai João demonstra que o seu desejo de libertação se estende aos companheiros de cativeiro por cuja liberdade ele se compromete a lutar também:

*Meu pensamento não cansa!
E embora velho e acabado,
Sempre esperou Pai João
Viver com vocês num mundo
Onde gente de profundo
Sentir nos chame de irmão. (37)*

O sacrifício em nome da companheira é, portanto, prenúncio de um segundo sacrifício maior, em que Pai João emula o Cristo e oferece sua vida em nome da liberdade dos seus companheiros. O paralelo com o Cristo fica mais claro na oração em que pede pelos companheiros enquanto se despede deles:

*Ah! meu Deus... a Humanidade
Pela sua impiedade
Já te esqueceu, meu Jesus...

Já te esqueceu... muito embora
Tu fosses em toda hora
alívio da sua dor..
Ela também me despreza...
Contudo, na minha reza,
Peço por ela, Senhor! (50)*

No momento da despedida, Damiana explicitamente compara Pai João com a figura do Cristo, que morre deixando seus exemplos e suas palavras como guia para os mais jovens:

*A experiência de meu velho
bem parece um evangelho
ensinando a multidão (54)*

Mas a contrapartida compensatória que acompanha a ideia do sacrifício como vitória coletiva reforça outro estereótipo amplamente cultivado desde a campanha pelo abolicionismo, o da mansidão e da humildade inerentes do escravo negro:

*não foi com a ciência
mas com muita paciência
que venceu Pai João. (54)*

Sozinho depois da fuga dos companheiros, Pai João toca seu tambor e faz um último monólogo, evocação de cunho simbolista, enfileirando associações e imagens sobre o banzo:

*Banzo... Banzo era a tristeza
Da africana região
Bailando como uma névoa
Na negreira embarcação...
Banzo era a mágoa que ia
A suspirar, no porão...*

*Banzo... Banzo era a desdita
Mar que afora a velejar
Lá em cima o céu sereno,
Em baixo era o negro que ia
Acorrentado a chorar...*

*Banzo... Banzo era a amargura
De toda a África a gemer
Era o lamento da raça
Que ia ali dentro a sofrer...
Banzo era o canto do cisne,
Do cisne negro a morrer...
Banzo... Banzo era a saudade
Negra e imensa, como o pó...
Que a negros ferros jungida
Ia a gemer, triste e só...
Banzo era a negra saudade,
Toda vestida de dó.*

*Banzo era a alma que ia
Com os escravos para além!
Era o coração de um povo...
Banzo era a vida... Porém,
Ante a angústia de seus filhos,
Banzo era a morte também!*

*Banzo! Banzo! És o destino
Da minha raça infeliz!
És o roteiro inditoso
De um povo que Deus não quis!
És a minha recompensa
De tudo aquilo que fiz!*

*Banzo! Banzo! Deixa a terra
Do eito e da ingratidão!
Vólta ao domínio da raça
Que ainda não teve o perdão!
Mas, Banzo, Banzo, tu ficas
Vivendo em meu coração. (57-60)*

A definição do *Dicionário Houaiss* enfatiza o *banzo* como processo psicológico desencadeado pela experiência do cativo no escravo durante seu desterro:

processo psicológico causado pela desculturação, que levava os negros africanos escravizados, transportados para terras distantes, a um estado inicial de forte excitação, seguido de ímpetos de destruição e depois de uma nostalgia profunda, que induzia à apatia, à inanição e, por vezes, à loucura ou à morte.

Na evocação final da peça de Lino Guedes, o *banzo* é relacionado ao que o *Houaiss* chama de “desculturação”, mas não é apenas a nostalgia profunda do cativo: o *banzo* é a tristeza manifestada ainda na África com o cativo e a mágoa no porão do navio negreiro tanto quanto a saudade no cativo. Para Pai João o *banzo* é tanto a memória viva quanto o sofrimento da experiência da escravidão desde a captura na África até o padecimento no Brasil, explicada como um roteiro de vida e morte de “um povo que Deus não quis”.

Nacionalismo e identidade negra voltam encontrar-se nessa evocação simbolista do final da peça que propõe mais uma síntese instável marcada pela ambiguidade. Pai João termina sua evocação surpreendentemente pedindo que o banzo deixe o negro brasileiro e volte para a África, “domínio da raça / que ainda não teve o perdão!” Morreria assim a África no Brasil junto com Pai João, o escravo negro ainda africano, ambos sacrificados em nome da liberdade para os nascidos na nova pátria abençoada por Deus. A África é vista como uma terra amaldiçoada e a América como a sede da redenção dos povos negros que devem encarar sua travessia até aqui como expiação dos seus pecados. O cisne negro canta o banzo enquanto morre a África e avisa, como o cisne simbolista de Darío, que “a noite anuncia o dia”.²⁶

Contrapor negativamente a ambiguidade de Lino Guedes inerente a essa tentativa de síntese impossível entre nacionalismo, catolicismo e identidade negra com o essencialismo triunfalista da militância que o seguiu não resolve a complexa questão de uma herança cultural negra de natureza fragmentária. Essa fragmentação causada pelos sucessivos processos de hibridização com que ela se formula e reformula até hoje constitui o que Paul Gilroy chama de “sobrevivência”:

os preciosos fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de “sobrevivência” nunca serão intactos ou completos, e mais que isso [...] aquelas mesmas sobrevivências podem se tornar mais interessantes, estimulantes, prazerosas e profundas através dos profanos processos que os amalgamam com elementos imprevisíveis e não planejados, vindo das fontes mais diversas” (Gilroy: 21).

As poucas avaliações da obra de Guedes baseiam-se primordialmente em *O Canto do Cisne Negro* e *Negro Preto Cor da Noite*²⁷ e enfatizam a voz poética que assume uma identidade negra limitada pela apologia ao moralismo católico-burguês e o lamento resignado centrado na figura de

Pai João, “negro humilde” vítima da opressão; uma espécie de *Unde Tom* brasileiro. Uma leitura de *Vigília de Pai João* leva necessariamente a uma reavaliação desse julgamento injusto. É fato que a maioria dos que seguiram Lino Guedes no esforço para a articulação de uma voz negra no Brasil recusou sem tantas ambiguidades o apagamento da herança africana, mas a questão da cultura negra nas Américas é complexa demais para se resolver apenas com uma negativa voluntariosa. Não devemos ser condescendentes com Lino Guedes sob a pena de ignorar a complexidade de obstáculos que, inseridos em um contexto cultural ainda hostil, continuamos a enfrentar. A imagem de uma obra simplista não condiz com o esforço extremamente criativo de articular uma relação possível entre o apagamento da diferença em nome de uma integração “pela porta dos fundos” do negro ao Brasil nacionalista e a permanência da memória da África e da escravidão como pedras fundamentais da identidade negra brasileira, tudo isso sob a égide de um catolicismo atravessado de ambiguidades para com a identidade e a cultura negras.

A ambiguidade não é apenas limite; ela salva Lino Guedes de cair tanto no resgate essencialista, como no elitismo eurocêntrico. Essa ambiguidade é produto de um feito ainda não muito valorizado dos negros na diáspora das Américas desde o final do século XIX: articular uma crítica à modernidade antes que o resto do Ocidente o fizesse, e fazê-lo de dentro de uma língua e uma cultura francamente hostis a um projeto desse tipo. Está aqui o germe da crítica radical e propositiva ao eurocentrismo e ao racismo que Houston A. Baker Jr. defende como essencial à literatura negra: “O gesto discursivo implica que a modernidade e efetividade da expressão afro-americana vai sempre nos convocar para que vejamos e escutemos aos negros que sofrem marginalização e expropriação” (Baker: 95).

NOTAS

¹ Uma versão resumida deste trabalho foi apresentada no nono congresso da BRASA (Brazilian Studies Association) em março de 2008 em New Orleans e ganhou o prêmio Jon M. Tolman como melhor trabalho apresentado naquele congresso.

² Há uma polêmica sobre o ano de nascimento de Guedes, com diferentes estudiosos defendendo o ano de 1897 ou 1906. <www.portalfro.com.br/linoguedes.htm>.

³ Nos dizeres de Luis Silva Cuti “um dos primeiros poetas negros a revelar em seus trabalhos a busca de uma identidade em nosso século”, “Literatura Negra Brasileira: notas a respeito de condicionamentos” (Cuti, 20).

⁴ Para uma panorâmica sobre o periodismo negro, ver primeira parte de “Imprensa Negra na Década de 20: com quantas letras se faz a identidade afro-brasileira.” apresentado no *II Congresso de História da Leitura e do Livro no Brasil* na UNICAMP em 2003 pelo professor Eduardo Assis Duarte. Para uma análise desse mesmo periodismo com ênfase em Lino Guedes, ver “Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920” (Duarte, 146-161).

⁵ Além de *Vigília de Pai João* (1938), Lino Guedes publicou também *Canto do Cysne Preto* (1926), *Resurreção Negra* (1929), *Negro Preto Cor da Noite* (1932), *Urucungo* (1936), *Mestre Domingos: poema* (1937), *O Pequeno Bandeirante: poema* (1937) e *Dictinha: separata de Canto do Cysne Preto* (1937).

⁶ No original: “It is quite possible to say that the price the Negro pays for becoming articulate is to find himself, at length, with nothing to be articulate about.”

⁷ Lino Guedes publicou “Luiz Gama e sua individualidade literária” em 1924. Ver “Biografia de Lino Guedes” em www.portalfro.com.br/linoguedes.htm.

⁸ Para uma análise dos fundamentos e da penetração das ideias racistas no Brasil, ver Lilia K Moritz Schwarcz, “Raça como negociação – Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil”, *Brasil Afro-Brasileiro* (Belo Horizonte: Autêntica, 2000) 11-40 e Thomas E. Skidmore, *Black into White – Race and Nationality in Brazilian Thought* (New York: Oxford University Press, 1974).

⁹ A articulação entre essa crítica, a condição de mulato e a consciência negra são objeto de polêmica até hoje. Para um argumento defendendo Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto como precursores da literatura negra, ver Octávio Ianni, “Literatura e Consciência”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Ed. *Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura*, São Paulo: n. 28, 1988.

¹⁰ Para detalhes sobre o período, ver Eduardo Cafezeiro, *História do Teatro Brasileiro – De Anchieta a Nelson Rodrigues* (Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1996) 429-478.

¹¹ Entre essas peças, muitas nunca encenadas ou sem qualquer êxito nos palcos, podemos destacar no Brasil, *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias; na França, *Cromwell* de Victor Hugo; e na Inglaterra, *Prometheus Unbound*, *The Cenci* e *Hellas* de Percy Bysshe Shelley e *Manfred* e *Cain* de Lord Byron.

¹² A primeira epígrafe da *Vigília de Pai João* é tirada de “Navio Negreiro” e a maldição de Cam, importante na peça, figura também na obra de Castro Alves. Para uma interpretação desse motivo específico em Castro Alves ver “Sob o Signo de Cam” em Bosi, 246-272.

¹³ Vicente de Carvalho, poeta, contista e membro da Academia Brasileira de Letras era um republicano simpático à causa abolicionista que ajudou a fuga de escravos. Vicente de Carvalho desfrutava de grande prestígio junto à crítica e ao público ainda nos anos 30: Mário de Andrade considerava-o “um dos maiores poetas brasileiros” e seu *Poemas e Canções* contava com nada menos que dez edições em 1938. É dele uma das epígrafes de *Vigília de Pai João*,

referente à fuga de escravos para o Jabaquara, trecho de “Fugindo do Cativoiro” (Carvalho, 54-7) e tema do segundo grande monólogo da peça de Guedes. Para mais informações, ver Fausto Cunha (Org.), *Nossos Clássicos - Vicente de Carvalho* (Rio de Janeiro: Agir, 1965).

¹⁴ Ver *Versificação Portuguesa*, de Said Ali, para uma breve análise da sextilha (134-137) e da redondilha (67-75) na poesia de língua portuguesa.

¹⁵ Ver Zilá Bernd, *Introdução à Literatura Negra* (São Paulo: Brasiliense, 1988) e David Brookshaw, *Race and Color in Brazilian Literature* (New Jersey: Scarecrow Press, 1986).

¹⁶ Essa é uma das expressões favoritas de Locke. Para uma panorâmica da *Harlem Renaissance* ver David L. Lewis (ed.), *The Portable Harlem Renaissance Reader* (New York: Penguin, 1995).

¹⁷ No original: “I know that these songs are the articulate message of the slave to the world. [...] They are the music of unhappy people, of the children of disappointment; they tell of death and suffering and unvoiced longing toward a truer world, of misty wanderings and hidden ways. [...] They are indeed the siftings of centuries.”

¹⁸ Não se deve esquecer que a religião não tem caráter intrinsecamente alienante e serve na prática a todo tipo de ação política: da Teologia da Libertação à *Opus Dei* e de Martin Luther King ao Bispo Edir Macedo.

¹⁹ Nesse sentido, *Vigília de Pai João* se aproxima de *Go Tell it on the Mountain*, romance de James Baldwin construído a partir de conflitos insolúveis entre a religião (no caso protestante) e a identidade negra.

²⁰ Cam, filho de Noé, é amaldiçoado por desrespeitar a nudez de seu pai e condenado à servidão (Gênesis, 9:20-27). O crítico Robert Alter comenta o episódio: “No one has ever figured out exactly what it is that Ham does to Noah. Some as the classical Midrash, have glimpsed here a Zeus-Chronos story in which the son castrates the father or, alternately, penetrates him sexually. [...] But it is entirely possible that the mere seeing of a father’s nakedness was thought of as a terrible taboo...” (Alter, 52-53).

²¹ No original: “This biblical story has been the single greatest justification for Black slavery for more than a thousand years. It is a strange justification indeed, for there is no reference in it to Blacks at all. And just about everyone, especially the antebellum American South, understood that in this story God meant to curse black Africans with eternal slavery, the so-called Curse of Ham. As one proslavery author wrote in 1838, ‘The blacks were originally designed to vassalage by the Patriarch Noah.’” (Goldenberg, 1).

²² Em *Wuthering Heights* por exemplo, a obsessão brutal do “dark man” de origem suspeita Heathcliff contrasta com a bondade e gentileza do louro de linhagem nobre Edgar Linton. Ainda que leituras contemporâneas do romance vejam Heathcliff com muita simpatia, Linton é a vítima inocente, arrastado pelos eventos originados na *hamartia* do rival.

²³ Arthur Ramos segue Nina Rodrigues e divide as etnias que vieram ao Brasil em dois grandes grupos chamados de “Sudaneses” e “Bantos” (Ramos, 24-27). É razoável interpretar os dados geográficos da peça de acordo com texto contemporâneo que Lino Guedes muito provavelmente conhecia.

²⁴ Para uma visão interessante sobre o assunto, ainda que do ponto de vista dos Estados Unidos, ver o capítulo 2 de Degler, Carl N. *Neither Black nor White – Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1971.

²⁵ Aqui o Romantismo faz-se presente mais uma vez na ideia da Natureza como “Evangelho / Da mais estranha beleza” (37), usada criativamente como forma de legitimar religiosamente a união feita sem as bênçãos da igreja.

²⁶ A figura do cisne é fundamental para o simbolismo, aparecendo em Proudhomme, Baudelaire, Mallarmé e os chamados *modernistas* da América Latina espanhola. Rubén Darío, expressão maior desse *modernismo* da América espanhola, expande o motivo, tão caro a parnasianos e simbolistas, no poema “Los Cisnes”, contrastando dois cisnes, um negro e um branco.

²⁷ Uma exceção a esse tipo de avaliação negativa está em *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro* de Benedita Gouveia Damasceno.

TRABALHOS CITADOS

- ALVES, Castro. Navio Negreiro. In: _____. *Castro Alves: Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- ALTER, Robert. *The Five Books of Moses: A Translation with Commentary*. New York: Norton, 2005.
- ANDRADE, Mário de. Mestres do Passado. In: CUNHA, Fausto (Org.) *Vicente de Carvalho*. Rio de Janeiro: Agir, 1965. (Col. Nossos Clássicos.)
- ASSARÉ, Patativa do. História de Aladim e a lâmpada maravilhosa. In: _____. *Patativa do Assaré uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000. (Biblioteca de cordel).
- BALDWIN, James. *Go Tell it on the Mountain*. New York: The Dial Press, 1963.
- _____. *Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press, 1990.
- BERND, Zilé. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Bantam, 1884.
- BROOKSHAW, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. New Jersey: Scarecrow Press, 1986.
- CAFEZEIRO, Eduardo. *História do teatro brasileiro – De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1996.
- CUTI, Luis Silva. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. In: _____. *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*. São Paulo: Quilombhoje, Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985. 16-25.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.
- DEGLER, Carl N. *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1971.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Imprensa Negra na Década de 20: com quantas letras se faz a identidade afro-brasileira.” Trabalho apresentado no II Congresso de História da Leitura e do Livro no Brasil na UNICAMP em 2003.
- _____. “Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2005. 146-161.
- _____. “Notas sobre a Literatura Brasileira Afro-descendente” em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/frame.htm>
- DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Dover Publications, 1994.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLDENBERG, David M. *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton: Princeton UPress, 2003.

GUEDES, Lino. *Vigília de Pai João*: poema dramático. s.l.: s.ed., 1938.

IANNI, Octávio. Literatura e Consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Ed. Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura. São Paulo: n. 28, 1988.

MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 63-86.

MORITZ SCHWARCZ, Lilia K. Raça como negociação – Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 11-40.

PEREIRA, Edimílson de Almeida. *Ardis da imagem*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Editora PUCMinas, 2001.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001. v. 1: Etnografia Religiosa.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura*: uma investigação de história cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Na Internet:

Bíblia King James: <http://www.biblegateway.com/versions/index.php?action=getVersionInfo&vid=9&lang=2>

Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturalatinoamericana/Dario/CantosdeVidayEsperanza/index.asp>

Sobre a Guiné: <http://www.bartleby.com/61/68/G0306800.html>

Sobre Lino Guedes: www.portalafro.com.br/linoguedes.htm

Sobre Literatura Afro-descendente: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/frame.htm>

Paulo Moreira é Professor Assistente do Departamento de Espanhol e Português na Yale University. PhD. em Literatura Comparada na UCSB, são suas áreas de interesse: literaturas brasileira, estadunidense e mexicana, literatura comparada, cinema latino americano contemporâneo e Modernismo. Publicou artigos e resenhas sobre Octavio Paz, Drummond, Mário de Andrade, Jean Toomer, literatura mexicana, afrobrasileira, documentário brasileiro contemporâneo, Guimarães Rosa e Rulfo. Publicou poemas em livro (*Quatro Partes*) e revistas (*Inimigo Rumor* e *Coyote*). Seu livro *Localismo Modernista: Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo* sairá em breve pela Editora UFMG. Paulo recebeu a Morse Fellowship de Yale e ocupa-se atualmente com um livro sobre as relações entre artistas e intelectuais brasileiros e mexicanos.

Artigo recebido em 01/05/2008. Aprovado em 15/09/2008.

DOIS POEMAS

de Carlito Azevedo

PARTE 2: PURGATÓRIO

(nas Paineiras)

eu disse: você
podia por favor
responder mais uma
vez àquela minha questão?
eu disse: vamos aproveitar
esse sol frio, belo,
que furou as nuvens,
essa boa caminhada
até o estacionamento,
e conversar mais um
pouco sobre aquilo?
eu entendi bem
o que você disse
mas depois acabei
me distraindo, me
distrái com alguma
coisa, não sei bem
o quê, talvez
a coragem daquelas
mulheres sob a
queda da água

tão fria que explodia
rochedo abaixo
ou o que gritavam
aquelas mulheres sob
a queda da água
tão fria que explodia
rochedo abaixo,
talvez os lagartos
que, assustados,
disparavam espavoridos
rochedo acima,
espessura a dentro.
eu disse: os lagartos
mudavam de cor.
o fato é que eu
queria que por
favor você me
repetisse aquilo
que me disse.
será que você poderia
repeti-lo? eu disse:

às vezes
eu sonho com
um grande acidente.
e eu às vezes sonho
com átomos se reunindo
para gerar aquilo
que podemos chamar de
o grande acidente,
the big one,
com que cada um
cedo ou tarde
vai ter que se
enfrentar e ver.
eu disse: e é sempre
como um país
se dando conta
de que entrou
em guerra, um dia
um país se dá conta
de que a guerra
de que todos falam é
a sua guerra, o
país é o seu
país, e o que chamam
de a guerra é a
sua vida. eu disse:
por exemplo,
abra os olhos e veja:
num zeptossegundo
não há mais lagartos
agora, nem rochedo
agora, ou queda
d'água tão fria
agora, ou mulheres
gritando agora

as coisas mais
singulares
e irrepresentáveis,
e tudo se passa
em uma espécie
de *videostream* ou
“uma lacuna na
vida ou na linguagem
por onde penetram
nossos antagonistas”.
eu disse: viu?
é exatamente assim
que ocorre
em meus sonhados
acidentes



eu me lembro
que você falou
qualquer coisa que
tinha a ver com
presença e metafísica.
eu disse:
ah, ali está o carro
o 4x4 vermelho
bem debaixo
daquelas árvores,
debaixo daquela chuva
de pétalas amarelas,
roxas, desmanteladas.
outro dia qualquer
antes de sua volta
aprenderei o nome
de todas essas árvores
sobre as quais

you me pediu
informações que
eu não estava
tampouco
apto a fornecer,
está bem?
me ocorreu agora
lhe perguntar se você
seguiu em frente
com os escritos?
você gostava muito
dos escritos,
de escrever,
como dizíamos,
e você tinha umas
ideias verdadeiramente
luminosas sobre isso.
você não vai me
levar a mal e vai
me fazer esse favor,
de repetir o que
respondeu à minha
questão, não é?
vai significar
muito para mim, sabia?
bem, talvez
você não se lembre
afinal tudo era meio
interrompido
pelas risadas que a
gente dava e pelo
espanto que a gente
sentia ao ver que
nuvens enormes,
as mais gigantescas

da temporada e, de fato,
da cor do chumbo,
da cor da cor do chumbo,
e nem que eu repetisse
isso mil vezes
daria uma ideia de como
eram da cor da cor do chumbo
aquelas nuvens
que cobriam completamente
a paisagem que a gente
tinha feito tanto esforço,
tinha caminhado tanto
tempo para ver,
para achar uma localização
mais alta possível
para ver e acabou
não dando certo
ou melhor,
tudo deu certo se
como você disse
o nosso plano secreto,
secreto até para
nós mesmos,
era procurar
o melhor mirante
das Paineiras para ver
as nuvens mais colossais
e cor do chumbo
e cor da cor do chumbo
da temporada cobrindo
o céu e a paisagem, não é?
o que não seria
de modo algum
desprezível
do ponto de vista

do místico que dizia
fumar para pôr
um pouco de névoa
entre ele e o mundo.
eu disse: eu preciso
lhe dizer o que gravei
como sendo o que
aproximadamente
você disse,
mas é claro que
não vai ser o
que *realmente* você
disse, é apenas
uma adaptação
e que por isso
mesmo só pode existir
embaciando a
informação original,
só se dará como pálida
sombra da coisa
em si brilhante e luminosa:
o seu objeto singular.
e se lhe repito essas
palavras não é para que
você pense que eu
por um instante sequer
imaginei que você
fosse capaz de dizer
uma coisa óbvia,
por favor, não lhe passe
algo do gênero
pela cabeça,
é apenas para que
você saiba do que
estou falando e me

recorde e explique,
devolvendo ao tópico
toda a complexidade
que
a contragosto
lhe subtraí

•

eu me lembro que você
mexeu um pouco esse
seu cabelo tão bonito
e eu me lembro
que ele fez um som
ou
nem era um som
e sim algo que deve
proceder do micromundo
das vibrações sonoras,
e eu fiquei arrepiado,
me arrepiei, a nuca
inteira, de imediato, e
depois você também
espantou uma abelha
acintosa que bordejava
a sua latinha e então
você disse qualquer
coisa assim:
“como não tenho
mais questão alguma
com a metafísica, eu
não fico esperando por
alguma presença para
experimentar o que
experimento, experimento
todos os dias.”

acho que se então
acabei me distraindo,
me distraí, foi
porque algum tempo
depois — você lembra?
tínhamos dado no
máximo uns vinte
passos sobre o morro —
se abriu um buraco
no meio das nuvens,
um tubo ou coisa assim,
que trouxe até nós.
de cima:
o sol, brilhando
com os seus cem sóis,
e de baixo:
o fundo do abismo,
a cidade,
o torvelinho,
o renque de palmeiras
de alguma rua
irreconhecível
ao menos para mim,
mas que eu gostaria
de ficar olhando por
um longo, indeterminado
tempo de uma tarde
de verão, e por um segundo
fez todo o sentido do mundo
o nosso absurdo ir e vir
por entre atletas,
gramíneas,
quedas d'água e
cães malabaristas,
foi mesmo como se

de repente se rompessem
as cordas podres da
percepção, mas só
porque junto com a
visão daquele sol
e daquele deslumbrante
mundo inferior
com trânsito pesado
e renque de palmeiras
vinha a melodia
pigarreada das
nossas vozes dizendo
o que diziam e como,
e os rumores de tudo ali:
os atletas, os lagartos,
as quedas d'água, os
cães malabaristas e
tudo o que então
poderia
num zeptossegundo
ter sua escala
de grandeza modificada
e sua existência posta
em dúvida num acidente
colossal

•

eu disse:
acho que você tinha
que pensar bem
naquilo dos escritos,
eu gostei dos seus
escritos desde sempre,
você sabia?
eu sinceramente não

sei como você conseguiu
chegar de modo tão rápido
e definitivo a algo
que pura mim permanece
indefinível e
inesgotável
fonte de sobressaltos.
o que você escrevia
tinha a capacidade
de produzir de imediato
com tão poucas palavras
algo que estabelecia
uma completa relação
entre consciências
desencantadas
que me deixava
absolutamente encantado.
eu disse:
claro que vão deixar
você escrever por lá,
tem cabimento uma dúvida
dessas? eu
para que tipo de lugar
você pensa que está
sendo levada?

•

oxalá eu não tenha
também mais questões
com a metafísica e
a presença, como
você bem disse

e meu caso se resume
ao fato de que
simplesmente sou
uma pessoa do silêncio,
de sua equipe,
ou melhor,
o silêncio é meu
equipamento.
eu disse:
o silêncio
é meu equipamento.
mas me diga (eu disse)
não era uma coisa assim,
que partia dessa base
que expus de forma
sumaríssima, mas
que em sua voz e
expressão sabia
logo desdobrar
um rol de consequências
inesperadas, desfolhar
um jorro de pertinências
agudas, corrosivas,
como as pétalas da
sick rose,
fazer um giro
desregrado
potente e incisivo,
até magnificar-se
em uma formulação
a um só tempo
límpida e biunívoca?

(De *O Tubo*, p. 34-46)

RUA DOS CATAVENTOS

After “grammatische konfession”

de Eugen Gomringer

Quando explodiram a sinagoga, digo, a mesquita, digo, a discoteca, ele podia ter estado presente, ele estava presente, ele esteve presente, ele foi considerado suspeito, ele poderia ter sido considerado suspeito, ele poderá ser considerado suspeito, ele colaborou, ele poderia ter colaborado, ele vai colaborar. Bebeu o café que lhe ofereceram. Passaram a se referir a ele como “o bebedor de café”.

Quando os conflitos de verdade começaram e tiros de grosso calibre e até uma ou outra explosão de relativa magnitude puderam ser ouvidos ele podia ter estado presente, ele estava presente, ele esteve presente, ele foi considerado suspeito, ele poderia ser um provável suspeito, ele será arrolado entre os suspeitos, ele colaborou, ele podia ter colaborado, ele vai colaborar, ele jogou toda a culpa sobre o grupo, ele confirmou que ali se falava o tempo todo na grandeza de cair em martírio, ele fez o jogo do agente duplo, ele vai dançar conforme a música, ele vai colaborar, ele colaborou, ele dançou conforme a música. Passaram a se referir a ele como “o bailarino”.

Quando os conflitos tomaram tal proporção que já se tornava um cruel eufemismo referir-se a eles simplesmente como conflitos e os desaparecimentos de pessoas tornaram-se tão rotineiros que não havia mais, sob o céu dos vaticínios, quem não houvesse perdido pelo menos um parente ou um amigo, ele colaborou, ele podia ter colaborado, ele ia colaborar, ele vai colaborar, ele cantou a música inteirinha, nota a nota, ele recitou o poema todo, verso a verso. Passaram a se referir a ele como “o cantor” e “o poeta”, alternadamente.

Quando despejaram a seus pés, de dentro de grandes caçambas brancas que estavam no caminhão, as cabeças dos possíveis responsáveis, ele estava presente e colaborou, ele esteve presente e ia colaborar, ele podia ter estado presente e ele vai colaborar, ele foi chamado, ele tinha estado presente, ele disse que tinha estado presente, ele afirmou que ia colaborar, ele colaborou, ele bebeu a água mineral que lhe ofereceram, ele disse que sim que reconhecia todas e cada uma aquelas pessoas.

(p. 71-72)

Extraído de *Monodrama*,
Rio de Janeiro: 7Letras, 2009,
com a permissão do autor.

Carlito Azevedo. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 156 p.

MONODRAMA: O ANJO BOXEADOR EM ALTA VELOCIDADE

“O primeiro a me dar os pêsames berrou: Quando eu não tinha esta perna mecânica eu não sonhava com balsas atravessando o rio” (Azevedo, 2009: 109). É o primeiro golpe que leva o anjo boxeador. Outros mais agressivos viriam: mãe morta, amor no exílio e melhor amiga afastada. A trajetória dos poemas de Carlito Azevedo em *Monodrama*, não obstante pareça um misterioso labirinto à primeira vista, vai, vagorosamente e ao prego de se conhecer bem seus movimentos sinuosos, se revelando um caminho feito de reminiscências do poeta. Para melhor se movimentar no campo repleto de significações da linguagem (tanto mais a poética), o autor passa por uma intensa metamorfose, que não lhe renderá, ao término, um duro esqueleto de inseto. Para que se complete uma estética sublime e chocante a um só tempo, o resultado da transformação é mais do que desejável: anjo... boxeador. Anjo que, com seu par de asas, está em dois mundos simultaneamente. Boxeador, com seu par de luvas, presto a aplicar (e receber) o golpe súbito e inesperado. Adicione-se à figura a capacidade de uma linguagem que acontece na velocidade da luz e teremos a voz que ressoa em cada poema.

É possível que o anjo boxeador se tivesse inspirado na revolução de suas próprias formas quando compôs um dos textos mais intrigantes do livro: “Metamorfoses”, texto que serviu de impulso ao que ora escrevemos e de indagação visual e cognitiva. Não é propriamente um poema, tampouco prosa poética o que lemos em “Metamorfoses”. É um texto onde se derramou com descuido proposital a poesia e seus respingos em alta velocidade. A comparação que o anjo nos propõe é a seguinte: como os quadros que se repetem para que vejamos ininterruptas as imagens de um filme, o ser humano seria “uma aceleradíssima repetição de si

mesmo”, na proporção de “100 quadros por bilionésimo de segundo”. Esta repetição é que faria com que um jovem entrando em uma discoteca munido com um colete de explosivos sob o pulôver se mantivesse como tal até o momento trágico da explosão, ou o que faria de um ser humano um ser humano como podemos, ou melhor, como somos capazes de percebê-lo. O incrível boxeador nos vem dar um bom soco na cognição: e se houvesse algum problema, uma sabotagem, uma trapaça em um daqueles 100 quadros que passam em um bilionésimo de segundo? Nossa mente, como bem dizia William Blake, não seria capaz de registrar, sequer de perceber o momento em que o quadro passaria veloz diante de nossos olhos. Mas o anjo boxeador, por ser boxeador, tem um senso mais pragmático do que o de um poeta como William Blake. Os quadros sabotados não são formas do além nem sortilégios de deuses tentando sedução: são quadros sabotados esparsos, perdidos na imensa trilha veloz dos quadros-padrão. Assim é que não deixaríamos em definitivo a nossa forma convencional para nos tornarmos algo mágico, mas seríamos outra coisa por um bilionésimo de segundo. A inequívoca faculdade para perceber o quadro sabotado só poderia mesmo estar presente em olhos capazes de enxergar o dilatamento do tempo, como se tudo estivesse “em câmera lenta”. Assim é que a visão do anjo foi capaz de perceber as metamorfoses da pianista Martha Argerich durante um concerto: em cervo negro, dia de inverno, borra de vinho, chuva de ouro e “outros prodígios incontáveis”. Já vemos que, para além da sensibilidade, o poeta (anjo e boxeador) dá lume a pensamentos muito próprios, burilando uma estética original. Nada mais imprescindível a um artista.

Fizemos menção à velocidade da linguagem. Na verdade trata-se da rapidez com que ideias surpreendentes tomam seu espaço na escrita de Azevedo. Ele é capaz de combinar com harmonia o ritmo de suas palavras ao ritmo de nosso pensamento. Em “Café”, outro texto em prosa, “o anjo boxeador senta-se no café do aeroporto e é como se caísse numa cratera de tempo”. Mais um exemplo do olhar arguto sobre a efemeridade temporal e sobre a dilatação que ela sofre ante os olhos do poeta. Os segundos transcorrem, e o anjo percebe que está cada vez mais próximo de chegar a alguma conclusão em sua mente e que esta síntese que se aproxima é como “o ponteiro da bomba relógio a aproximar-se do instante detonador”. A explosão acontece em seu cérebro, mas lá fora, no mundo onde estão o aeroporto, os aviões, os passageiros e suas bagagens, o estrondo é transcrito em “uma cintilação nas pupilas que a pálida garçonne toma por um estado de graça”. Azevedo é o poeta do tempo, ou melhor, é o poeta dos segundos. Ele transmite

ao leitor a nítida sensação de que os acontecimentos mais significativos são os que ocorrem nas frações dos átomos de segundos... Num instante somos uma coisa, noutro já não mais, no seguinte somos a união dos dois instantes ou vamos sofrendo sucessivas mudanças. A noção de eventos que se repetem é igualmente explorada nas peripécias temporais, como os socos de um boxeador podem repetir-se com uma sincronia impressionante. Na cidade de X, o confeitiro observa um homem que passa pontualmente em frente a suas vitrines, o mesmo homem que caminha pensando “na vida média de um nêutron ou nos pés inchados de Édipo”. No texto “Rua dos cataventos”, o jogo com os tempos verbais faz com que a personagem esteja aquém da narrativa, junto à narrativa, além da narrativa, além do narrador, além de nós, nos veja. Logo no início:

Quando explodiram a sinagoga, digo, a mesquita, digo, a discoteca, ele podia ter estado presente, ele estava presente, ele esteve presente, ele foi considerado suspeito, ele poderia ter sido considerado suspeito, ele poderá ser considerado suspeito, ele colaborou, ele poderia ter colaborado, ele vai colaborar.

Estamos inevitavelmente defasados diante da velocidade implacável das palavras e não nos é possível emergir do mar temporal a que somos subitamente lançados. Mas nem por isso podemos presumir que não haja um quê lírico no anjo que nos boxeia ágil como a luz. O mais fascinante nos poemas de Azevedo, ainda que sua técnica seja surpreendente, está na habilidade inquestionável de fazer das unidades centesimais de tempo oásis transbordantes em sentimentos e, não raro, doçura. Sugestivamente, em “Bonus Track”: “Sua pele / No hotel do Cosme Velho / olhada / até à / incandescência / (seu coração está aí, atrás / dos ossos?)”. Quando combina o amor carnal à natural ingenuidade lírica e o faz em plena consciência... Em “Emblemas” a jovem de olhos de guepardo e seios grandes é a manifestante que arranca “a primeira / ereção do dia / do segurança / de óculos espelhados”. E quando o segurança “pensa que aquela ali / bem merecia / umas porradas / o lírico pensa / *é só o amor querendo nascer / por vias tortas*”. Chega, pelos fones de ouvido, a ordem para que o segurança contenha a *manif*. O lírico está apreensivo: “o amor não pode morrer / o amor está seriamente / ameaçado”. As balas são de borracha: “o amor / está a salvo”. Nem por isso o anjo esquece suas manobras de boxeador, pelo contrário, existem em *Monodrama* textos que dialogam entre si, como “Limpeza do Aparelho” faz referência explícita a “Garota com Xilofone na Telegraph Av.”. O emprego dessas referências é que vai delineando naturalmente os traços mestres da estética de Azevedo, que não estaria de

modo algum completa caso faltasse ao autor aquele talento natural para perceber os nuances do prosaico, da vida prosaica em si, do corriqueiro, para mudá-los em atividade poética, para sabotá-los como se sabota um quadro daquelas centenas de quadros que se seguem para sustentar a nossa imagem... “Pequenas Humilhações Diárias” vem refletir sobre o café preto da garrafa térmica verde, logo após termos sido atingidos pelo sopapo da claridade, ao acordar todas as manhãs. Pelo trabalho imprevisível da linguagem, aquilo que é mais do que comezinho toma feições reflexivas e até cômicas. Se é em transfiguração que pensamos quando da tentativa de definir o que é um texto literário, então o café preto da garrafa térmica verde é a tradução certa para o que são as nossas tarefas cotidianas, o nosso pensamento corriqueiro... O cômico aparece quando o homem de paletó puído (quase transparente), sentado a um canto da mesa, pede baixinho à “pálida garçonete” que lhe encha o copo de soda-fluo, porque havia parado com o café preto da garrafa térmica verde havia dois meses...

Ainda que anjo, porque é também boxeador, o autor não escapa ileso às investidas do sofrimento. É precisamente nos últimos poemas do livro que se faz sentir a linguagem pulsante, intensa e tão nua que não seria lícito ler as palavras sem no mínimo indagar sobre o que move a atividade de um poeta. Compartilhando o sofrimento da mãe com Alzheimer e prestes a falecer, o autor nos toca pela simplicidade como sofrimentos crônicos são relatados: à pergunta da mãe, sobre quando o pai voltaria para a casa, vinha sempre a resposta: ele falecera havia dez anos... “E todas as vezes era como se recebesse a notícia pela primeira vez. (...) Cem vezes viúva. Seu marido morreu cem vezes, mas só para ressuscitar no dia seguinte (...)” Simples palavras são a via por onde transbordam a emoção e a sugestão de um mundo que, então, giraria sem a mãe. Mas temos em mãos *Monodrama*, prova de que o anjo boxeador ainda está na arena. E é na mescla de doçura lírica de anjo e objetividade arrasadora de boxeador que está ganha a partida pela escrita.

Gabriel Villamil Martins
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rubem Fonseca. *O caso Morel*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010. 230 p.

Morel é artista e assim, por definição, suspeito;
além do mais, promíscuo sexualmente,
o que faz dele, no mínimo, uma ameaça.

Relançado no ano passado pela Editora Agir, *O Caso Morel*, primeiro romance de Rubem Fonseca, originalmente publicado em 1973 pela Artenova, incorporava questões que pontuavam a ficção deste grande autor da literatura brasileira contemporânea já em suas primeiras criações, como a situação do artista no cenário em que a arte se converte em mercadoria e o criador de arte em mercador, de dinheiro e de prestígio.

No âmbito dos livros de contos até então publicados, a personagem artista comparecia sob diferentes facetas, dotando de forte teor metalinguístico as narrativas nas quais se fazia presente. No livro de estreia, *Os Prisioneiros*, de 1963, o criador de arte era o protagonista do conto “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, um pintor de telas sombrias um tanto deslocado, em tensão constante com os valores vigentes, fossem eles pecuniários ou estéticos. Na sequência das publicações, este artista apresentava-se mais sarcástico e agressivo em relação aos padrões do gosto do público, como no caso do diretor teatral José Henrique, do conto “*** (Asteriscos)”, de *Lúcia McCartney*, de 1969.

No contexto conturbado do fechamento político pós-68, o período dos “Anos de Chumbo”, a representação do artista adquire traços incontroversos de contestação e rebeldia, em sintonia com a contracultura que se disseminava mundialmente e igualmente com a estética marginal que no País adquiria conotações ideológicas bem evidentes em áreas como o cinema e as artes plásticas, nas quais a figura do bandido era associada às noções de liberdade e desacomodação.

“Seja marginal, seja herói”, proclamava o porta-estandarte de Hélio Oiticica, frase emblemática da cultura da época.

A proposta marginal dialogava igualmente com o contexto cultural que à época se consolidava no país, o cenário da cultura de massa, estimulada pelos governos militares na busca de um cimento ideológico com que aglutinar a Nação naqueles que também eram os anos do “milagre brasileiro”. Toda a euforia patriótica dos anos 70 difundiu-se via televisão e via mídia impressa, nas quais invariavelmente se vendia a ideia do “país que vai pra frente”. Para um grupo significativo de produtores culturais, era preciso contrapor ao verde-e-amarelo triunfante uma estética mais agressiva.

Em *O Caso Morel*, a personagem do criador de arte é Paul Morel, um artista plástico que se expressa através de diferentes canais, sendo autor, sem muita convicção, de instalações vanguardistas que são premiadas nas Bienais, “fotógrafogigolô da publicidade” e igualmente ilustrador de livros sob a encomenda das editoras. O erotismo, marca registrada do seu estilo visual, é bem visto pela sociedade quando utilizado com fins comerciais, como nas propagandas de cerveja. Torna-se uma ameaça quando o criador, exercendo a liberdade de compor que lhe faculta a arte, insere imagens de órgãos sexuais em mares de sêmen, envoltos todos por cifrões magníficos que lançam ao público a notícia da encomenda recebida, e do serviço prestado.

No início da narrativa, Morel está preso, acusado do assassinato de uma de suas namoradas, e tentando ordenar através da escrita as lembranças confusas de sua mente, no sentido de reconstruir o passado, sobretudo os momentos que antecederam à morte de Heloísa, cujo corpo foi encontrado na praia, onde o casal estivera na noite anterior. A arte de escritor, portanto, é também exercida pelo protagonista.

Arte e vida confundem-se a partir mesmo da abertura da narrativa, pois Morel já surge com a angústia da necessidade de lembrar-se do que ocorreu na noite do crime. Seu texto buscaria esclarecer esses pontos, apresentando, assim, forte componente confessional, ou mesmo autobiográfico. O leitor verá, no entanto, ser esta uma pista falsa, uma das muitas armadilhas que encontrará no percurso da leitura da obra, que coloca em cheque por meio de muitos expedientes o estatuto de sua própria ficcionalidade.

O pequeno romance *O Caso Morel* desdobra-se basicamente em dois planos narrativos. Um deles é composto pelos manuscritos escritos pelo artista

em sua cela. Há um outro plano, oriundo de um narrador oculto, que se intercala àquele na estrutura do romance. Neste plano são narradas as dificuldades de Morel no exercício da função de autor, o pedido de ajuda deste a Vilela, antigo personagem de Fonseca, surgido em seu primeiro conto policial, “A coleira do cão”, no qual exercia o cargo de delegado de polícia.

Desta forma, o tema do romance consiste no processo de escrita do próprio romance, numa construção em abismo que reforça o teor realista da obra em uma modalidade que a crítica denominou “hiperrealismo”. Duplicam-se desta maneira as personagens, cuja existência se dá simultaneamente nos dois planos da estrutura romanesca, em um deles comparecendo cenas e nomes supostamente “reais”, e no outro as mesmas personagens agem com seus nomes fictícios, conforme as recriou Morel em seu texto.

Na narrativa de 1973, Vilela surge como escritor que recebe e organiza o que Morel escreve. Seriam de sua autoria os trechos narrados em terceira pessoa por uma voz isenta e supostamente distante nos quais ele próprio consta como personagem? Seriam suas as notas explicativas? Teria sido sua a iniciativa de inserir ali documentos avulsos, como as páginas do diário de Heloísa, as cartas de Morel, entre outros? Impossível saber. Cumpre registrar a cumplicidade de Vilela no processo da escrita do romance de Morel, já que no jogo de espelhos que a leitura vai criando, as identidades de ambos começam a se embaralhar, até que as figuras do escritor Vilela e do alegado criminoso Morel se condensem numa mesma pessoa.

O artista da primeira obra de Rubem Fonseca da década de 70, anos de amargura política e experimentalismo estético, é, assim, um promíscuo, um maldito. A principal arma de que este dispõe para atacar os padrões da moral vigente é a sexualidade, algo bem de acordo com os valores transgressores de maio de 68, inspirados sobretudo em Herbert Marcuse.

O título da obra alude igualmente à investigação policial que se desenrola ao longo da inusitada e fragmentária trama, como também à particular feição psicológica do protagonista. O “caso” aqui é tanto questão de polícia quanto de psicologia. Temos então um romance policial bastante sofisticado, um verdadeiro experimento narrativo que envolve um crime cuja solução importa menos do que a tessitura da própria trama narrativa, pois, de acordo com Umberto Eco “uma verdadeira investigação deve provar que os culpados somos nós.”

Entre os expedientes que ressaltam a literariedade da escrita de *O Caso Morel*, está a alusão primeira que o título da obra faz ao livro de Adolfo Bioy

Casares, *A Invenção de Morel*, de 1940. Representante de uma linha neofantástica de literatura, a ficção do autor argentino mostra-se bastante afinada à problemática central do romance de Rubem Fonseca, identificada também com a surpreendente irrealidade do real.

Igualmente o nome do protagonista, Paul Morel, remete a uma referência literária, no caso, o romance *Filhos e Amantes*, de D. H. Lawrence. O autor, referência na literatura erótica mundial, teve seu último livro, *O Amante de Lady Chatterley*, acusado de pornográfico e censurado pelo vitorianismo, tendo sido liberado apenas em 1960, ou seja, trinta e dois anos após a publicação

Não bastassem essas referências centrais, toda a narrativa de Morel-Vilela é entrecortada por fragmentos intertextuais os mais variados, alguns de cunho metalinguístico, que reforçam a significação do relato ao leitor que souber ler as camadas mais profundas do texto.

Componente inerente da linguagem que se expressa na própria matriz romanesca na visão de Bakhtin, o diálogo intertextual faz-se presente em *O Caso Morel* sob a via preferencial do erotismo e da transgressão. Assim, abundam citações de Marquês de Sade, Oscar Wilde, e de outros tantos malditos, que contribuem para a feição do perfil nada convencional da obra. Entrecortando recorrentemente a narrativa, as mesmas tornam-na fragmentária e descosturada.

Tal feição desuniforme mostra-se bastante afinada à concepção de Theodor Adorno acerca do papel do narrador no romance contemporâneo. Segundo o crítico alemão, o mesmo se veria impossibilitado de narrar, dada a desintegração da identidade da sua experiência no mundo atual, mas a forma do romance seguiria exigindo de sua parte o desempenho da atividade narrativa, sem fornecer-lhe, no entanto, a vivência genuína da qual a narração poderia naturalmente originar-se.

Morel, exemplo de narrador efetivamente contemporâneo, não consegue narrar o que aconteceu de uma maneira convencional e linear. Recorre então a uma multiplicidade de inserções de fragmentos textuais de autores muitas vezes conhecidos, outras vezes desconhecidos ou mesmo não revelados. Essas vozes alheias assumem um grande espaço na construção da narrativa de 1973, verdadeira miscelânea de autores, identificados ou não, reunidos pela discretíssima voz estruturadora da narrativa porque coincidentes na abordagem de temas controversos, como arte e sexualidade.

O motivo desta pluralidade de pontos de vista identifica-se com o fato de o próprio sujeito que narra sentir-se múltiplo e diverso de si mesmo em termos de identidade, confirmando a apreciação eminentemente moderna de Arthur

Rimbaud, segundo a qual *j' est un outre*. Vilela é quem fornece uma explicação involuntária das causas determinantes da forma narrativa de Morel, peculiarmente construída para ressoar ecos de muitas vozes:

Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucas pessoas enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (p. 197-198).

Uma paródia de final feliz para o caso e para o romance que o aborda é possível unicamente em virtude da localização de um suspeito de conduta ainda menos confiável do que a do artista, um ex-presidiário que leva ao pescoço a condenação irrefutável sob a forma da aliança da morta. Se a polícia considerara os atos de Morais “inconciliáveis com a possibilidade de sua inocência”, condenando o artista não pelo crime, mas por sua conduta desajustada, julgou ainda menos possível a inocência de um ladrão.

O final de *O Caso Morel* constitui já uma pista acerca da continuidade da temática marginal nas obras de Rubem Fonseca. Nos contos do livro seguinte, *Feliz Ano Novo*, de 1975, o elemento marginal deixa de ser um homem branco de classe média e intelectualizado, passando a identificar-se com o bandido assaltante. Em *O Cobrador*, de 1979, o mesmo, não bastasse ser poeta e bandido, adere à luta armada tornando-se guerrilheiro. Em ambos os casos, a temática adquirirá novos e interessantes desdobramentos metaficcionalis, tornando-se o bandido progressivamente mais próximo do homem de letras e este igualmente cada vez mais identificado com as condutas ilícitas daquele.

Não há mais como agradecer o público e Rubem Fonseca parte para o ataque unificado da acomodação social, moral e política que viceja no solo da classe média brasileira, tornando sua ficção áspera, obscena e violenta. Regina Zilberman e Marisa Lajolo chamam “estética do soco-no-estômago” à proposta ficcional de Rubem Fonseca desse período. Antonio Candido fala do “envolvimento agressivo” dessa literatura. Com certeza, *O Caso Morel* propiciará excelentes momentos de leitura àqueles que souberem ver a força simbólica de tamanha violência.

Luciana Paiva Coronel
Universidade Federal do Rio Grande

Luís Augusto Fischer. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 144 p.

O livro de Luís Augusto Fischer, professor de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem a proposta de ser um guia para leigos em literatura brasileira. Nas palavras do próprio autor, *Literatura Brasileira: Modos de Usar* é uma obra destinada ao que o autor chama de “leitor não profissional”, ou seja, ao cidadão brasileiro que não pertence ao meio acadêmico, deseja conhecer mais sobre literatura brasileira e não sabe por onde começar. Segundo Fischer, o livro é destinado ao “sujeito disposto a ler mais e melhor”.

Literatura Brasileira: Modos de Usar dá uma visão panorâmica das principais obras, autores, correntes literárias e momentos históricos que definiram a identidade literária brasileira. Fischer se comunica com o leitor em um tom bem informal, inclusive utiliza várias expressões populares e uma certa dose de humor contido, numa interessante estratégia de cativar o leitor e se afastar do tom academicista de outras publicações do gênero, que geralmente espantam os leigos. A sensação geral que o texto veicula é que se trata da transcrição de uma conversa de Fischer com algum conhecido, um bate-papo numa sala de estar ou em um bar.

O livro se apresenta em doze capítulos, mas foge da convencional divisão em que o autor dedica cada capítulo a um movimento literário específico. Ao invés disso, Fischer organiza os capítulos tendo em mente a relação entre literatura, história e sociedade. Por exemplo, em um determinado capítulo, Fischer analisa a influência dos “gêneros menores” como a canção popular, a crônica e a caricatura na literatura brasileira, mostrando a importância desses gêneros como forma de expressão literária, algo geralmente negligenciado pelos manuais tradicionais de literatura brasileira. Fala também sobre o romantismo, o realismo, o modernismo e o tropicalismo, contextualizando a relação desses movimentos com questões sociais e históricas da época, demonstrando, por exemplo, que os

escritores realistas tinham em comum o objetivo de “relatar o país a partir de um ângulo crítico, sem direito a fantasias compensatórias, para mostrar o atraso da sociedade brasileira, no campo e na cidade”.

Fischer aponta o romantismo, o modernismo e o tropicalismo como os três momentos fundamentais da nossa literatura, e volta e meia retorna à questão do realismo, visto que a estética realista é que permeia toda formação canônica do país, e vai fundo na análise da relação entre os problemas sociais do Brasil, entre eles a miséria, a má-distribuição de renda, a superconcentração de pobres nas grandes cidades, e as origens de nossa tradição realista. O parnasianismo, visto como contraponto ao realismo, cujos seguidores defendiam que arte deveria ser “o contrário da vida real”, também é abordado.

Ancorado no rigor de sua argumentação, na potencialidade de sua análise e no vasto e profundo conhecimento do tema, Fischer revisita a história da literatura brasileira construindo um texto que informa, discute e problematiza o embate entre a norma padrão e norma coloquial, língua portuguesa e dialetos indígenas, mais as diferenças lingüísticas regionais e consequente incorporação à literatura moderna, demonstrando a relação entre língua e o conceito de nação na busca pela identidade nacional.

Assim, seu texto pretende não apenas mapear o território da literatura brasileira, mas analisar todas as variantes, incluindo dados tão diferentes quanto a influência da cultura de massa e estrangeira, a diversidade da cultura popular e a extensão territorial de nosso país. Da análise dessas formas, relações e domínios é que emerge perfil minucioso do cânone no Brasil. Fischer se declara adepto da tese de Antonio Cândido de que “a literatura brasileira passa a existir com o surgimento do desejo de que o país existisse, com os escritores [...] fazendo a literatura para fazer o país”. A abordagem comparativa e interdisciplinar permite ao autor realçar as interrelações conceituais e ideológicas que os textos literários mantêm entre si e em seu contexto. Numa perspectiva mais ampla, Fischer ressalta as similaridades e diferenças na constituição das práticas discursivas que revelam todo o processo de formação da literatura brasileira.

Daniel Iturvides Dutra
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Liv Sovik. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 176p.

Liv Sovik's *Aqui Ninguém É Branco* is one of the most salient recent contributions to the topic of Brazilian race relations. In the introduction, Sovik recognizes that there is racism in Brazil and affirms that blacks exist in all sectors of Brazilian society, yet questions whether whites truly exist in the country. As far as whiteness is concerned, Sovik explains that it is not simply genetic or a place of speaking, but a question of image. Likewise, she notes that "even though the myth of racial democracy has been unmasked, its central thesis, of genetic mixture of the population as a base of peaceful national conviviality has not been substituted by another that takes in account racial hierarchies" (15). This last observation is the driving force throughout her text.

In the first section of the book, "Theoretical essays," Sovik emphasizes the divergences in racial history and national identity politics between Brazil and the United States. Here, Sovik not only reinterprets the concepts of "affection" and "happiness," but also deems them as characteristic of Brazilian national identity, much like the notion of the "American Dream" in the United States. To defend her thesis, Sovik cites examples of foreigners in Brazil such as Clément Rosset, who considered warmth to be one of the outstanding human traits of the Brazilian people. With regard to the topic of physical appearance, Sovik distinguishes Brazilians from Americans by arguing that the former do not feel white, yet does not provide any sociological data on how Americans view themselves racially. In this context, Sovik refers to the Brazilian press, such as *VEJA* magazine, to establish extra-national comparisons, alleging that there are schools and neighborhoods for blacks in the United States, but not in Brazil. Examining the 1960s in the United States, Sovik makes the case that whereas there is racial violence in the United States, violence is not explicitly racial in Brazil. Nevertheless, Sovik does not clarify what race relations came to be in

the United States after the 1960s, and by the same token, sidesteps the state of Brazilian race relations in the present. Sovik delves, moreover, into the topic of non-Brazilians' contributions in the area of racial studies in Brazil. When speaking of the role of American intellectuals in this area, Sovik often quotes Caetano Veloso, who has stated openly and without providing examples, that many of them are rejected due to their "smugness." Here Sovik acquiesces in Caetano Veloso's exceptionalist view: "when [Caetano] speaks of the topic of race relations, he places the smugness of the north at the top of the list and how the sense of the same discourse in the mouth of an important Brazilian militant would not be the same" (69). In effect, Sovik's defense of Brazil's uniqueness in racial politics is mirrored by her agreement with Pierre Bourdieu and Loïc Wacquant's criticisms of Michael Hanchard's *Orpheus and Power: The "Movimento Negro" of Rio de Janeiro and São Paulo (1945-1988)*. These French sociologists disqualify Hanchard from the debate on Brazilian racial history for ostensibly imposing analytical critiques that stem from the North American experience, and criticize the Ford and Rockefeller foundations for financing the implementation of those same criteria in Brazil.

In the second section of her book, "Musical studies," Sovik approaches issues of race, gender, cosmopolitanism and racial mixture through Brazilian music, discussing the song "Garota de Ipanema," and the life and work of singer Angela Maria, as points of entry and departure. In addition, Sovik analyzes Caetano Veloso's CD *Noites do Norte* (2000), which interprets the topic of Brazilian race relations as presented in Joaquim Nabuco's autobiography *Minha Formação* (1895). As Sovik explains, the title song of the CD, "nostalgia is not for slavery or black submission, but for the friendliness of blacks and the cordiality of whites, in the very often agreeable conviviality, which surpassed the brutality of racial hierarchies" (147). Furthermore, in *Noites do Norte*, Sovik comments on songs such as "Zera a Reza," which underscores both the painful and pleasurable aspects of slave history in Brazil, and "Zumbi," which celebrates Zumbi and expresses the desire to see him come back to life and command all people. Sovik also takes a close look at songs written by other Brazilian composers like "Negros" by Adriana Calcanhotto, and "Lavagem Cerebral" by Gabriel, o Pensador. In both cases, Sovik demonstrates how these artists portray Brazil's people as what Winthrop R. Wright would call *café con leche*.

Although *Aqui Ninguém É Branco* is well written and examines Brazilian songs of varying musical genres, it represents the status quo perspective on Brazilian racial politics, which considers all Brazilians to be racially mixed. In order to sustain her argument, which all too often gives the impression of being endorsed by Caetano Veloso, Sovik focuses on light skinned musical composers who elaborate a *mestiço* vision of the Brazilian racial imaginary, and conveniently avoids not only the many songs and texts composed by (Afro) Brazilians which counter the racially mixed paradigm, like Antônio Candeia Filho's "Dia de Graça" (1970) and Jorge Aragão's "Coisa da Pele" (1986), but also the intellectual production of (Afro) Brazilian writers like Abdias do Nascimento and Nei Lopes, who view Brazilian race relations as segregationist *à brasileira*. All in all, *Aqui Ninguém É Branco* makes an interesting read, yet tends to idealize the state of Brazilian race relations in the name of exceptionalism.

Stephen Bocksay
Brown University

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

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

Brasil/Brazil is a semestral publication,

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

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

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

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

FOLHA DE ESTILOS

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

Gráfica
METRÓPOLE

www.graficametropole.com.br
comercial@graficametropole.com.br
tel./fax + 55 (51) 3318.6355



BRASIL BRAZIL



ALOE V
Acervo Literário de Erico Veríssimo