

ISSN 0103-751X

BRASIL
BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 26 / ANO 14 / 2001





ISSN 0103-751 X
Copyright © 2001 by Brasil/Brazil

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

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President (Interim)

Sheila E. Blumstein

Executive Vice-President and Provost

Kathryn T. Spoehr

Dean of the Graduate School and Research

Peder J. Estrup

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Onésimo T. Almeida

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

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

**Ler e reler Cecília Meireles:
a escuridão e as águas de cristal** 5
Lucia Helena

Viagem aos confins do mar e da noite 17
Ana Maria Lisboa de Mello

Modernismo brasileiro: “a revolução canonizada” 31
Beatriz Resende

**Grupo Galpão’s *A rua da amargura:*
the script, the stage and the screen** 45
Junia C. M. Alves e Marcia Noe

Imagens flutuantes, identidades negociadas 67
Maria Zilda Ferreira Cury

LITERATURA

Templário 95
Luiz de Miranda

ENTREVISTA

Sinval Medina: A objetividade do mito 99
Jerônimo Teixeira

RESENHAS 121

FÓRUM 133

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC - Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Execução Gráfica/Electronic Editing

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

Revisão de Provas/Copy Editing

Vinicius Figueira (PUC – Rio Grande do Sul)

Paula Cogno Leren (PUC – Rio Grande do Sul)

Conselho Editorial/Editorial Board

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

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

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

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York – Stony Brook)

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

LER E RELER CECÍLIA MEIRELES: A ESCURIDÃO E AS ÁGUAS DE CRISTAL

Lucia Helena

Universidade Federal Fluminense

*[...] não fala
a vossa língua
como estas fontes,
– palavras d' água,
rápidas, claras,
precipitadas,
intermináveis.*

Ou fala? [...]

Cecília Meireles (1967, p. 503)

1. Ecletismo e simultaneidade

Quase sempre homenageada pela *vaga música e o mar absoluto* de versos – dos quais a crítica destacou o tom espiritual e a abstração –, Cecília Meireles escreveu além de datas e tendências. Ganhou destaque com a participação na *Revista Festa* (1928-1929) e no jornalismo do *Diário de Notícias* (1930-1933), mas apenas com *Viagem* (1939) obteve consagração.

Desde os primeiros livros se evidencia a falta de afinidade de sua poesia com a dos modernistas heróicos, liderados pelo “biscoito fino” oswaldiano e a paulicéia desvairada e melancólica de Mário. Se uma tal dissonância não impediu que

fosse presença admirada, teve o efeito de imprimir-lhe o clichê de poeta do etéreo, afastada do drama coletivo e das mudanças com que se defrontava o mundo entre as duas grandes guerras. Para uns, isso comprovava a qualidade de um lirismo “autêntico”, porque baseado na fusão do sujeito e do objeto, como na leitura que da “essência” do fenômeno lírico faz Steiger. Para outros, significava lançar-lhe a pecha de alienação.

A oposição entre vanguardistas e alienados hoje se revela simplista; bem como mostra-se insuficiente a concepção de que a linguagem literária seria espelho de uma realidade externa, anterior ao poema. Significa dizer que lírica e sociedade não desenham entre si um antagonismo, nem sequer uma cisão, uma vez que, na singularidade do sujeito-lírico, se enreda o drama coletivo.

No entanto, esse não era o programa dos heróicos. Eles acreditavam ser necessário apresentar uma alteração perceptual das formas e dos conteúdos, que lhes atestasse a novidade. Aos olhos da *carrossérie* da vanguarda, a obra se definia como moderna a partir de uma recusa da tradição. Era-lhes indispensável dessacralizar a arte e destruir as velhas formas, além de xingar o burguês, lançando uma bofetada no gosto do público. É famosa a “Ode ao burguês”, na qual Mário de Andrade, brincando com a homofonia entre “*ode ao*” e “*ódio*”, repassa a lição futurista das palavras em liberdade, da valorização do substantivo e da crítica ao mundo burguês, por sua cobiça e adiposidade mental, do que resultam as expressões “burguês-níquel” e “burguês-nádegas”, “um sempre cauteloso pouco a pouco”.

Havia que zerar tudo e começar de novo, fazendo do “direito permanente à pesquisa estética” sinônimo das vanguardas históricas. Nesta ambiência de choque, o texto de Cecília soaria antigo, espiritual demais, *dejà-vu*. Os modernistas não compreenderam de todo a “novidade” que seu texto avançava. Escapou-lhes e à crítica, que ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo.

Ao reiterar, obsessivamente, um sujeito-lírico que se debate entre a opacidade e o rutilante, entre a escuridão e as águas

de cristal, Cecília Meireles desenha um rosto paradoxal, “assim calmo, assim triste, assim magro” (1967, p. 106), e desencadeia uma transformação de nuances sutis que, relida, torna mais rico e complexo o panorama belicoso de nosso primeiro modernismo. No eixo de uma dicotomia que separava em dois times os poetas, fazendo, de uns, guerreiros e, de outros, passivos, a crítica deixou de perceber e de analisar-lhe um traço dos mais relevantes.

Cecília Meireles construiu obra que se pode associar a correntes (uma delas explicitada pelo primeiro Romantismo alemão, com Schlegel à frente) que preconizam o caráter de auto-referencialidade da arte. Tomando a seu cargo um inusitado tripé, fruto da interpenetração de formas e temas da Antigüidade, da Idade Média e do Romantismo – três eixos fundamentais de sua poesia –, ela é, tanto quanto os vanguardistas, absolutamente revolucionária. Criadora de mundo aparentemente etéreo, para alguns abusivamente intimista e alienado, provoca metamorfose surpreendente. Sua mudança, de um lado, é “tão simples, tão certa, tão fácil” (1967, p. 107) e, de outro, é “[...] aquilo que restaria eternamente/ [...] tão da cor destas águas,/ [...] tão do tamanho do tempo,/ [...] tão edificado de silêncios/ que, refletindo aqui/ permanece inefável” (1967, p. 144).

Os contemporâneos não puderam perceber, pelo programa em que estavam empenhados, que, em Cecília Meireles, o “novo” se dá no enlace com o “velho”.

Cuidadosa comparação de sua obra, especialmente desde *Viagem* (1939), com a tradição da poesia brasileira e a produção de sua época revela uma chave no amálgama de estilos, gêneros, tons e na forma pela qual o processa. Esse ecletismo pode ser visto como cerne da poética de Cecília. Encontrei sua primeira pista num breve, mas sensível e inteligente, comentário de Mário de Andrade,¹ quando da estréia de *Viagem*. É o percurso que desenvolveremos.

Se, no passado, a crítica lacrou, num reducionismo ingênuo, aspectos instigantes da poesia de Cecília Meireles, rotulando-a de solitária e intimista, estudos atuais arriscam-se a encerrá-la num outro ponto cego, no qual a dicotomia-base se

converte na oposição entre a jornalista engajada e a poeta dos estados d'alma.²

Remando contra a maré, sugiro que o estudo do ecletismo torna-se fundamental para a compreensão de sua obra e atuação intelectual. Com ele constrói a mediação entre o que, de outra forma, estaria cindido. Tal perspectiva lhe confere um outro (e mais complexo) "retrato".

2. "Retrato" contra a maré

A primeira dama do modernismo não obedece, como vimos, à temporalidade de uma concepção radical e vanguardista. Em plena vigência do clamor pelo novo, seus versos recuperam formas e temas da Antigüidade, da lírica medieval, do Classicismo, do Barroco, do Romantismo e do Simbolismo. Ao recobrar esse impressionante acervo, dispensa-lhe um tratamento ao mesmo tempo eclético e modificador dos ritmos, métricas, gêneros e estilos com que interage.

Transforma-os em suas "palavras d'água". Como imagens nucleares, elege espelhos, fontes, cristais e transparências, recursos que repete com a insistência de uma obsessão e que contrasta com o escuro, a fantasmagoria, a morte, a perda e o residual.

Para chegar à profundidade do território da intimidade, es-corregadio e melancólico, parte de seu contrário. Ata verso e reverso de uma moeda mutante e movediça, a linguagem, tomando da *água* a capacidade de escoar por moldes que, se assinalados, o são para serem rompidos e metamorfoseados.

Sua poesia retoma a forma fixa das "claras e frescas águas de cristal", localizada por Curtius na Idade Média latina. Entrando na Península Ibérica pelas mãos de famoso soneto de Sá de Miranda, o veio se espraia no Renascimento. De Portugal, penetra a colônia. No Brasil, a primeira formulação digna de nota aparece numa das partes de *Música do Parnaso* (1705), do baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), que celebrou o tema nas rimas a Anarda, das quais destaco alguns fragmentos:

*Rosa de formosura, Anarda bela
Igualmente se ostenta, como a rosa;
Anarda mais que as flores é formosa;
Mais formosa que as flores brilha aquela.*
(In: Amora, 1959, p. 62)

*Mas esta diferença Anarda teve:
Que a rosa deve ao sol seu luzimento,
O sol seu luzimento a Anarda deve.*
(In: Amora, 1959, p. 63)

*O sol ostenta a graça luminosa,
Anarda por luzida se põndera;
O sol é brilhador na quarta esfera,
Brilha Anarda na esfera de formosa.*
(In: Amora, 1959, p. 58)

O motivo do brilho, variante das “claras e frescas águas de cristal”, aqui compõe um molde e segue preceitos barrocos. Anarda bela é musa e pastora, pura convenção. A chave para a compreensão do que significa se encontra nos textos-matrizes com que a poesia dialogava, numa época em que a literatura redizia o passado e assegurava a manutenção das normas clássicas. Através de artifícios vinculados ao Cultismo, reafirma conceitos. A luz, ardor, cintilação e brilho de Anarda representam o passageiro das coisas do mundo. Atestam a inutilidade da vaidade e a brevidade da vida, tal como ocorre no poema célebre “É a vaidade, Fábio, nesta vida”, de Gregório de Matos.

Por sua vez, Cecília Meireles retoma o *molde* clássico para deslocá-lo no tempo e na significação. Promove o cruzamento da antiga norma com a subjetividade romântica e abandona o traçado figural adotado por Botelho. O Eu-lírico, então, abole a convenção e torna-se intimista, embora não retrate nem espelhe a “alma” da escritora.

Em Cecília Meireles convivemos com a explosão de novas formas e com a temática da solidão, na qual claridade e escuridão juntam-se e contrastam, uma vez que a abertura da intimidade do sujeito-lírico implica mergulho nas dimensões plúrais de um Eu que se oculta e revela, ora luminoso, ora sombrio, sempre simbolicamente multifacetado:

*Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos,
[...]
(Meireles, 1967, p. 265)*

Se em Botelho a rede da luminosidade atende a uma concepção clássica da mimese, com Cecília o quadro da reiteração se altera, e tem lugar uma diferença teórica que leva à inesperada ligação do Classicismo com o Romantismo.

3. A escuridão e as águas de cristal

A potência dessa construção, surgindo entre nós no Barroco e no Arcadismo, deixou vestígios nos tempos modernos. Sob a forma de uma dialética negativa, chega a “O cão sem plumas” (1950), de João Cabral de Melo Neto:

*Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor de rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.³
(Melo Neto, 1975, p. 305)*

Mas, antes de ser registrada na lírica do pernambucano, a imagem das “claras e frescas águas de cristal”,⁴ hospeda-se e se impregna em Cecília Meireles.⁵

Desde *Viagem*, as águas conectam-se ao olhar, na rua de mão dupla de uma consciência que se indaga e, ao mesmo tempo, observa e interroga o mundo, através do exame perspicaz da subjetividade:

*Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo*

*quem sou, no tempo
do pensamento.*
(Maireles, 1967, p. 261)

*Meus olhos eram mesmo água,
- te juro -
mexendo um brilho vidrado,
verde-claro, verde-escuro.*
(Maireles, 1967, p. 120)

Tornada “palavra d’água”, a presença das “claras e frescas águas de cristal” relê, em “A menina enferma”, de *Viagem*, a imagem do Jardim do Éden e com ela compõe um dos elementos da paisagem regeneradora com que sonha a criança:

A menina enferma passeia no jardim brilhante, de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante, com pássaros sobre a folhagem. (Maireles, 1967, p. 163)

As águas claras e o canto dos pássaros num lugar paradisíaco dão ensejo ao seu oposto: a enfermidade. Água e morte também se misturam, em “O afogado”, de *Retrato natural*:

*Pelo mar azul,
Pela água tão clara,
Caminhava o morto
Esta madrugada.*
(Maireles, 1967, p. 398)

A reiteração da água e do ato de espelhar carrega um importante sentido teórico. O verso das “claras e frescas águas de cristal” é trabalhado numa poética de confluências, que a autora intuiu da leitura dos românticos e simbolistas, ou buscou no ideário refinado da reflexão dos primeiros românticos alemães.

Como em “Canção nas águas”, de *Vaga música*, o Eu-lírico revela a dualidade que contagia suas “palavras d’água”. Elas oscilam entre o ténue equilíbrio e um profundo sentimento de vazio individual e coletivo, originado do impulso romântico-existencial:

*Acostumei minhas mãos
a brincarem na água clara:
por que ficarei contente?
A onda passa docemente:
Seus desenhos – todos vãos.
(Meireles, 1967, p. 207)*

Está maculada a imagem da claridade clássica. Nela se introduzem, como se fosse contemplada uma foto e o seu negativo, a sombra e a melancolia, a dor e o vazio, a morte e o nada, sugerindo um mundo transfigurado pela fantasia e pelo fantasmagórico. A retomada da tradição da Idade Média latina tem por função corroer e revitalizar a “fôrma” clássica e mimética. Isso se encontra, de modo sutil, realizado em “Excursão”, de *Viagem*:

*Estou vendo aquele caminho
[...]
[...] sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas
os longos rumos ocultos, os largos itinerários
de fantasmas insepultos...
(Meireles, 1967, p.106)*

A convenção se torna parte de um todo matizado no qual fragmento e totalidade reclamam um ao outro. Ressoa, no seu artesanato, o conceito de Schlegel, de que o fragmento é “como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo [...]”. (Schlegel, 1997, p. 82).

Numa poética de liberdade das formas, em que o Eu-lírico ora cintila, ora se obscurece, o projeto de nossa modernista dá mostras de ter consciência de quão complexa e fragmentária se tornou, após o Romantismo, a inter-relação da literatura com a realidade.

Assinalando a autonomia da arte em face do real, o Eu-lírico, no poema “1”, de *Metal rosicler*, considera:

*[...] o meu caminho começa
nessa franja solitária,
no limite sem vestígio,*

*na translúcida muralha
que opõem o sonho vivido
e a vida apenas sonhada.*
(Meireles, 1987, p. 747)

Constrói-se, portanto, uma obra auto-reflexiva em que o sonho vivido e a vida sonhada se interpenetram, bem como a palavra e o silêncio. Sempre reiterados, “translúcida muralha”, “águas de cristal”, “espelhos” e “peixes de prata” são *memórias* que sua poesia estilhaça e ramifica em novas hipóteses, cada vez mais densas.

A referência ao “espelho” mostra-se fundamental. De um lado, porque traz à baila a idéia do replicar de imagens externas que o espelho colheria e manifestaria como simulacros. De outro, porque o espelho tem a ver com a reflexão, não no sentido de dar à luz imagens, mas no da capacidade de associar-se ao ato do pensar que se debruça sobre si mesmo, num movimento de ricochete. Em terceiro lugar, porque é através da referência ao espelho (associado às “águas de cristal” e às “palavras d’água”) que se encaminha a percepção de que o real literário, sendo da ordem da linguagem, não reduplica o mundo exterior.

É enorme a sutileza de Cecília Meireles ao urdir e encaminhar a questão, em “Retrato”, publicado em *Viagem*:

*Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio tão amargo.*

*Eu não tinha estas mãos tão sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil;
- Em que espelho ficou retida a minha face?*
(Meireles, 1967, p. 106-107)

A rede que se associa à imagem do espelho realiza a mediação entre a identidade do Eu-lírico e a identidade da arte. A

primeira está contida na referência à “minha” face. A segunda, coincide com o título, e com o fato de que a escrita aparece focalizada através da idéia da auto-referencialidade.

Se retrata algo, de que tipo seria o retrato? O título do poema desencadeia uma memória cultural onde, numa visão ingênua, há uma analogia, uma simetria entre o Eu da linguagem e o Eu extra-textual.

Contudo, Cecília não encaminha a resposta do senso-comum. O Eu-lírico e o Eu-pessoal não se tornam idênticos. O “retrato” artístico não equivale a uma fotografia do ser. Ele será tanto mais rico quanto menos lhe seja possível tornar-se o retrato “tal qual” de uma face concreta. O *eu* é um *outro*,⁶ sugere o verso final: “ – Em que espelho ficou retida a minha face?”

Essa intuição finíssima perpassa-lhe a obra e a distingue das tendências de seus contemporâneos, então mais voltados à discussão do nacional, da identidade cultural e do primitivismo. Naquele movimento guerreiro, Cecília Meireles abria um caminho seu. Não por ser etérea, nem intimista. Mas por ter tomado o lirismo pela raiz. Apenas na década de 1970, se encontraria talento semelhante, em outra grande dama, Clarice Lispector, graças à qual acrescentou-se, à literatura brasileira, *Água viva* (1973).

Ao se avizinhar da “escuridão do rútilo segredo” do *Eu* (1912) de Augusto dos Anjos, mas sem ter a “tinta escura” que “deixava tudo encardido”,⁷ a poesia de Cecília também chama a si a de Cesário Verde. Este talvez nem “usasse tinta,/ somente água clara, aquela água de vidro,/ que se vê percorrer a Arcádia.” (Melo Neto, 1975, p. 6l).

Os dois poetas juntam-se na textura em claro-escuro da subjetividade, na trajetória de Cecília. Ela, como Sísifo, pode ser conectada às pedras. Seus poemas, “[n]o meio das águas,/ das pedras, das nuvens/” produzem “palavras:/ estrelas de chumbo” com que carregar “o peso do mundo” (Meireles, 1967, p. 370).

No tabuleiro em que hoje se joga a atualidade da sorte, o sortilégio da linguagem de Cecília revitaliza a esperança: “Durai, durai, flores, como se estivesseis ainda/ no jardim [...] onde

fostes colhidas,/ que escrevo para perdurardes em palavras” (Maireles, 1967, p. 863).

NOTAS

¹ Em “Sobre Viagem”, de 26/11/1939, Mario de Andrade observa: “Ela é um desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si com rara independência. E seria este o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conservava sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia”. (In: ANDRADE, Mário, Apud MEIRELES, 1967, p.47.)

² LAMEGO, 1996, p. 33.

³ No fragmento de “O cão sem plumas”, o recurso clássico é utilizado sob a forma de antimetábole (o ato de afirmar pela negativa, comum à ironia machadiana), caracterizando-se o rio pelo que ele não sabe nem tem.

⁴ Como se pode ver, principalmente, em alguns poemas que compõem *Via-gem* – “Cantiguinha”, “Rimance”, “Descrição”, “Corpo no mar”, “Medida da significação”, “A menina enferma”; *Vaga Música* – “Canção nas águas”; *Mar absoluto* – “Mar absoluto”, “Compromisso”, “Balada do soldado Batista”, “Miraclara desposada”, “Canção”; *Retrato natural* – “Apelo”, “Palavras”, “Fui mirar-me”, “Improviso para Norman Fraser”, “O afogado”; *Doze noturnos de Holanda* – “Cinco”; *Romanceiro da Inconfidência* – “Fala à antiga Vila Rica” – romance XIX, e “Fala aos inconfidentes mortos – romance LXXXV”; *Canções* – “Nadador”; *Dispersos* – “Urnas e brisas”; e *Metal rosicler* – “1”, “8”, “16”, “34”.

⁵ Cabe lembrar que a referência a Anarda é retomada por Cecília Maireles, mais de uma vez, no *Romanceiro da Inconfidência*. Recolho uma dessas passagens: “Tudo em redor é tanta coisa e é nada:/ Nise, Anarda, Marília... – quem procuro?/ Quem responde a essa póstuma chamada?” (Cf. MEIRELES, 1967, p. 467. Grifo meu.)

⁶ A questão é evidenciada, creio que pela primeira vez na literatura, numa carta de Rimbaud a Georges Izambard, postada de Charleville, em 13/05/1871, na qual se lê: “C’est faux de dire: Je pense: on devrais dire *on me pense*. – Pardon du jeu de mots. Je est un autre”. Ou seja, “É falso dizer: eu penso; dever-se-ia dizer *sou pensado*. Perdoe-me o jogo de palavras. Eu é um outro”. (RIMBAUD, 1984, p.200.)

⁷ Refiro-me ao poema “O sim contra o sim”, de *Serial*, em que, num dos fragmentos em que subdivide seu texto, João Cabral de Melo Neto aproxima, por contraste, a poesia de Augusto dos Anjos à de Cesário Verde.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Mário de. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 47-48.

- AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. v. 1: Era Luso-Brasileira
- LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- _____. *Doze noturnos de Holanda e outros poemas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies: Une saison em enfer. Illuminations*. Préf. René Char. Ed. Établie par Louis Forestier. 2. ed. Paris: Gallimard, 1984.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VIAGEM AOS CONFINES DO MAR E DA NOITE

Ana Maria Lisboa de Mello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O tema da viagem é recorrente na produção literária de Cecília Meireles, já presente no título do livro que a consagrou no cenário das Letras, em 1938. Desdobra-se, de um lado, em uma dimensão geográfica, literal, nas referências às viagens marítimas portuguesas, aos percursos em cidades europeias, indianas e outras, cujos motivos estão consignados em *Poemas escritos na Índia*, *Poemas de viagem*, *Poemas italianos* e nas *Crônicas de Viagem*; de outro, assume um sentido metafórico, de itinerário de um Eu em busca de si mesmo ou de uma instância incognoscível, inalcançável, utópica. Nesse segundo sentido, o tema é balizado por dois símbolos – o mar e a noite – que se prolongam em redes imagéticas, construídas com vocábulos do mesmo campo semântico.

Inspirada nas rotas percorridas em suas viagens à Europa, à Índia e ao Oriente Médio, a Autora desenvolve, nos livros citados, um verdadeiro itinerário ao seu mundo interno, liricamente projetado nas crônicas e poemas, revelando os movimentos da alma diante das paisagens citadinas. Desse modo, as duas acepções do termo viagem, antes enunciadas, encontram-se seguidamente imbricadas, separando-se quando o sentido da

viagem alcança um grau de abstração extrema, ao configurar realidades incognoscíveis e transcendentais.

Os espaços urbanos, com os indícios dos percursos do homem, desde os mais remotos tempos, dão as coordenadas e sinalizações que ensejam o mergulho na subjetividade. A contemplação de humildes cidades indianas, como Patna, e de locais históricos de Roma ou Pompéia desperta sentimentos, reafirma valores, desencadeia reminiscências, no sentido platônico, tornando redivivos conhecimentos anteriores, latentes, como se constata no poema "Via Appia", inspirado na contemplação da antiga estrada romana:

*Pedras não piso, apenas;
- mas as próprias mãos que aqui as colocaram,
o suor das frentes e as palavras antigas.*

*Ruínas não vejo, apenas:
- mas os mortos que aqui foram guardados,
com suas coragens e seus medos da vida e da morte.*

*Viver não vivo, apenas;
- mas de amor envolvo esta brisa e esta poeira,
- eu também futura poeira noutra brisa.*

*Pois não sou esta, apenas:
- mas a de cada instante humano,
em todos os tempos que passaram. E até quando?*
(p. 1367)

Educada por avó de origem insular, da ilha São Miguel (Açores), a Sra. Jacinta Garcia Benevides, Cecília Meireles, desde cedo, sentiu-se atraída pela história de Portugal e a respectiva cultura, especialmente a açoriana. Foi por essa via que lhe veio o interesse pela Índia e o Oriente como um todo. Como as ilhas de Açores foram ponto de encontro de navios que traziam riqueza "das Índias", essas viagens integraram-se ao imaginário do povo açoriano, visível no folclore e nas expressões linguísticas. A respeito dessas influências, eis o que declara a Autora em entrevista a Pedro Bloch:

Quanto a Portugal, basta dizer que a minha avó falava como Camões. Foi ela quem me chamou a atenção para a Índia, o Ori-

ente: 'Cata, cata que é viagem da Índia', dizia ela, em linguagem náutica, creio, quando tinha pressa de algo. Chá-da-Índia, narrativas, passado, tudo me levava, ao mesmo tempo, à Índia e a Portugal. (1964)

Tanto na dimensão geográfica, quanto na simbólica, a imagem marítima desdobra-se nos poemas cecilianos, formando campos semânticos compostos por palavras relacionadas a embarcações e viagem. Essa presença do mar na poesia de Cecília Meireles advém não só da sua origem açoriana, mas também da proximidade do mar na cidade natal, Rio de Janeiro. Para os que vivem em ilhas ou próximo à costa, o mar pode moldar a sensibilidade e a feição de ver a vida. Dos búzios, ecoam sons do mar, tornando-o símbolo da vida em seu incessante movimento, tal como é definido no poema "Mar Absoluto" do livro de mesmo título (1945): "O mar é só o mar, desprovido de apegos,/ matando-se e recuperando-se.../ É o seu grande exercício" (p. 266).

No livro *Poemas III* (1960-1964), publicado após a morte da escritora, o tema da viagem evidencia a mencionada influência açoriana na formação de Cecília Meireles, bem como a sua afinidade com o "classicismo" português, referida no depoimento supracitado. Alguns poemas aludem a "menestréis", "castelos", "donzelas", "bisavô contando libras", "harpas e cravos" e "montanhas com oliveiras", que remetem à paisagem européia, *locus* dos antepassados. O vocabulário náutico especifica-se em referência a viagens distantes e cheias de perigos, empreendidas pelos portugueses.

No poema a seguir – "Cata, cata, que é viagem da Índia..." – o título é uma expressão lingüística açoriana, cujo sentido é a necessidade de agir às pressas; esse dito se repete ao longo do poema, na forma de um ritornelo. Os demais versos, em contraste com a sugestão de ligeireza, revelam as reflexões do sujeito lírico sobre o sentido das viagens marítimas ao Oriente, dirigidas a um destinatário intratextual, invocado através da expressão "minha filha":

"Cata, cata, que é viagem da Índia..."

*As horas da navegação, minha filha,
os adeuses dos lenços,*

*e a morte nos barcos.
Rezemos pelos náufragos.
A ordem do rei,
o rei que Deus tenha na sua glória
mas por que os reis querem ser donos do mundo?
(p. 1185-1187)*

Na seqüência do poema, o Eu-lírico questiona a ambição do homem, que, comumente insatisfeito com suas condições de vida, projeta a sua felicidade em terras distantes, motivo por que os marinheiros saem em busca de especiarias, sedas e ouro, em viagens que implicam o sacrifício de muitos para o privilégio de poucos:

*Por que o rei queria o marfim e o ouro
e a seda e a prata,
e mandava seus galeões para tão longe,
ao lugar onde o sol nasce
e os ares são de jasmim?*

*Não se poderia viver sem cravo e cinamomo,
sem erva-doce e açafrão
e aquela curva pimenta coral?*

O Eu poético recorda, ainda, a história dos náufragos que ficaram perdidos no mar, “entre cordame e alcatrão”, dos que chamaram em vão pelos nomes das pessoas amadas, deitaram súplicas nos ouvidos surdos do vento e derramaram lágrimas face à impiedade do mar. Finalmente, faz uma recomendação ao destinatário intratextual – a menina que se deleita com as mercadorias da Índia:

*Toma a agulha, menina, e vai contemplar
pássaros e flores das colchas e dos xales.
Não esqueçamos o preço da viagem:
tantos ossos misturados ao coral e às estrelas do mar.*

“Cata, cata, que é viagem da Índia...”

*Cata: o mar não se compadece do pranto dos tristes;
o vento não responde ao suspiro do ausente;
o céu não diz o que viu, o que sabe, o que acontecerá.*

A Autora reitera, no poema, a tendência a recuperar a história dos homens, a revisitar o passado, a imaginar os itinerários sugeridos pelos “mapas e portulanos” de navegação, impregnando o presente de melancolia. A história dos antepassados em busca das especiarias, das sedas, dos xales indianos, dos pentes de marfim, dos rubis e safiras, que resultaram em tantas mortes, reaviva-se na memória:

“Cata, cata, que é viagem da Índia...”

*Vamos atrás dos antepassados,
cantando-lhes nossa estranha sorte,
divididos entre a manhã e a noite,
sonhando horizontes,
cercado de ausências,
entre mapas e portulanos, e aromas e vozes náuticas.*

“Cata, cata, que é viagem da Índia...”

*E são milhares de olhos humildes, pelas espumas,
a chorar, a chamar, a chorar.*

O imaginário ceciliano revela a herança atávica, assinalada pelo culto da saudade, nostalgia do paraíso perdido (as Ilhas Bem-Aventuradas?) e apego às tradições religiosas, tão fortes no folclore açoriano. Um forte sentimento de insularidade impede à introspecção e, ao mesmo tempo, convida à travessia, à viagem. Como justificar a assídua presença da figura do pescador na obra poética de Cecília Meireles senão pelas recordações de sua ascendência insular? É no mar que dormem os pescadores “de muitos séculos”, e o Eu poético quer se tornar um “pescador”, já que a linguagem marítima fala aos seus sentidos, decifra seus enigmas ou consegue expressá-los, como no poema “Do mar onde as colunas rolam”:

....

*Longe em seus braços estão os pescadores dormindo.
Barcos redondos e coloridos.
Nem berços nem sepulcros; apenas barcos de pesca,
e as redes, lençóis de vento,
e os pescadores têm muitos séculos,
são de muitos séculos seus rostos morenos,
de barba cerrada, seus olhos fechados,*

*conchas morenas de bordas franjadas,
conchas de sono, arqueológicos sonhos,
suseranos, lanças, cavalos caídos,
e um mar de baleias negras e grandes como a noite,
barcos submersos, em viagem de sombra.
Pescador torno-me.*

....

(p. 1194)

No poema “Habitamos este arquipélago”, do mesmo livro, os elementos marítimos e náuticos carregam-se, mais claramente, de uma força simbólica, em que os simbolizantes¹ “arquipélago”, “ilhas”, “sereias antigas”, entre outros, exprimem a solitária espera de algum eco, que traga, quem sabe, “mensagens” celestes ou de acolhedoras “barcas depois dos oceanos de lágrimas”.

*Habitamos este arquipélago
onde jamais se encontrou eco.*

.....

*Que Anjo virá, certo e nítido,
explicar este labirinto?*

*E ao melancólico arquipélago
devolver as mensagens do eco?*

*Quando aparecerão as barcas
depois de oceanos de lágrimas?*

*Gravo nas pedras as perguntas:
ilhas, céu, mar, solidões múltiplas!*

(p. 1172-1173)

Essa consciência da potência simbólica dos elementos marítimos já ficara consignada no poema “Périplo”, de *Mar Absoluto e outros poemas* (1945), em que a Escritora, através de um procedimento metalingüístico, afirma a “tácita” expressividade desses símbolos:

....

*Deus – mar, tranqüilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
e sempre novo – indiferente e suscetível!*

*Em cada praia deste mundo te celebram
os que te amaram por naufrágios e vitórias,*

*e religiosos se renderam, convencidos,
à lição tácita dos símbolos marítimos. (p. 347)*

Assim, “mapas e portulanos”, “barcos”, “galeões”, “redes”, “pescadores”, “ilhas”, “estrela do mar”, “conchas”, entre outros, são os vocábulos que comparecem em *Poemas III* para compor o campo semântico da linguagem náutica que melhor traduz a cosmovisão da escritora Cecília Meireles. Por intermédio desse recurso, a “viajante solitária”² deixa entrever, entre as brumas marítimas, tão naturais no cenário das ilhas de Açores, a sua pertinaz indagação sobre o sentido da vida.

Desde o livro *Viagem*, a presença do mar e das águas já delinea itinerários do viajante e adquire o estatuto que garantirá sua permanência nas obras posteriores. O poema “Noções”, por exemplo, revela a força da imagem marítima enquanto mediadora da revelação das inquietudes do Eu, frente a dualismos como eterno/ efêmero, corpo/ alma, uno/ múltiplo, e da reflexão sobre a “viagem” existencial. Ao transitar para o sentido figurado, a viagem torna-se símbolo da trajetória da vida, desdobrando-se em movimentos de introspecção e de percurso a paisagens internas, a partir dos quais o Eu-lírico levanta e intui respostas sobre o sentido de seu estar no mundo:

*Entre mim e mim, há vastidões bastantes
Para a navegação dos meus desejos afligidos.*

*Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.*

*Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.*

*Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
E este abandono para além da felicidade e da beleza.*

*Ó meu Deus, isto é a minha alma:
Qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,*

Como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...
(p. 140)

Nesse poema, a imensidão do mar sublinha a pequenez, os limites do ser humano e, ao mesmo tempo, sugere mistério, idéias de infinito e de necessidade de abandono a uma lei maior que preside a vida. As águas e seus atributos tornam-se recursos imagéticos por meio dos quais o sujeito lírico expõe sua condição de errante, “por mares contraditórios”, e a sensação de que, a exemplo das embarcações, sua alma flutua sobre o “corpo efêmero e precário”.

Frente à misteriosa e incognoscível lei que preside a vida, resta entregar-se aos seus desígnios, tal como sugerem os versos do poema “Êxtase”:

*Deixa-te estar embalando no mar noturno
Onde se apaga e acende a salvação*

*Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.
Nós somos um tênue pólen dos mundos...*

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.
(p. 129)

Verifica-se, assim, que os vocábulos náuticos compõem, na poesia cecilian, o cenário das viagens, os dramas decorrentes, assim como são veículos para explicitar indagações existenciais. A constante recorrência aos elementos marítimos, que constituem um dos campos imagéticos do tema da viagem, permite afirmar que, como nenhum outro poeta brasileiro, a Autora traz dentro de si a voz do mar, mediadora dos questionamentos sobre o “mundo” e o “transmundo”, expressões empregadas pela escritora, em entrevista a Pedro Bloch, para caracterizar a sua construção poética como resultado de um diálogo permanente com uma dimensão metafísica (1964).

A noite é outro símbolo recorrente na poesia de Cecília Meireles, afeito a aludir às instâncias da obscuridade plena de mistérios, a viagens na direção de dimensões metafísicas, intuídas por um Eu que quer encontrar nessas paragens um significado para a existência. Quando o tema de viagem ganha uma dimensão metafórica, tanto a imagem marítima quanto a noturna desenham uma atitude imaginativa que consiste em

“captar as forças do devir”,³ conforme observa Durand a propósito do regime noturno da imaginação. Essa atitude exorciza o conteúdo negativo da passagem temporal e da morte, para transformá-las em conteúdo benéfico, já que visto sob a ótica do eterno retorno de tudo ou da possibilidade de ser de outro modo e em outra instância. Daí a recomendação dos versos de *Mar Absoluto*: “Não aflies com a pétala que voa,/ Também é ser deixar de ser assim...”. (p. 319)

Nos mitos de criação, noite e águas estão seguidamente associadas para descrever um estado imediatamente anterior ao surgimento no plano cósmico. Tal como nos mitos cosmogônicos, a noite, em alguns poemas, vem associada ao mar, para simbolicamente idealizar o *locus* da origem da vida, o qual tem as qualidades marítimas – “reino de metamorfose” – e as noturnas, reino de silêncio, solidão e mistério. Paradoxalmente, a noite dos lugares transcendentais tem suas claridades, por isso é uma luz que guia. Assim, imagens marítimas e noturnas balizam a viagem a dimensões transcendentais, revelando a familiaridade da linguagem poética com a mítica.

Na poesia cecilianiana, a noite é a imagem que traduz e pontua a viagem a um plano metafísico em *Doze noturnos de Holanda* (1952) e *Solombra* (1963). Nesses dois livros, os poemas têm entre si um fio narrativo que os interliga e assinala o progressivo alcance da dimensão espiritual pelo sujeito lírico, que vai desvelando seus assombros, suas dúvidas, suas perplexidades.

Doze noturnos de Holanda, que já traz no título a referência à noite, “à alta, à vasta noite estrangeira” – conforme verso do poema “Dois” –, compõe-se de poemas que vão anunciando o paulatino adentramento do Eu-lírico na esfera noturna. A noite vai sendo caracterizada de poema a poema, de forma cumulativa, delineando aos poucos o teor metafísico do plano percorrido pelo Eu poético que, lentamente, vai-se desligando da condição diurna. No Poema Um, a noite é descrita como “sem elos... Inocência eterna,/ isenta de mortes e natividades,/ pura e solitária, deslembada, alheia,/ mudamente aberta para extremas viagens” (p. 447). Na noite, o sujeito lírico vai-se transfigurando, tornando-se outro, assumindo a sua alteridade, conforme nos revela a quinta estrofe:

*Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
Nem creio que SEJA (sic): perduro em memória,
À mercê dos ventos, das brumas nascidas
Nos dormentes lagos que ao luar se evaporam.*
(p. 447)

A imagem noturna une-se à marítima na primeira estrofe do Poema Três para nomear e decifrar o incognoscível, revelando a noite como o lugar de construção da vida, a origem de tudo e o receptáculo das formas de vida, onde as coisas “regressam à sua infância”, “devolvidas a uma pureza total, a uma excelsa clarividência” – eis o porquê da sua paradoxal claridade:

*A noite não é simplesmente um negrume sem margens nem direções.
Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas, seus andaimes.
A grande construção da noite sobe das submarinas planícies
Aos longos céus estrelados
Em trapézios, pontes, vertiginosos parapeitos
Para obscuras contemplações e expectativas.*
(p. 447)

Em um diálogo com a noite, o sujeito lírico de *Doze noturnos de Holanda*, no Poema Três, entrega-se ao mistério, deixa-se conduzir às paragens noturnas, lê o que até então nunca havia lido e murmura:

*Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre
Mais tempo para os meus olhos, – vida, areia, amor profundo... –
Conchas de pensamento sonhando-se desertamente.*
(p. 448)

E o discurso lírico desdobra-se em duas vozes: a do sujeito poético que utiliza o discurso indireto para “narrar” a sua introdução na esfera noturna e a da noite que, em estilo direto, vai estimulando a viagem – uma fala lida ou intuída pelo eu poético, à medida que se familiariza com a linguagem noturna:

*E a noite dizia-me: “Vem comigo, pois ao vento das dunas,
Vem ver que lembranças esvoaçam na frente quieta do sono,
E as pálpebras lisas, e a pálida face, e o lábio parado
E as mãos livres dos vagos corpos adormecidos.*

....

*Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
E os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!*

*E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos noturnos leitos.
Meus olhos andavam mais longe do que nunca*

....

e liam, liam, liam o que jamais esteve escrito.
(p. 448)

Na viagem às instâncias noturnas, através da qual o sujeito lírico vai-se afastando da “realidade” diurna e absorvendo uma nova linguagem, ocorre uma inversão ou relativização dos antigos valores, como se, revelado o reverso da vida, tudo ganhasse um novo sentido, uma plenitude inaudita, uma palpitação diferente:

*A noite eleva-me em si como água dócil de imenso moinho.
E comigo rodava por seu mundo silencioso e liberto.
Não havia mais nada: somente seu poder, sua grandeza, sua solidão
Era deserta, ausente, e, ao mesmo tempo, repleta e palpitante.
Alastrava e secava miragens, e não ficavam mais vestígios.
E era uma estranha surdez, penetrante,
Sorvendo todas as falas e músicas.*
(Poema Quatro, p. 450)

As idéias, que no dia tomam relevo, “desmancham-se” na esfera noturna, devolvidas à sua “pureza”, “silêncio” e “equivalência”. Tudo aquilo que era múltiplo, diverso, nítido à luz do dia, torna-se difuso e uno na dimensão noturna:

*E as idéias desmanchavam-se em galerias obscuras,
Porque a noite passava cada vez mais longe,
E tudo quanto ao sol toma relevo
Na noite é mundo submerso, nevoento e generalizado.*
(Poemas Seis, p. 452)

Através da imersão na noite, o entendimento da vida vai-se aprofundando, de tal forma que o sujeito lírico, no Poema Sete, enuncia a concepção do Um ou da sobre-humana essência, que acolhe tudo e já dispensa a mediação das imagens, uma vez inserido naquela “grandeza”:

*Tudo jaz diluído e cintilante, numa profunda névoa.
Nada, porém, se perde ou esquece, embora tão finamente
Disperso nessa grandeza.
Gastam-se as imagens e os símbolos; mas a essência resiste.*

...

*Tudo se encontra nesta bruma:
O burburinho histórico, a vítima e o carrasco;
A melodia da sereia nórdica, à proa do barco da conquista;*

...

Praga e suspiro, acontecimento e remorso...

*Tudo paira na estrutura da noite
Em seus arquivos superpostos...*

(p. 453)

As indagações sobre o sentido e valor das pequenas coisas do cotidiano humano – tais como “Que vale o pensamento humano/ esforçado e vencido/ na turbulência das horas?” – transformam-se, no Poema Dez, em perquirições mais amplas, quando o Eu poético se pergunta para quem “trabalha” a vida no universo:

...

*Para quem trabalha o flamejante universo?
Para quem se afadiga amanhã o corpo do homem transitório?
Para quem estamos pensando, na sobre-humana noite,
Numa cidade tão longe, numa hora sem ninguém?
Para quem esperamos a repetição do dia,
E para quem se realizam estas metamorfoses,
Todas as metamorfoses,
No fundo do mar e na rosa-dos-ventos,
Numa vigília humana e na outra vigília,
que é sempre a mesma, sem dia, sem noite,
incógnita e evidente?*

(p. 456)

No último poema de *Doze noturnos de Holanda*, o sujeito lírico novamente faz uso da imagem da água para falar da morte como afogamento e da imersão no Um, através dos “líquidos caminhos”, feitos de silêncio, sem “palavras”, nem “ais”:

...

*Sem podridão nenhuma,
Jazará um afogado nos canais de Amsterdão.
E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.
Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
E falei-lhe sem palavras nem ais,
E ele me respondia tão docemente,
Que era felicidade esse profundo afogamento,
E tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
Entre a noite, a minha alma e as águas.*

*Sem podridão nenhuma, jazará um afogado
Nos canais de Amsterdão.*

*Não há nada que se possa cantar em sua memória:
Qualquer suspiro seria uma nuvem, sobre essa nitidez.
(Poema Doze, p. 459)*

O símbolo noturno rege o livro *Solombra*, palavra que Cecília Meireles recuperou do português antigo, vocábulo que evoluiu para a forma “sombra”. Esse nome, que já traz em si a idéia de noite, de mistério, constitui-se o símbolo diretor do livro, cujos vinte e oito poemas têm entre si um elo de continuidade que “narra”, como em *Doze noturnos de Holanda*, a progressiva imersão do Eu-lírico na noite. Trata-se de um exercício místico de aceitação da morte – vista como inserção na dimensão noturna e compreendida como transformação em outro modo de ser, motivo por que o sujeito poético a ela se entrega, acolhendo a lição do vento que lhe recorda um saber anterior:

*Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,
a que não se recusa a esse final convite,
em máquinas de adeuses, sem tentação de volta.*

...

Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:

*“Agora és livre, se ainda recordas”.
(p. 794)*

Assim, nas viagens a instâncias metafísicas, o “mar” e a “noite” são, na lírica cecilianiana, os símbolos eleitos para figuração do incognoscível, da sobre-humana vida que o sujeito lírico intui,

eufemizando o absurdo da morte e concebendo esse destino inevitável como uma transmutação em outra forma de ser, própria da condição supra-sensorial. Conforme observa Durand, diante da impossibilidade de o signo exprimir as perplexidades do ser humano “face à inelutável instância da temporalidade e da morte” (p. 270), o símbolo cumpre a função de mediador do significado, sugerindo os contornos das dimensões transcendentais idealizadas, mas preservando o seu teor de mistério.

Na trajetória literária de Cecília Meireles, desde a publicação do livro que a consagrou em 1938, e que a coloca entre os maiores poetas de língua portuguesa, o tema da viagem através das águas, simbolizando o inconsciente (“Procurei-me nesta água da minha memória”...⁴) ou a origem da vida, homologável à noite cósmica (“Deixa-te estar embalando no mar noturno”...⁵), acusa a sua presença, antecipando um motivo que se vai mostrar recorrente nas obras seguintes. A viagem assume, nas publicações posteriores, a gradativa tendência a representar um caminho na direção de um plano metafísico até alcançar, em *Solombra*, o ápice de uma trajetória de ascese espiritual, representada pelo ingresso pleno na noite – “jardim de puro tempo/ com ramos de silêncio unindo os mundos” (p. 797).

NOTAS

¹ O termo simbolizante é utilizado por Jean Burgos por analogia a significante. In: BURGOS, 1982.

² Expressão de verso do poema “Família” In: MEIRELES, p. 1169.

³ DURAND, 1989, p. 135.

⁴ “Medidas da significação” In: MEIRELES, p. 149.

⁵ In: MEIRELES, *Viagem*, p. 129.

TRABALHOS CITADOS

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 630, p. 34-7, maio 1964.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Roma, turistas e viajantes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 ago. 1958.

MODERNISMO BRASILEIRO: "A REVOLUÇÃO CANONIZADA"

Beatriz Resende

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O Modernismo foi, seguramente, o mais forte e longo movimento da Literatura Brasileira. Não encontraremos unanimidade, ainda, se o dermos por concluído, substituído por este causador de polêmicas, o já inegável Pós-Modernismo. Quer agrade ou não aos combativos defensores do Modernismo, não há mais sentido em se falar do Modernismo no Brasil sem uma proposta de revisão de valores, de questionamento de dogmas e, sobretudo, sem assumirmos uma saudável atitude de convivência com a pluralidade.

Desse modo, esta reflexão deseja ser uma revisão crítica que apresente os contornos tomados pelo movimento entre nós, avaliando o que significou, a partir de grandes questões que ocupam hoje os que se debruçam sobre os estudos literários e de cultura. São elas: 1. A identificação de uma identidade cultural brasileira que se revela múltipla, plural, antes híbrida do que una e estável como pretendeu ser em tempos modernos; 2. O questionamento da canonização oficial que terminou não apenas por absorver a rebeldia moderna, mas entronizou o modernismo como forma exclusiva de se produzir arte, identi-

ficando o moderno com a *alta* cultura em oposição a qualquer expressão da *baixa* cultura, comprometida com a satisfação do público; 3. A renegociação da memória, do patrimônio, do bem cultural, entendendo, com Andreas Huyssen, “o discurso da memória como grande sintoma cultural nas sociedades ocidentais” (p. 12).

Essas três questões atravessam inevitavelmente qualquer estudo crítico que pretenda investigar as manifestações culturais modernas no Brasil, estabelecendo articulações, negociações entre Modernismo e Pós-Modernismo.

1. A vigência do Modernismo

O Movimento Modernista foi responsável por decisivas inovações formais e pela introdução de novos temas, inclusive cotidianos e prosaicos, liberando definitivamente a Literatura Brasileira de um modelo de escrita conservador, vigente ainda no início do século XX. Foi, também, principalmente nos primeiros anos, os “anos heróicos” de 22 a 28, oportunidade de se repensar questões de identidade cultural, colaborando para a construção de uma idéia de Brasil Moderno.

De tal maneira o movimento foi hegemônico que minimizou todas as manifestações literárias que, já rompendo com a estética parnasiana, tradicional, eram prévias ao Movimento Modernista. Essa produção literária foi classificada pela História Literária como Pré-Modernismo, importando apenas pelo que pudesse ter de prenúncio do que ficou consagrado como Moderno, ainda que nessa fase – os 20 primeiros anos do século – tenha sido produzida a obra de escritores como Euclides da Cunha (*Os sertões*) e Lima Barreto (*Triste fim de Policarpo Quaresma* e outros romances, contos e crônicas).

O grito vanguardista que marca, como fato histórico, o surgimento do Movimento Modernista no Brasil foi dado pela “Semana de Arte Moderna”, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. É preciso lembrar, porém, que o poeta Manuel Bandeira e a artista plástica Anita Malfatti são os verdadeiros pioneiros da renovação declarada-

mente modernista. A primeira exposição das pinturas de Anita Malfatti, em 1917, já revelava uma estética modernista de quem estudara na Europa, mas a crítica arrasadora que recebe faz com que volte para a Europa, reveja sua proposta e atrase sua própria modernidade. Quanto a Manuel Bandeira, já tinha publicado *Cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), de que faz parte o poema "Os sapos", lido por Ronald de Carvalho durante a Semana, em que satiriza a poesia rimada e metrificada de seus contemporâneos parnasianos:

(...)Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas... (1986, p. 28)

Mais do que pela irreverência vanguardista, *Carnaval* é importante pela afirmação de liberdade de composição, pela sensualidade que aparece no próprio cotidiano, pelo rompimento com o ideário do sublime. Mário de Andrade, em determinado momento da longa correspondência trocada entre os dois, vai afirmar ser Manuel Bandeira o "São João Batista do Modernismo".

A criação da Revista *Klaxon*, "mensário de arte moderna", lançada três meses depois da Semana, pelo grupo a ela ligado, inicia e consolida o projeto de divulgação das novas propostas estéticas, sempre em tom combativo. O ano de 1924 é o marco de um importante aspecto do Modernismo no Brasil, como em outros países: a afirmação do *manifesto* como gênero literário. Em 1925, será a vez de Mário de Andrade lançar um relevante ensaio sob a forma também de Manifesto, *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*. Em maio de 1928, porém, é que será publicado o manifesto que maior importância terá para a compreensão do que é a identidade cultural brasileira: o *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia*, ano 1, no. I, no "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha".

Às vésperas da Revolução de 30, que desejava modernizar o Estado brasileiro, o Modernismo já se espalhara de maneira significativa por todo o Brasil, organizando-se, com frequên-

cia, em torno de revistas de arte, literatura e cultura. Em 1930, a ficção regionalista nordestina é consolidada pela primeira manifestação da exitosa carreira de Rachel de Queiroz, o romance *O quinze*. Gilberto Freyre será o responsável pela formulação da teoria da *miscigenação*, que apresenta a mistura entre as *raças* no Brasil como resultado de peculiaridades da cultura e do comportamento brasileiros. A forte presença de mulatos seria resultado não da submissão imposta aos negros, mas de certa *tolerância* que teria resultado em “muita cria e mulatinho, filho ilegítimo do senhor (...) crias que subiram, social e economicamente, pela instrução bem aproveitada”, afirma o autor no clássico *Casa grande & senzala (Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal)*, de 1933. É no Nordeste que surge a prosa *descarnada* e de fortes preocupações sociais que o romancista Graciliano Ramos pratica a partir de 1933, com *Caetés*, e que se torna decisiva em *Vidas secas*, de 1938.

Ao chegar à década de 50, o Modernismo continua não só vigorando, mas produzindo grandes momentos da literatura brasileira. Na “Alta Modernidade”, de meados de 50 até 1964, um conjunto surpreendente de escritores está produzindo suas mais importantes obras: Clarice Lispector inova o romance urbano e João Guimarães Rosa recria, magicamente, a prosa regionalista. Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade continuam produzindo obras da maior competência. Da chamada “Geração de 45”, preocupada com a retomada de um objetivismo, sairá o geométrico poeta João Cabral de Melo Neto, autor de uma poética extraordinária, desprovida de qualquer elemento que possa ser supérfluo.

Em 1964 é implantado o Regime Militar no país e inicia-se o processo de supressão das liberdades democráticas. Até 1968 ainda será possível à cultura expressar-se, e o Movimento Tropicalista vai buscar inspiração nos anos heróicos do Modernismo, sobretudo no até então pouco conhecido teatro de Oswald de Andrade. Mas ao final deste ano a falta de liberdade impedirá que a arte, em suas múltiplas possibilidades, se manifeste.

No final dos anos 70, o início da lenta e gradual abertura democrática começará a trazer de volta os exilados e, aos poucos, a literatura vai se libertando de uma autocensura que se tornara

responsável pelo formalismo de uma escrita cifrada. Os escritos literários assumem, durante algum tempo, a tarefa que a imprensa não podia cumprir, e a literatura-depoimento vai revelando o sofrimento de um país submetido à opressão política.

Quando se dá o retorno à normalidade democrática, em 1984, a indústria cultural, incluindo a de livros, já é uma realidade, e a televisão tornara-se o mais forte veículo de comunicação de massas entre nós. Mas, sobretudo, os tempos já são outros na ordem mundial. Em 1979, o crítico José Guilherme Merquior, no livro *O fantasma romântico*, traz pela primeira vez o tema que ainda não circulava entre nós, o Pós-Modernismo. Estava lançado o debate.

2. O cânone modernista e a rejeição de companheiros de viagem

Em literatura, a questão contemporânea do rompimento de fronteiras vem-se dando através de algumas atitudes críticas decisivas, entre elas o questionamento do cânone, isto é, da legitimação pelas instâncias consagradoras de arte, sejam elas acadêmicas, oficiais ou críticas. Entre nós, o Modernismo, num caminho paradoxal em relação ao desejo ou atitudes sobretudo dos artistas do primeiro tempo – futuristas, vanguardistas –, tornou-se absolutamente canônico. É nesse sentido que a afirmação de Paolo Portoghesi sobre a hegemonia do Modernismo se torna importante. Diz o crítico:

A história da arquitetura e do gosto moderno foi escrita e reescrita com métodos e critérios diversos, mas sempre sobre a ótica do Movimento Moderno, do interior de uma tendência que se recusou desdenhosamente a reconhecer a função de seus companheiros de estrada. (1976, p. 7)

A força adquirida pela literatura modernista excluiu dos estudos literários qualquer produção que, sendo-lhe contemporânea, ou mesmo próxima a ela, não fosse considerada expressão legítima do Modernismo. Da mesma forma, o gosto quase militante por uma arte dedicada a causas nobres, à criatividade expressa pelo indiscutivelmente novo, à busca do artístico incompreensível ou inacessível ao grande público, identifica-se

com a grande arte moderna, distinguindo-a de toda arte que se aproximasse do gosto popular ou “de massa”.

Parte importante da literatura de alguns “companheiros de viagem” dos nossos grandes autores modernistas acontecia no Rio de Janeiro, cidade preocupada naquele momento com a expansão urbana e com a sua função como capital do país. Trata-se de uma produção literária que incorporava o gosto, o fascínio mesmo, pelas novas conquistas do mundo moderno – a velocidade das baratinhas, a industrialização que levava o progresso até o universo doméstico –, o mundo do consumo e a uma postura estética que não menosprezava o chamado supérfluo, o decorativo que ia se incorporando ao cotidiano da cidade a qual se queria, antes de mais nada, cosmopolita.

Pode-se chamar essa literatura, numa extensão do gosto arquitetônico e da influência americana, de literatura *art-déco*, produzida a partir de 1920, mas que, embora tenha se estendido até cerca de 35, em 30 começou a sofrer um forte processo de exclusão. Em 30, já não era prioritário seguir o gosto das vanguardas. No Rio de Janeiro dá-se ainda outro fator: o cosmopolitismo como gosto e comportamento dominante começa a ser questionado, visto como negação da realidade do resto do país. É emblemática a cena dos combatentes gaúchos que, vitoriosa a Revolução de 30, amarraram seus cavalos no obelisco que fora erigido como comemoração e homenagem ao da final das obras de abertura da Avenida Central, principal artéria da cidade, símbolo da reforma urbana realizada pelo prefeito Pereira Passos.

Três autores, nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, representam, de forma especial, essa literatura *Art-Déco*. São eles: Manuel Teotônio Freire Filho, o Théo Filho (1895-1973), uma mulher, Cecília Moncorvo Bandeira de Melo (1870-1948), a Mme. Crysanthème e, finalmente, o que mais visibilidade conseguiu atingir: Benjamin Costallat (1897-1961). O que têm estes autores em comum? São todos eles sucesso de público. Num país de poucos leitores onde, hoje, as edições poucas vezes passam de 3 mil volumes, esses autores chegavam – como é caso de Costallat – a vender 70 mil exemplares de um romance. São autores sintonizados com o gosto de “modernidade” do público, que publicavam sob a forma de folhetins ou praticavam a

crônica, gênero entre o conto e a reportagem, intrinsecamente ligado à própria vida da cidade. No entanto, essa literatura não deixou traço. Considerada de “segunda classe”, apesar de ter freqüentado as estantes de grande parte da população, não é encontrável nem mesmo nas grandes bibliotecas, como é mesmo o caso da Biblioteca Nacional, no centro do Rio. Ou seja, esses textos foram absolutamente varridos das coleções, dos acervos que devem abrigar obras consideradas “literatura”. Recusados pelo cânone por pouco modernos ou excessivamente populares, não merecem freqüentar as instituições culturais.

Indagando-se sobre as origens do Movimento Modernista, Mário de Andrade, em sua célebre conferência de 42, na Casa do Estudante, no Rio, faz o primeiro balanço crítico de importância sobre a Semana e discute as relações do movimento com Rio de Janeiro e São Paulo:

Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. (...) Já tínhamos lido nossos versos no Rio de Janeiro; e numa leitura principal, em casa de Ronald de Carvalho, onde também estavam Ribeiro Couto e Renato de Almeida, numa atmosfera de simpatia, *Paulicéia desvairada* obtinha o consentimento de Manuel Bandeira, que em 1919 ensaiara seus primeiros versos livres no *Carnaval*. (...) E o fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana. (1967, p. 224)

Continuando a estabelecer as diferenças de recepção possível ao Movimento Modernista nas duas cidades, Mário acerta em cheio na peculiaridade do público de cada uma dessas esferas públicas em 22:

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o Modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na Província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais

moderna porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. (1967, p. 226)

Um fato confirma a idéia de Mário de que era mais difícil causar espanto, chocar o público, no Rio de Janeiro. Em dezembro de 1921, o *marchand* José de Lubecki promoveu no espaço da Biblioteca Nacional uma exibição de obras de pintores modernos, especialmente Pablo Picasso. Na realidade, a grande diferença em relação aos propósitos da Semana de Arte Moderna é que a mostra da Biblioteca tratava unicamente de artistas estrangeiros, de "futuristas". A Exposição foi seguida de ampla cobertura realizada pela *Revista Ilustrada*, com reprodução fotográfica de trabalhos bastante inovadores de Picasso. Nada disso, porém, pareceu sacudir a crítica de arte na cidade.

As revistas ilustradas foram, na década de 20, decisivas para a constituição do gosto na cidade, para a aceitação do artista pela crítica. O interessante e peculiar, que gostaria de enfatizar aqui, é uma espécie de sistema de *retroalimentação* que se dá entre imprensa e arte, sobretudo entre as revistas ilustradas e a produção literária, no caso de que estou tratando. Nessas revistas ilustradas as narrativas eram, muitas vezes, acompanhadas de ilustrações, como as do caricaturista J. Carlos, que consagrou em seus desenhos os personagens urbanos do início do século: mulheres sedutoras e decotadas, figuras masculinas pouco ortodoxas, variações do *dandy* com suas imagens andróginas.

É desses personagens e da cidade do Rio de Janeiro com os espaços por onde circulam que irá falar a literatura dos autores de que trato. Se seus nome e suas obras soam desconhecidos, não é sem razão. Autores de absoluto sucesso de público, formuladores eles mesmos de opinião na esfera pública, são exemplos da eficácia do cânone.

Mme. Crysanthème e Theo Filho são jornalistas de importância, na época. Téo Filho cria e dirige a primeira revista dedicada exclusivamente à crítica literária e à divulgação de publicações: *O Mundo Literário*, de que Crysanthème é colaboradora regular.

Dentre os personagens do principal romance de Crysanthème, *Eneivadas*, estão Lúcia, a jovem rica, mimada, e suas amigas. Madalena Fragoso é “Bela, de uma beleza de flor doente. Principiava a picar-se com a morfina, a que sucedeu logo a cocaína. Hoje ela desdenha a morfina, que apelida de brincadeira de crianças, entregando-se toda à formidável cocaína, que a transforma num ser fora do mundo da razão e do equilíbrio”. Maria Helena ama outras mulheres, e “inaugurara uma vestimenta masculina, que lhe dava uns ares de adolescente insexuado a cortar os escuros cabelos que se enrolavam em torno de seu pescoço fino e alvo”. Laura “evocava diante de mim as suas recordações de amor que se sucediam como pratos de um longo menu de restaurante baixo”. Finalmente, Margarida, bem casada e que vai se enchendo de filhos, a mais fiel amiga, define-as bem: “Mas também, vocês só falam em amores, em cocaínas, em tangos, em moléstias...”. O marido é dançarino de *shimmy*. No correr do romance não há condenações, nem propriamente um arrependimento final. O que importa é apresentar essas moças tão ousadas, criadas à imagem e semelhança das mulheres da Rive Gauche parisiense. E cabe não esquecer que se trata de um romance escrito por mulher.

Passemos a Théo Filho. Novelistas de grande popularidade, os títulos dos romances já dizem muito: *365 dias de boulevard*, *Praia de Ipanema*, *Romance tropical* e *A grande felicidade*. Folhetinista de sucesso, terminou mais conhecido como jornalista, até porque foi vítima de seu próprio sucesso, antecipando os problemas que a sedução do *best-seller* acarretará a autores posteriores a ele.

É de Théo Filho o romance mais importante dessa leva: *Ídolos de barro*, bem mais político. Em diversos momentos do romance a beleza da visão do Rio que se tem na descida do morro interrompe e pontua a narrativa. É o *leit-motiv* da novela. É preciosa a descrição que faz da cidade, seus bares e restaurantes, nitidamente divididos quanto aos freqüentadores, mas todos muito próximos, parecendo haver uma intimidade surpreendente entre os habitantes da cidade das áreas pobres às mais ricas.

O mais popular é Benjamin Costallat, um cronista da cidade. Os próprios títulos de suas obras apontam para suas características: gosto cosmopolita, interesse pela influência ameri-

cana que surgia através da arquitetura dos *sky-scrapers* e do cinema, interesse pela conquista do público consumidor de livros. Cabe destacar, pela própria expressividade dos títulos: *Mistérios do Rio*, *Modernos*, *Mutt, Jeff e Cia.* e *Fitas*.

Para além da literatura, duas características destacam sua peculiaridade: primeiro o tratamento dado ao livro como objeto que deve despertar o interesse do leitor já por seu aspecto visual com, diz ele na introdução a *Mutt, Jeff e Cia.*, “brilhantes capas de artistas brilhantes”. Dentre estes artistas estão os ilustradores Álvaro e J. Carlos e o pintor modernista Di Cavalcanti.

Além disso, dentro da idéia que defende de profissionalização do escritor, que deve ganhar a vida e sustentar família com sua pena, está sua disposição a escrever textos de *reclames*, anúncios para jornais, revistas e bondes. O curioso nestes anúncios é que para eles Costallat transpõe não apenas seu estilo mas alguma coisa de seus personagens. A popularidade que Benjamin Costallat atinge com o romance *Melle. Cinema* fará com que se torne, principalmente, o redator de produtos que, de alguma forma, se liguem à idéia de cosmopolitismo, “vida moderna” e... sedução.

Dentre suas obras, *Melle. Cinema*, “novela de costumes”, escrita em 1922 e publicada em 1923, é o maior sucesso editorial da República Velha: 75 mil exemplares em cinco anos, tendo atingido, segundo o último registro que consegui obter, 140 mil exemplares.

Paris, cigarros, amores, cocaína, uma leve prostituição atravessam quase todo o romance. Nada que não fizesse parte da melhor tradição do folhetim francês na história de *Melle. Cinema*; a *garçonne* americana; a pequena leviana do século do *shimmy*, a criaturinha de 1923, educada ao som do jazz.

Em arquitetura, fala-se em “Estilo Copacabana” para se referir ao estilo que surge no final dos anos 20, início dos 30, em prédios, portarias, elementos de decoração do bairro que está entrando na moda e adota o americanismo da *art-déco*. É para Copacabana que vai a vida elegante que deixa o centro da cidade, a “Cinelândia”, como foi chamada nos anos 20 a área onde se aglomeravam as salas de cinema, sempre construídas em ousado estilo *art-déco*, com metais cromados, temas decorativos

sugerindo a maquinaria moderna, os símbolos da velocidade, a ginástica corporal e a energia. A Cinelândia e a Copacabana dessa literatura entram e saem da “moda”, mas não entram nas bibliotecas modernistas, nem mesmo como documento de época e do gosto do leitor.

3. Construção da memória, construção da identidade

A grande contribuição do Modernismo à compreensão da identidade cultural brasileira e à relação que a arte guarda com cultura popular é dada por Mário de Andrade, um dos intelectuais mais produtivos da nossa história. Mário uniu à sua originalidade como escritor (narrador e poeta) as virtudes de músico e as qualidades de raro pesquisador, estudioso de arte popular e folclore. Mário, diferentemente dos outros modernistas paulistas, não temeu se envolver em questões de Estado, tarefa habitualmente exercida pelo mais desprezível tipo de pequeno-burguês, aos olhos da jovem intelectualidade modernista, o funcionário público com emprego fixo e salário garantido no final do mês (ao invés das mesadas generosas dos pais capitalistas ou donos de terra e dos mecenas de uma São Paulo que o café enriquecia rapidamente). Mário foi um dos principais responsáveis pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na década de 30, órgão encarregado do tombamento de prédios e obras que representassem o mais importante de nossa história cultural. O que quer dizer, pela constituição da memória da nação. Ainda que nem sempre tenha encontrado êxito nas propostas que encaminhava ao governo, seu trabalho junto ao SPHAN foi oportunidade fundamental para a formulação do que Mário compreendia como a formação de uma identidade plural, tão plural quanto foi ele próprio.

Em minuciosa análise da contribuição de Mário ao órgão público durante o ano de 1937, Annateresa Fabris identifica em documentos oficiais por ele redigidos, e em sua correspondência, a diretriz básica da política de preservação proposta pelo escritor e, mais do que isso, sua compreensão do que constituía o bem cultural de um país. O que interessava a Mário não era o tradicional critério de valor que procura reconhecer o belo,

como mostra o poeta em criativo relatório de serviço, no qual guarda sua escrita modernista:

... a igreja é importantíssima como construção, mas feia como o diabo.(...) Não fotei a igreja mas já me arrependi. Feia ou bonita, acho que se deve fotar qualquer fachada de igreja que se pretende por qualquer motivo tomar.(...) Fotei a horrenda porta por causa do estilo, um púlpito e um frontão interno churriguerescos, feios como três dias de chuva. (1981, p. 82)

Mário busca, no levantamento de obras que devem ser preservadas, especificidades brasileiras, mesmo no período em que o país era colônia de Portugal. Diz ele em outro relatório: "É possível que o teto do Carmo fuja muito aos cânones da decoração européia. Porém, menos que imaginar por isso deficiência, não seria lógico olhar uma obra assim por olhos que não sejam facetados à européia?" (1981, p. 125-126). Como se vê, a questão das limitações impostas pelos cânones já atravessava a pesquisa de Mário.

Mas o mais interessante de todos os seus registros é o relato que faz de duas telas de uma Matriz do interior paulista, em novembro de 37, onde frutas tropicais fazem parte da imagem da Santa Ceia:

A longa talhada de melancia em frente ao Cristo, da Ceia, é uma nota indigesta de deliciosa ingenuidade. Não é possível deixar de sorrir diante do caso nacional desta mesa bem fornecida. O copista seria brasileiro, ou português com larga prática da mesa farta nacional... Não se conteve, não compreendeu a mística frugalidade da mesa de Da Vinci, encheu pratos vazios com talhadas de melancia, pôs doces gordos de caldas e uns talheres de muito boa educação. Talvez mais pela abundância da mesa posta que pelas talhadas duma melancia possivelmente nativa, estes quadros revelam o Brasil... (1981, p. 117)

É ainda Annateresa Fabris, em seu estudo, quem aponta, nessas peculiaridades do projeto preservacionista de Mário, aquelas que são justamente as preocupações permanentes do artista paulista: igual atenção ao erudito e ao popular, à arte pura e à aplicada; interesse pela paisagem transformada pela

“indústria humana”; inclusão na noção de patrimônio nacional de elementos “imateriais” afeitos diretamente ao folclore, resistindo à tendência estatal de criar uma idéia unitária da cultura nacional, identificada com o gosto da elite, tradicionalista, retrógrada. Tivesse Mário sido mais ouvido, não viveríamos a deturpação de que, num país onde as religiões africanas não apenas foram forte influência cultural, mas prática constante até a contemporaneidade, haja milhares de igrejas católicas tombadas e preservadas e, só recentemente, um terreiro de Candomblé tenha sido reconhecido como Patrimônio Histórico.

Não serviu muito a Mário seu questionamento permanente de uma noção monolítica, estática, de identidade cultural. A certeza de que as diferenças deveriam conviver na composição de identidades acabam levando-o a ser demitido da diretoria do Departamento de Cultura em São Paulo, onde era representante do SPHAN. Muda-se para o Rio, protegido por um Ministro da Educação do “Estado Novo” de Vargas, Gustavo Capanema, que tinha por chefe de Gabinete Carlos Drummond de Andrade. Ainda volta a São Paulo, mas a vida aproxima-se do fim.

O esclarecido Ministro Capanema foi, em grande parte, o responsável pela vitória do Modernismo no Rio de Janeiro e alavanca de uma das mais importantes expressões do Modernismo Brasileiro, a arquitetura. Em 1935, Capanema abre um concurso destinado a receber projetos arquitetônicos para construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. O vitorioso é um projeto *art-déco*. Capanema entrega o prêmio mas não constrói o prédio. Convoca seus assessores modernistas – Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade – e acaba por entregar a Lúcio Costa a responsabilidade pelo prédio. Lúcio Costa traz ao Rio o arquiteto modernista francês Le Corbusier, de cujo traço original deriva finalmente o projeto. O prédio reúne em sua construção a dupla que nos anos 60 erguerá o mais radical monumento urbano modernista, Brasília, a nova capital, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A Cândido Portinari cabe pintar afrescos e murais. O prédio foi inaugurado em 1945, não sem que antes a questão da identidade nacional viesse à tona mais uma vez. Era desejo do Ministro erigir no pátio do prédio uma estátua de 12 metros de altura repre-

sentando a figura do “Homem Brasileiro”. Procurando definir a imagem de um autêntico tipo nacional, sociólogos, antropólogos e biólogos são ouvidos. O debate vai do tema da “sub-raça mestiça e crioula” a do “tipo eclético modelado pela nossa ambiência cósmica”. Mário de Andrade é convocado a mediar a questão e tenta convencer os melhores escultores, entre eles Victor Brecheret, a colaborarem. Os mais importantes escultores de nosso Modernismo contribuem realmente para o acervo de esculturas que o prédio ainda abriga, mas a imagem que deveria representar a síntese do “Homem Brasileiro” nunca foi realizada (1996).

Finalmente, é a mesma visão *antenada* de Mário, preocupada com a cultura dos mais diferentes grupos populares e das mais diferentes etnias, que tornou possível a criação do romance que, este sim, apresentou a pluralidade de brasis que formam nossa “comunidade imaginária”: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, escrito em 1927, história do índio Macunaíma, preto retinto que vira branco, sai da mata-virgem, vai para a moderna São Paulo e acaba virando estrela. Herói de nossa gente.

TRABALHOS CITADOS

- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- PORTOGHESI, Paolo, *Album degli anni venti*. Roma: Editori Laterza, 1976.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.
- LISSOVSKY, M. e SÁ, Paulo Sérgio Moraes. *Colunas da educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1976.

GRUPO GALPÃO'S A RUA DA AMARGURA
The script, the stage and the screen

Junia C. M. Alves

Unicentro Newton Paiva

Marcia Noe

The University of Tennessee Chattanooga

In this production the spectators will watch the highest display of the *mambembe* artist's emotion. I hope that they will experience the thrill of communing with the mystery of representation that lies behind the theatre and the sacred. I hope they will take along the sense of faith and belief in this craftsmanship, that they will perceive the beauty and exuberance of the actor. Since this is a spectacle about church myth, I would like the public to see us as mere storytellers, as a factory of dreams, because, when dreaming, we are all one and the same.¹

Gabriel Villela. *Why you must see my play*. Veja Rio, Sept. 21, 1994.

A rua da amargura:² 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus Cristo, Grupo Galpão's transrepresentation³ of Eduardo Garrido's circus-theatre play *O Mártir do Calvário* (1902), premiered in Rio de Janeiro on August 26, 1994, at the Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) to a packed house that included such

luminaries from the entertainment and theatre world as Maria Bethânia, Wagner Tiso, Lília Cabral, Xuxa Lopes, Luciana Braga, Jorge Fernando, Cássia Kiss, Leonardo Vieira, and Renata Sorrah. As the play concluded with Handel's *Hallelujah* chorus, the audience rose to their feet and brought the actors back for three curtain calls. Critics were similarly enthusiastic, not only in Rio but in Galpão's home city of Belo Horizonte, where the show opened a few months later.⁴ After *Rua* was named best show of the year in Rio, the players toured with their production throughout Brazil and Latin America and subsequently presented it in several European countries.⁵ In April 2001 the production was adapted for television as *A paixão segundo Ouro Preto*, initiating Rede Globo's Sexta-Super series.

In 1994 this play may have seemed, at first glance, to be a rather curious departure for the actors of Galpão who, ever since the troop's inception in 1982, had focused primarily on improvising short comic sketches in the streets and squares of Belo Horizonte and the towns in Minas Gerais, Brazil.⁶ Their 1992 production, *Romeu e Julieta*, brought them many awards and international invitations;⁷ however, personal tragedy followed hard on the heels of professional triumph. In March 1994 a car accident took the life of founding member Wanda Fernandes, originator of the role of Juliet and wife of founding member Eduardo Moreira, the company's Romeo. Devastated, the actors at first wanted to disband but later reconsidered. New members were brought in, and the group moved to a remodeled *galpão*,⁸ which would serve as headquarters for the next phase of their work in Belo Horizonte (Brandão 122).

In light of these circumstances, then, *A rua da amargura*, which focuses on the passion, death, and resurrection of Christ, was a particularly appropriate choice for the group at that point in their trajectory, as it came to symbolize the actors' sufferings, devastation, and rebirth as a reconstituted group. However, the play was a logical option for other reasons as well. *Rua* gave Grupo Galpão and *Mineiro*⁹ director Gabriel Villela the opportunity to work together on two common goals: to put on stage the richness and eclecticism of *Mineira* culture and to immerse themselves in the interpretative universe of circus-theatre

melodrama (Brandão 122). For many years, these two objectives have been implicit in an overall aesthetic shared by director and company, which privileges the blending of popular culture and classic texts to create a dramatic language that is accessible to the general public. Their 1994 collaboration, therefore, was syncretic in a uniquely Brazilian way, characteristic of the anthropophagic theatre practice that has marked Galpão's best shows.

This anthropophagic and syncretic approach guided director Villela and the actors of Galpão as they developed *A rua da amargura*, a circus-theatre show that celebrates *barroco mineiro*. While elements of both circus-theatre and *Mineira* culture are less evident in the half-hour show, *A paixão segundo Ouro Preto*, which Villela and Galpão adapted for TV Globo in March 2001 to celebrate Easter, the television version is not incompatible with their aesthetic ideals and goals.

The first goal of these productions was to recuperate the culture of Minas Gerais, especially the folklore of the *Folia de Reis*¹⁰ prevalent in the Carmo do Rio Claro region, where Villela was born (Brandão 122). It would be the director's *Mineira* version of Jesus' life. Under his supervision, Grupo Galpão fused Catholicism, *mineiridade*,¹¹ and circus elements in their adaptation of Garrido's play to make *A rua da amargura* a uniquely Mineiro/Brazilian experience; but this mixing of Christian tradition with other religious or secular rituals mirrors the syncretism of the national identity, which is neither new nor original in the Brazilian theatre.

In the 1970s, the polemical author Plínio Marcos,¹² himself a former clown, had made a point of using circus language as he staged his plays, and of putting *candomblé* or *umbanda*¹³ on stage, in his production of *Balbina de Iansã*. In December 1980 he mounted the musical *Jesus-homem*, in which he blended samba, sacred, and folk music with traditional theatre and popular culture, as he rendered his contemporary vision of the story of a Christ who has both the qualities of a modern Macunaíma¹⁴ and of the great religious leader. The spectacle, an incursion through the fields of lyricism, seemed to stimulate the religiosity of the spectator, but not the passive feeling of mystical anguish. In the play, Jesus is depicted as a revolutionary who questions and

attacks social hypocrisy. The mixture of symbols, allegories and myths would help to construct the national ideal as an intricate mosaic with both symmetric and discordant images through the different groups, classes and institutions represented themselves (Guzik 7-8).

In the first part of the 20th century, the *umbanda* rite was considered essentially subversive by the Catholic Church, which did not want to lose its priority in the Brazilian society. In the 1920s, some young intellectual writers incredulous of both the spiritual and lay national realities started a vanguard movement defending not only religious but also literary, ethnic and social syncretism as a distinctive mark of the country's identity. Among them was Oswald de Andrade¹⁵ with his theory of anthropophagic representation as an instrument able to devour and digest the existing differences to create a new and syncretic civilization. After the Second World War, even though Catholicism carried on its attack against African Brazilian rituals, it could not totally succeed, because it had been gradually losing the governmental alliance which characterized the theocracy of the early republic. The Church considered them transgressive, anti-Christian, and demoniac cults, which would precipitate the Brazilian society into hell, and defended the superiority of the Roman Catholic Eurocentric elite. This reaction was not merely rhetorical. In the 1950s, the Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) created the "Secretariado Nacional da Defesa da Fé" in order to recuperate a Christianity which had been paganized by other religious practices and to preserve orthodoxy (*Isaía* 1749-58).

By contrast, Eduardo Garrido,¹⁶ a Portuguese-born resident of Rio, included little of this Brazilian issue in *O Mártir do Calvário*, the source-play for the transrepresentation of *A rua da amargura* into *Mineiro* mood. His composition, divided into five acts and sixteen *quadros* (subdivisions of acts), with a number of short scenes in each *quadro*, offers episodes depicting Jesus admonishing the Samaritan woman at the well, saying farewell to his mother, and befriending the repentant Mary Magdalene before portraying his entry into Jerusalem, his betrayal by Judas, the Last Supper, the Stations of the Cross, the Messiah's death and his resurrection. Most of the music is religious, and the text,

written for the most part in verse, adheres closely to its Biblical source. Written in 1902 in melodramatic circus-style and mounted about a hundred times during the past century, mostly in small towns in the interior of Brazil, the play "has brilliant moments of bad poetry," as stated by adapter Arildo de Barros (July 19, 2001).

The fact that virtually everyone who saw the 1994 adaptation of Garrido's play agreed that it was Galpão at its best is due in part to a key component of the company's aesthetic, which Villela terms "the marriage of the popular and the erudite" (Vianna 15). Just as they had done with *Romeo and Juliet* and would do a few years later with Moliere's *Le malade imaginaire* and Calvino's *Il visconte dimezzato*, the members of Grupo Galpão took a classic text and gave it new direction and vitality by re-interpreting it from a Brazilian point of view, the Shakespeare *ao molho pardo*¹⁷ approach, as one critic termed it.

This approach has been a hallmark of Brazilian theatre practice since the sixteenth century, when the Jesuit priest José de Anchieta wrote his didactic plays to catechise the Indians, combining Spanish, Portuguese, and Tupi,¹⁸ and placing Roman emperors and European saints in Amerindian villages (Wasserman 73-5). Arguably, modern Brazilian theatre began with this kind of play in 1933, when Oswald de Andrade re-wrote Alfred Jarry's¹⁹ *Ubu roi* (1896) as *O rei da vela*, setting it in Rio and São Paulo during the coffee crisis of the 1930s, and infusing it with parodies of several worn-out Brazilian theatre forms and with social criticism of the country's corrupt version of capitalism (George 79-80). The theory behind this kind of performance is found in Oswald's *Manifesto antropófago* (1928), a foundational document of Brazilian Modernism which asserts that modern Brazilian artists can come into their own only by ceasing to slavishly imitate European art forms. Instead, they must imitate their Tupi forebears by cannibalizing the works that threaten to colonize their culture and mixing them with native elements, thus producing art that is uniquely Brazilian (*Manifesto antropófago*, 7).

In marrying elements of Brazilian, often specifically *Mineira* popular culture to the most powerful myth of western civilization in *A rua da amargura*, Grupo Galpão engaged in the

kind of anthropophagic craftsmanship that Oswald de Andrade was advocating and practicing. This process can clearly be seen in a number of changes that Galpão made to Garrido's play.

The first major change was the addition, at the beginning of the show, of a twenty-minute Nativity playlet that incorporates *folias*. In Minas Gerais, the *Folia de Reis* occurs during the Christmas season. To research these rituals, Villela went to the Carmo do Rio Claro region to tape A Companhia do Menino Jesus, a group of men of all ethnicities who parade through the streets singing and dancing and asking for alms for the feast of the Kings, carrying banners and beating drums (de Barros, July 18, 2001). This folk tradition has a long history, as seen in the description provided by Sir Richard Francis Burton when he visited Minas Gerais in the 1860s:

Once the Negroes showed us what in Hindustan is called "*tamasha*," in Spain and Portugal a "*folia*," in Egypt and Morocco a "*fantasíyah*," and here a "*Congáda*" or Congo-ry. A score of men, after promenading through the settlement, came to the *casa grande*. They were dressed, as they fondly imagined, after the style of the Água-Rosada house, descended from the great Manikongo and hereditary lords of Congo land. But the toilettes, though gorgeous with coloured silks and satins, were purely fanciful, and some wore the *Kanitar* or plumed headgear, and the *Arasvia* or waist fringe, and carried the *Tacape* or tomahawk belonging to the red man. (132-3).

Villela's research is reflected both in the costumes and in the score of the show, particularly in the opening segment. The sound track is punctuated by folk, popular and liturgical songs, and by Gregorian chant (all played and sung by the actors themselves). The Nativity playlet that introduces the mainstream of the show starts with a group of dancers dressed in colorful costumes, who represent a procession as they also sing the following songs:

I - Hallelujah (G.F. Handel – adapted by Ernani Maletta)

Aleluia! (ten times)

Pois o Senhor Onipotente reina.

Aleluia! (four times)

Pois o Senhor Onipotente reina.
Aleluia! (four times)
E Ele reinará para sempre.
Para sempre e sempre. (twice)
Aleluia! (five times)

II – *Romã-romã* (Antônio Madureira, Ronaldo de Brito e F.A. de Souza Lima)

Pã-parararurá (four times), pararurá, romã-romã.
Quem aqui trouxe primeiro, romã-romã,
Uma pedra bem branquinha, romã-romã,
Quem achar naquela areia, romaninha-romaninha,
Conchas de água marinha, romã-romã,
Tragam depressa correndo, romã-romã,
A pena de uma rolinha, romã-romã,
Tragam na palma da mão, romaninha-romaninha,
Uma folha bem sequinha, romaninha-romaninha.
Pã-parararurá, pararurá, romã-romã.

III – *Canção de apresentação (Folia de Reis – Companhia do Menino Jesus)*
Na chegada desta praça (folklore from Carmo do Rio Claro region)

Na chegada desta praça, chegamos com alegria,
Aqui está o Menino Deus, Filho da Virgem Maria! (four times)
Oh! Se dela não nascesse, ai de nós o que seria! (twice)
Vinde contentes pastores, para o nosso Deus cantemos em louvores. (twice)
Cantemos em louvores ao nosso Deus.
Tenhamos amores que somos filhos Teus. (twice)

IV – *Os sinos de Belém* (from *Jingle bells*)

Bate o sino pequenino, sino de Belém.
Já nasceu o Deus Menino para o nosso bem.
Paz na terra, pede o sino alegre a cantar,
Abençoe, Deus menino, este nosso lar.
Hoje a noite é bela, juntos eu e ela, vamos à capela, felizes a rezar.
Ao soar o sino, sino pequenino, vai o Deus Menino nos abençoar.

V – *Adeste fidelis* (anonymous – adapted by Ernani Maletta)

Adeste fidelis, laeti triumphantes
Venite, venite ad Bethlehem.
Natum videte regem angelorum.
Venite adoremus (three times) Dominum.

VI – *Choir (Folia de Reis): Pastorinhas de Belém* (folklore from Carmo do Rio Claro region)

Pastorinhas de Belém vão colher as belas flores,
Para ornar o altar do Divino Salvador (twice).
Lá no prado as ovelhas bem contentes vão pastar.
Lá se encontra Deus nascido, para o mundo resgatar (twice).

VII – *Choir: Xote dos anjos* (folklore from Carmo do Rio Claro region – adapted by Fernando Muzzi)

Lá se vai a maravilha, espalhando alegria.
Lá no céu estão cantando, com paixão e com ternura.
Teus anjos que estão cantando lá no céu, cantam com ternura.
São os anjos que cantam a glória de Maria Virgem pura,
de Maria Virgem pura. (three times)

VIII – *José* (by Georges Mustaki – Nara Leão's version)

Ô... olhe que foi meu bom José se apaixonar pela donzela,
Dentre todas a mais bela em toda a sua Galiléia.
Casar com Débora ou com Sara, meu bom José, você podia,
E nada disso acontecia, mas você foi amar Maria.
Você podia simplesmente ser carpinteiro e trabalhar,
Sem nunca ter de se exilar e se esconder com Maria.
Meu bom José, você podia ter muitos filhos com Maria
E seu ofício ensinar como seu pai sempre fazia.
Porque será, meu bom José, que esse seu pobre filho um dia,
Andou com estranhas idéias que fizeram chorar Maria.
Me lembro às vezes de você, meu bom José, meu pobre amigo
Que nessa vida só queria ser feliz com sua Maria. (twice)

IX – *The end* (all together)

Adeus, ó gente boa, devotos de São José.
Adeus até p'ro ano, para o ano se Deus quiser (twice)

According to Arildo de Barros (July 19, 2001), the criteria Villela and the group chose to select these songs were: first, sonorous beauty and lyricism, which would produce the emotional effect they had intended to cause in the spectator; and second, the blending of the popular and the erudite qualities, which, in turn, they expected would please both the critics and the public. Of the quotations mentioned above, Handel's *Hallelujah* chorus, for example, imprints on the play the tone of epiphany, proper to commemorate the manifestation of Christ

to the gentiles in the persons of the Magi. *Romã-romã*, a children's song, adds to its popular, secular and sometimes naïve flavor. *Na chegada desta praça*, *Pastorinhas de Belém* and *Xote dos anjos* represent the religious folklore of Carmo do Rio Claro; this latter class of song, which is now totally embedded in the Brazilian Christmas season tradition, was imported from Portugal. *Adeste fideles* stands for the far away, the old, the Latin inheritance, the erudite. *Os sinos de Belém*, in turn, is an anthropophagic appropriation of the tune *Jingle Bells* to accommodate the words that would befit the country's romantic religious imagination. José, originally a French song, is a lyric and modern approach to Saint Joseph's fate as he willingly accepts the mission to accompany and protect Maria and her divine son. For the second part of the play the following songs were selected: *Queremos Deus*, *Pecador agora é tempo*, *Coração santo*, and *Canto da via sacra* (church chants in the public domain); *O beija-flor e a borboleta* by Antônio J. Madureira, Ronaldo C. de Brito and F. Assis de Souza Lima and *Lua*, by Mabel Veloso and Roberto Mendes (songs of Brazilian popular repertoire) and *Canto da samaritana*, Eduardo Garrido's hauntingly seductive melody, which stands in contrast to the sacred music *Panis angelicus*, by César Frank. There are also recorded themes from American westerns such as *Bonanza* and *The magnificent seven*, as well as that of *Hawaii 5-O*. The latter three were intended to render an epic mood to the play (de Barros, July 19, 2001).

Galpão has imprinted its mark in the Nativity playlet in other ways as well. The Christ child is portrayed by a very short adult actor who physically suggests the blend of Indian, African, and European ethnicities inherent in the Brazilian national identity. His appearance, as Plínio Marcos's Jesus had done in the past, calls to mind Mário de Andrade's tri-cultural anti-hero Macunaíma. Two of the three kings who bring him gifts speak with *Mineiro* accents. The triangular structure made of straw that frames the stage in this segment of the play has reminded many reviewers of Belo Horizonte's Presépio do Pípiripau.²⁰ However, Barros stated that – although the actors visited the Pípiripau as part of their research for the play – their intention was to suggest its simplicity and purity of spirit, close to the popular mood, rather than to render its photographic

likeness. (Telephone interview, July 18, 2001). Moreover, this triangular frame, as well as the mouth of the stage, displays *ex-votos* inspired by Congonhas churches.²¹

The play thus poses a Catholic-historical vision of Christ's birth and passion as interpreted by *mambembe*²² actors. On stage their distinctive trait is visual and sonorous beauty. The costumes and make-up contribute much to the former target. Designed by Maria Castilho and Wanda Sgarbi, and handwoven and dyed in Carmo do Rio Claro under the supervision of Villela, the costumes were the result of a year's research on the folk traditions of Minas Gerais (Ventura). A few outfits, such as the one worn by Jesus, were purposely monochromatic and plain, possibly aiming at reminding the audience of the texture and style of the clothes that were supposedly used by Christ and His disciples. Others were strikingly original and some observers have considered them "kind of kitsch" in their over-colored and richly baroque details.

The term "baroque" brings to mind an abundance of gold, twisted columns, an excess and extravagance characteristic of seventeenth and eighteenth century art. It is a luxuriously ornamented and polyphonic style. In the strict sense, the baroque is an artistic and literary phenomenon closely linked to the Counter Reformation and which seems to be reinforced by the fact that its greatest development took place in Catholic countries, such as Portugal and consequently colonial Brazil. The baroque style is thus a spiritual reaction against the Renaissance impregnated by rationalism. The term "baroque" also usually evokes a mixture of genres, ruptures, and often incoherence and illusion, when many barriers fall, and the arts – theatre, circus, dance and music – fuse, as it so happens in *A rua da amargura*. The play, in both its stage and screen versions, presents baroque traits which, as Villela had planned, involve the audience with religiosity and emotion. The mixture of sensuality and religion is very strong in both productions as they show the passion of a semi-nude, handsome and tortured Christ on his way to Calvary. Also, the stage lighting marks the cutting and abrupt frontier between light and shadow, the chiaroscuro technique used in the spectacle to establish the limits between

good and evil. In the TV adaptation, Jesus' *Via Crucis*, for instance, is shown during the day and under the sun light, whereas Judas's death, one of the highest scenes of the play, takes place in the darkness of the night. Both the stage and screen productions of the passion scenes, sometimes dynamic, other times static are clearly mounted, reminiscent of well-known works of the Mineiro baroque, most of them by Aleijadinho.²³ The actors' faces, studded with sequins, often in a way that suggests tears, put the viewer in mind of the art found in colonial churches. Eduardo Moreira looks for all the world like a baroque statue of Christ, with blood-like make-up streaking down his face and body. In the TV Globo version, the Roman soldiers who capture Christ are wearing masks that resemble those worn in Aleijadinho's reproduction of Maichus, a servant to the high priest, whose ear was cut off by Peter, a work of sculpture that is part of the church complex in Congonhas do Campo (Pianzola 13, 34, 51, 72, 78, 83, 149, 159, and *Brésil baroque* 245, figure 74).

Grupo Galpão complicated their anthropophagic staging of the Nativity and Passion of Christ with yet another Brazilian tradition: circus-theatre.²⁴ David George emphasizes the prevalence of this tradition in modern productions, noting that Oswald de Andrade and Mário de Andrade saw the circus as one of the authentic elements of the national culture that should be married to European models to produce anthropophagic works of theatre that would be uniquely Brazilian (George 5). This theory informed a number of modern national spectacles that incorporated circus elements, such as Teatro de Arena's *Uma mulher e três palhaços* (1954) and *A escola de maridos* (1956). Most notably, Teatro Oficina's landmark staging of Oswald de Andrade's *O rei da vela* (1967) featured one of the male leads wearing a lion tamer's costume, debtors imprisoned in a structure that resembled a circus cage for ferocious beasts, and clown skits, all of which carried thematic weight, suggesting "the buffoonery of the nation's capitalistic system" (quoted in George 87). In 1975, the company Asdrúbal Trouxe o Trombone staged Alfred Jarry's *Ubu roi* using circus techniques and a few years later also gave circus-style shows in a tent on Ipanema beach (George 110).

A major objective of both director and actors was to pay homage to the circus-theatre companies that traveled throughout Brazil in the 1930s and 1940s (Brandão 122). This objective was consistent with Galpão's past theatre practice; the players had been incorporating clown make-up, stilt-walking, juggling, and other circus arts since their first production in 1982 (Bara, July 24, 2001); indeed, their mission statement concludes with the following sentence: "The group has opted for a more circus-like [theatre] language in which stilt-walking constitutes a fundamental instrument and very strong magic element within the spectacle" (Moreira et al.).

Gabriel Villela had also been researching about circus and theatre. In 1989, before his fortuitous meeting with the actors of Grupo Galpão, he had directed Romero de Andrade Lima's play *Vem buscar-me que ainda sou teu*, in which he used circensian techniques (Moreira July 24, 2001). Galpão's *Romeu e Julieta*, which immediately preceded *A rua da amargura*, also contained many circensial elements, most significantly, some tightrope-walking by Romeo that adroitly conveyed the main theme of the production: life is always hanging in the balance. Both plays were directed by Villela, who told a reporter in 1992 that "Circus-theatre, the Catholic Church, and the *Mineiro* cultural imaginary guide the aesthetic energy of my stagings" and credited his Catholic education for his understanding and love of ritual, for him an essential aspect of his productions (Magioli Second section, 1). Villela's childhood in Carmo do Rio Claro furnished him as well with both his reverence for *Mineira* culture and his lifelong passion for the circus.²⁵ While preparing to become a director at the State University of São Paulo, he also studied trapeze, whip-handling, acrobatics, and juggling at the Escola de Circo Picadeiro. "In the circus ring, man tests all his physical limits," stated Villela, explaining part of the fascination the circus holds for him ("A magia do picadeiro" 7).

In *A rua da amargura* and in *A paixão segundo Ouro Preto* Gabriel Villela and Grupo Galpão maintained the circus-theatre genre, a safe and well-known ground to them, but they eliminated the stilt-walking, acrobatics and many other circus arts that they had been using before. As the director put it, "We have

abandoned the circus ring, but we're still under the tent" (Honor). The archetype and the structure of the original melodrama were preserved: Christ is the hero, and Judas, dressed and made up as a clown, is the villain – the same old struggle between good and evil, virtue and vice, even though the Manichaeism of one of the best known plots in the world has been softened in that a more human and penitent Judas is portrayed. In the scene where Christ defends Mary Magdalene from her attackers, he uses a colorful circus-style umbrella to deflect the tennis balls that represent stones; such umbrellas appear in other scenes as well. Before his jeremiad on Jerusalem, Jesus opens a small case he has been carrying, which suggests the make-up kit of a clown or the suitcase of a traveling circus performer; a shining miniature replica of the city of Jerusalem then pops up, much as it might in a circus magician's act. In the stage as well as in the TV version, the upper portion of most of the actors' faces (Moreira excepted) were in clown make-up.

As might be expected, Grupo Galpão had much less control over *A paixão segundo Ouro Preto* than it had over *A rua da amargura* (Barros, July 19, 2001). Additional cuts had to be made to produce a show that would fit into Rede Globo's half-hour time slot. Garrido's sixteen *quadros* were reduced to seven. The Nativity scene opens the TV spectacle, as it did Galpão's production, and the same actors appear, wearing their original costumes and make-up and playing their original instruments. Four major modifications differentiate this Nativity playlet from the stage version. The first change was to shorten the segment by eliminating all of the *Mineiro* folksongs. Only "Romã, romã," "Os sinos de Belém," and "José" remained. Secondly, actor Antônio Edson, the enchanting multicultural Baby Jesus of the 1994 production, was replaced by a light-haired four-year-old white male professional actor.²⁶ This change, as well as the dropping of the regional folk songs, attenuated the *Mineiro* character of the production; however, the decision to set the entire play in Ouro Preto²⁷ somewhat recuperated it. As the shepherds and wise men dance in the square in front of the church of São Francisco de Assis, Mary and Joseph learn of Herod's nefarious plans for baby boys and they are urged to flee to Egypt, not by an angel, as in Galpão's original adapta-

tion, but by a narrator, played by a famous Globo actor, Paulo José, taking the role of a retired circus clown, who appears recurrently throughout the play, sometimes participating directly in the action and sometimes commenting on it as he addresses the audience. The speeches attributed to this storyteller were written by Geraldo Carneiro.

Some changes in the second part of the show, like the inclusion of the narrator who talks to the spectators, appeared to be efforts to involve a television audience that might otherwise not be drawn into the spectacle as readily as were the viewers of the live production, who became immediately engaged by the delightful Adult-Baby Jesus that threw flowers to the crowd, waved at the audience and pretended to conduct the musicians as they played and sang. Temporalities are mixed as the high priests Annas and Caiphas shoot pool while discussing the subversive nature of Christ's actions, and Mary Magdalene appears in black toreador pants and high-heeled red sandals. Pilate's maid, to whom Peter denies Jesus three times, has become a Brazilian matron in a fur coat and sun glasses who speaks with a *carioca*²⁸ accent, but who also reminded some *Mineiro* spectators of Dona Olimpia Cota, a traditional figure of the streets of Ouro Preto, famous for her singularity and extravagance. The cock that crows after Peter's denials is a colorful hand puppet.

The shortened second part of the TV show focuses even more tightly on the passion and death of Christ. The scene between the Lord and the Samaritan woman, a stand-out in the stage version largely due to the seductiveness of actress Bia Braga's characterization, is gone, as is the farewell scene between Jesus and his mother as he leaves to travel with his apostles. Brief clips of Christ's preaching and teaching are intercut with Annas and Caiphas's game of pool; the same technique is used to juxtapose Judas's despair and suicide with Jesus' agony on the cross. As in the Nativity playlet, a number of songs were cut; overall, only eight of the original seventeen musical numbers of *A rua da amargura* were used in the Globo presentation. The TV musical score resembles that of the play, a mixture of Gregorian chant, Catholic hymns and Brazilian

popular music. The decision to emphasize the latter and exclude the *Mineiro* folk music appeared to be another strategy to engage the contemporary TV viewer, equipped with little more than a remote control device, a short attention span and an intolerance for the unfamiliar.

The highest point of the Globo production was the choice of setting. Using key locations in Ouro Preto was tremendously effective in complementing the mixture of the sacred and the secular that was the hallmark of Galpão's earlier effort, as well as complicating the mixture of temporalities by juxtaposing the *Mineiro* colonial past with the past of Biblical times and with present-day Brazil. Jesus' jeremiad on Jerusalem was shot at night, backlit with a view of a baroque church high on a hill. Perched in the quatrefoil window of Ouro Preto's colonial theater, Judas laments Christ's partiality to Mary Magdalene. Most dramatic of all is the *Via Crucis*, in which Moreira carries the cross up a steep hill to the Church of Nossa Senhora do Carmo (Our Lady of Mount Carmel). Interestingly, a number of scenes are set in the city theater.²⁹ This foregrounding of representation, emphasized throughout by the narrator's asides to the audience, is echoed at the end of the play when Jesus, bearing a placard resembling a street sign that says "A Rua da Amargura," joins the narrator at the bottom of an Ouro Preto street. Overall, the production was innovative and effective, if not as engaging and moving as Galpão's stage play. Given the constraints of the television medium, it is difficult to imagine how it could have been.

Many viewers who were familiar with Galpão's previous work were not so charitable. When we asked a colleague if she had seen the TV Globo version of *Rua*, she ruefully nodded her head. "Did Globo ruin it?" we asked. "No," she replied. "But they did their best." This opinion may reflect a prejudice against Rede Globo, one of the biggest and most powerful television networks in the world, or a pre-conception that the TV version could not help but suffer in comparison to Galpão's previously staged production, particularly in the light of the superficial quality of some of TV Globo's regular programming. Jorge Fernando dos Passos seemed to reflect the latter feeling in

his review in *Estado de Minas*, concluding that *A paixão segundo Ouro Preto* left much to be desired. He stated that Galpão's first effort was much bolder and that the cuts which were made deprived the show of the power of the original piece. He also lamented the decision to replace Antônio Edson with a child actor, and criticized the substitution of narrator for dramatic action (dos Passos 7).

Even though *A rua da amargura* and *A paixão segundo Ouro Preto* point out issues related both to religion and to politics and power, they are "neither iconoclastic nor catechistical" as Villela had explained, just a historical vision interpreted by *mambembe* artists (Miranda 1994). The director stated that he was not concerned about the various versions of Christian philosophy and that his aims were to approximate the popular concept of Jesus' history and to bring emotion to both the street and stage audience, objectives he had previously accomplished with *Romeu e Julieta* (Ghivelder 1994).

It is true that the productions denounce oppression, as one would expect from any work dealing with the figure of Christ; nevertheless, it is clear from the spectacle that what most matters for the group and its director is not the story itself, but the form in which the story is told. Thus, in both the stage and screen versions of *Rua*, Grupo Galpão reverses the Aristotelian hierarchy of theatre elements, de-emphasizing character, plot and thought, and foregrounding diction, spectacle and music (Sousa 57). The circus elements and the Brazilian songs and dances make the two shows into vigorous and popular visions of Jesus' drama, and as the actors perform his passion, both spectacles intermingle songs and rituals, skillfully incorporating the Bible and the *folias*. Spontaneous religion, circus elements, music and dance amicably cohabit the same space without questioning one another's validity.

Galpão's transrepresentations of *O Mártir do Calvário*, also written, like the original, mostly in verse, are visually and sonorously very beautiful, both on the stage and on the screen – the media through which Garrido's circus-theatre script was post-modernly transformed into scenic art, and the loci where it once more found its natural habitat. Nevertheless stage and

screen performances, as has been discussed, present striking differences since their codes, conceptions and forms of expression are essentially different. Even though the mimetic aspects of a stage play and those of a television show are often similar, and even though they may be considered sister arts, they have specific objectives, play divergent roles, and most often are written for separate audiences. In their journey from script to stage and from stage to screen, Grupo Galpão once more succeeded in uniting the popular and the classic, an accomplishment that will stand with their *Romeu e Julieta* and *Um Moliere Imaginário* as one of the high points of their trajectory.

NOTES

¹ We have translated into English all quotations from reviews, statements from interviews, and critical commentaries that were originally in Portuguese.

² A rua da amargura (Street of bitterness) is a Brazilian expression that popularly refers to the Via crucis. We thank Maria dos Passos Ferreira for her help with our research on the Biblical foundation of Garrido's play.

³ Transrepresentation is a theoretical concept that describes the process of transmitting a work of art from one culture to another. The resulting text is not a literal rendering of the original; rather, it has become a new work of art that has taken on aspects of the receiving culture. See Viana and Alves.

⁴ See Armindo Blanco, "As cornetas do tetra no Calvário", *O Dia*, Section D, Aug/26, 1994, 10; Lionel Fischer, "Paixão, lágrimas e sorrisos", *Tribuna BIS*, Sept/6, 1994, 2; Marcello Castilho Avellar, "Grupo Galpão oferece um mergulho na poesia", *Estado de Minas*, n.p., n.d.; Bárbara Heliadora, "Uma delicadeza feérica", *O Globo*, 2, n.d.; Macksen Luiz, "Lágrimas de lantejoulas", *Jornal do Brasil*, Section B, 1, n.d. A dissenter was Nelson de Sá, who deplored the anti-Jewish stereotypes perpetuated by Garrido's text but felt that the overall effect of the production was not anti-Semitic (see "A rua da amargura" traz a festa e as trevas", *Folha de São Paulo*, section 5, Nov/14, 1994, 5). We thank Arildo de Barros for sharing his clippings.

⁵ In 1994, *A rua da amargura* was chosen best play of the year by *Jornal do Brasil* and also received four Mambembe awards for best direction, set design, costumes and lighting. The production also received the Shell, Sharp and Molière prizes that year. By 1998 the show had won more than twenty awards.

⁶ Grupo Galpão, as of this writing, has staged fourteen plays: *E a noiva não quer casar* (1982), *De olhos fechados* (1983), *O pro cê vê na ponta do pé* (1984), *Arlequim, servidor de tantos amores* (1985), *Triunfo, um delírio barroco* (1986), *A comédia da esposa muda* (1986), *Foi por amor* (1987), *Corra enquanto é tempo* (1988), *Álbum de família* (1990), *Romeu e Julieta* (1992), *A rua da amargura*

(1994), *Um Molière imaginário* (1997), *Partido* (1999), and *Um trem chamado desejo* (2000). In 1998, Grupo Galpão launched Oficina Galpão Cinc Horto (Oficina de Atores e de Dramaturgia do Grupo Galpão), a school for aspiring actors. This group produced *Noite de Reis* (1999), *Caixa postal 1500* (2000) and *Por toda minha vida* (2001).

⁷ By the year 2000, Grupo Galpão had performed *Romeu and Julieta* in more than 100 cities, including 27 international presentations, and had won 44 awards for this production in Brazil alone. The show was also named best play at the 1999 theatre festival in San Antonio, Texas. During the summer of 2000, Galpão mounted the show at the Globe Theatre in London, where British actress Vanessa Redgrave came backstage to congratulate the group on a very fine production.

⁸ "*Galpão*" is not easily translated. It may mean barn or shed, but a galpão is not necessarily an agricultural structure. Urban buildings with big open work spaces, like warehouses, such as the Grupo Galpão headquarters in Belo Horizonte, can also be considered *galpões*. The group chose the name in order to convey to its audience that it is a down-to-earth, user friendly, all-embracing company of actors rather than an elite troop that plays only for the two percent of the Brazilian public that regularly attend the theatre.

⁹ "*Mineiro*" refers to a native or inhabitant of the state of Minas Gerais, Brazil. Its capital is Belo Horizonte, home to three million *Mineiros*. This mountainous region of Brazil, today largely agricultural, was the site of an eighteenth-century gold rush and also yielded diamonds and precious stones. Its rich cultural patrimony includes a number of churches in the colonial cities that exemplify baroque architecture and contain exquisite works of painting and sculpture.

¹⁰ *Folias* are religious folk rituals practiced all over Brazil in commemoration of various Catholic holy days. The *Folia de Reis*, commonly seen in towns in the interior of Minas Gerais, is a celebration of both the Nativity and the Feast of the Epiphany; it begins on Christmas Eve and it ends on January 6 or February 2. Late each night during this period, a group of fancifully costumed men parade through the streets, singing, dancing, and playing musical instruments in praise of the Birth of Christ, waking householders and asking for alms. The paraders, called *foliões*, imitate the three Magi (reis). The head of the group (o alferes) receives the alms. The householders who greet the *foliões* often offer them food or drink, the tradition being that those they visit are blessed (Cascardo 242-3). The line between *folias* and *congados*, similar rites celebrated by all-black Catholic brotherhoods to commemorate the feast of Our Lady of the Rosary, is not easily drawn, as exemplified by the line spoken by King Belchior in the *folia de reis* segment of *A rua da amargura*: "... Lord, (here is) a casket of gold from my treasury that the King of Congo has come to bring you."

¹¹ *Mineiridade* is a noun with positive connotations that convey the good qualities of *Mineiro* culture.

¹² Plínio Marcos, born in Santos, São Paulo, in 1935, has been a leading

dramatist, journalist, and actor for the past four decades in Brazil. He is known for the gritty realism and sensationalist subject matter of his plays. Two of his best-known works are *Dois perdidos numa noite suja* (1966) and *Quando as máquinas param* (1959).

¹³ African Brazilian religious traditions are easily confused and frequently subjects of debate. Joseph Page provides a helpful guide in chapter fourteen of *The Brazilians*, identifying *candomblé* as the African Brazilian religion that has stayed closest to its African roots. Although some believe *candomblé* a genuinely syncretic blend of Catholicism and African spirit worship, others believe the syncretism to be derived from a strategy employed by slaves for practicing their native religion without arousing the ire of their Catholic masters. Xangô is Recife's version of *candomblé*, and macumba is a syncretic version of *candomblé*, popular in Rio de Janeiro, which combines folk Catholicism, black magic, Indian animism, and spiritism. *Umbanda* is an even more pluralistic religion. It is much like *macumba* but is considered more rational; practitioners do not sacrifice animals or go into wildly ecstatic trances. Many observers consider *umbanda* to be a national rather than an African Brazilian religion.

¹⁴ Macunaíma, the eponymous protagonist of Mario de Andrade's 1928 modernist novel, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, was named for the god who created the earth and the plants in Karib legend. He is a trickster figure who transcends several temporalities and cultures, making the novel one of the defining texts of Brazilian Modernism.

¹⁵ Oswald de Andrade (1890-1954) was born in the city of São Paulo and was one of the leaders of the modernist movement in Brazil. Novelist, poet, playwright and journalist, he played a major role in the São Paulo Modern Art Week in 1922.

¹⁶ Playwright Eduardo Garrido (1842-1912) was born in Lisbon and emigrated to Rio de Janeiro. He became well known for his popular works, two of which he wrote with Brazilian dramatist Arthur Azevedo. He wrote *O Mártir do Calvário* when he was sixty years old.

¹⁷ *Frango ao molho pardo* translates as "chicken cooked in its own blood". This typical *Mineiro* dish, according to legend, was invented by the *Paulista bandeirantes* who traveled to Minas Gerais in search of gold and precious stones. While on the trail, they would take a chicken from a local farmer and, lacking elaborate culinary supplies, cook it in its own blood. This dish is still a favorite in Minas Gerais today and is part of the cuisine known as *comida mineira*, which is an important element in *Mineira* culture.

¹⁸ The Tupi, an indigenous people, inhabited the seacoast and central west of Brazil at the time of its colonization. In his "*Manifesto antropófago*" Oswald de Andrade suggests that they were the tribe that devoured Bishop Pedro Fernandes Sardinha, perhaps so he could create the pun, "Tupi or not Tupi, that is the question". However, other sources credit the Caiová tribe for this deed.

¹⁹ Alfred Jarry (1873-1907) was a French surrealist playwright whose hu-

morously scatological play, *Ubu Roi* (1896), created for him a reputation as a forerunner of modernist art and inspired a number of adaptations.

²⁰ Over 100 years old, the Presépio do Pipiripau is a miniature replica of the Nativity scene that places it within a Mineira village and surrounding countryside. It is mechanized, with many moving parts and there are also sound and light components. This electrical marvel is owned by the Raimundo Machado de Azeredo family and can be seen in Belo Horizonte.

²¹ Congonhas do Campo, one of the colonial cities of Minas Gerais, is home to the Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, which features many works by Aleijadinho, among them the twelve soapstone prophets surrounding the church. A separate *sala das devoções* on the premises houses a large collection of *ex-votos*. These objects are usually replicas of body parts, often hands, feet, arms, and legs, made of plaster or wax that are sent to a church by grateful petitioners who believe they have been cured by their prayers of whatever disease was afflicting a particular body part. However, a number of other objects, such as locks of hair, candles, crosses, saint's images, pieces of clothing, etc. can also be *ex-votos*. Grupo Galpão used almost all of these objects in the stage design of *A rua da amargura*.

²² The word *mambembe*, when applied to theatre, refers to a moving company, usually unsophisticated.

²³ Aleijadinho (1730-1814), the son of a Portuguese architect and a mother who was an African slave, was born Antônio Francisco Lisboa in Ouro Preto. He is the best-known *Mineiro* sculptor and architect of the eighteenth century. His nickname means "little cripple".

²⁴ Regina Horta Duarte writes that this tradition started around 1910, when circuses began to present live comedies and melodramas at the end of their shows to replace the more expensive animal acts and to provide an inducement for audiences that were being increasingly lured away from the circus by the competing phonograph and cinema (Duarte 203-05). The African Brazilian clown, Benjamin de Oliveira, was the father of theatre-circus. An actor, composer, singer, and playwright as well as a clown, he performed in a production of *O guarani* and in his own play *Os pescadores* (Torres 180-83). This tradition continued through most of the twentieth century; as late as 1976 O Circo Carlito was staging Garrido's passion play under the title *Paixão e morte* (Levi 253).

²⁵ When Villela was a boy, he used to jump the fence and sneak into the circus that occupied the grounds of his grandfather's country house to experience the magic of the Big Top. He knew then that he wanted to be a part of it all, but that he would have to wait until he grew up ("A magia do picadeiro").

²⁶ Edson appeared later in the show as Pontius Pilate.

²⁷ Ouro Preto, the first capital of Minas Gerais, was founded in 1711 as Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar e Albuquerque. A major site of goldmining in the eighteenth century, the city boasts eleven colonial churches, and eight chapels, some filled with gold and silver, as well as works of sculp-

ture in soapstone and wood by Aleijadinho and paintings by Manuel da Costa Ataíde. Arguably the most frequently visited of the Minas Gerais colonial cities, it functions in the public consciousness as a synecdoche for *barroco mineiro*. We thank Maria José Ferreira for her help with our research on this subject.

²⁸ A *carioca* is a native or inhabitant of the city of Rio de Janeiro. *Cariocas* speak with an accent reminiscent of that of the Portuguese; one strong mark of the *carioca* accent is the pronunciation of “s” as “sh”.

²⁹ Built in 1770 by João de Sousa Lisboa, o Teatro Municipal, formerly known as a Casa da Ópera de Vila Rica, is one of the oldest theaters in Latin America and is still in use today.

WORKS CITED

- ALVES, Junia C. M, and NOE, Marcia. “Life is an inverted circus: Grupo Galpão’s *Romeu e Julieta* adapted from Pennafort’s translation of Shakespeare’s.” *Ilha do desterro*. Universidade de Santa Catarina, 36 (1999): 265-281.
- _____. “Expressões mineiras no teatro: *O Romeu e Julieta* do Grupo Galpão.” *Lácio: Revistas de Letras do Unicentro Newton Paiva*, 2 (2000): 181-195.
- _____. “Myth and madness in Grupo Galpão’s expressionistic production of *Álbum de família*.” *Latin American Theatre Review*. Forthcoming.
- _____. “From the street to the stage: the dialectical theatre practice of Grupo Galpão.” *Luso-Brazilian Review*. Forthcoming.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago.” *Revista de Antropofagia*, 1 (1928): 3, 7.
- _____. *O rei da vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- Aristóteles. *Poética*. Trans. Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BARA, Teuda. Founding member of Grupo Galpão. Telephone interview with Junia Alves. Belo Horizonte, MG, July 24, 2001.
- BARROS, Arildo de. *A rua da amargura*. Unpublished adaptation of Eduardo Garrido’s *O Mártir do Calvário*, 1994. Grupo Galpão Archive.
- _____. Member of Grupo Galpão. Telephone interviews with Júnia Alves. Belo Horizonte, MG, July 17 and 24, 2001.
- _____. Personal interview with authors. Belo Horizonte, MG, July 18, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Mercantil do Brasil, 1999.
- BRÉSIL baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999.
- BURTON, Sir Richard Francis. “Slave live at Morro Velho mine.” *The Brazil reader: history, culture, politics*. Ed. Robert M. Levine and Hohn J. Crocitti. Durham: Duke UP, 1999.
- CASCUDO, Luis Câmara. *Folia. Dicionário do folclore brasileiro*. 9th ed. São Paulo: Global, 2000. 242-3.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Capinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- GARRIDO, Eduardo. *O Mártir do Calvário*. Xeroxed copy from the Grupo Galpão Archive.

- GEORGE, David. *The modern Brazilian stage*. Austin: U of Texas P, 1992.
- GHIVELDER, Débora. Paixão apaixonada: Gabriel Villela dramatiza a vida de Cristo. *Veja Rio*, Aug. 24, 1994, n.p. Clipping courtesy of Arildo de Barros.
- GUZIK, Alberto. Assim Jesus botou o bloco na rua. In: MARCOS, Plínio, *Jesus-homem*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981. 7-8.
- HONOR, Rosângela. "Gabriel Villela reconta a paixão de Cristo." Aug. 1994, n.p. Clipping courtesy of Arildo Barros.
- ISAÍÁ, César Artur. *Senzala delenda est. Catolicismo versus umbanda: lutas de representação e identidade nacional no Brasil. Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas III*. Oxford: Coimbra 1998, 1749-58.
- LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- "A magia do picadeiro." *Programinha*, Belo Horizonte, Aug. 29 and 30, 1992:7.
- MAGIOLI, Ailton. Villela põe em cena os rituais católicos. *Estado de Minas*. Segunda seção. Jan. 23, 1992:1.
- MIRANDA, Claudia. *A Via Crucis da alegria: Tribuna bis: programa*. Rio, Aug. 26, 1994, n.p. Clipping courtesy of Arildo de Barros.
- MOREIRA, Eduardo, and others. Proposta de trabalho. N.p.n.d (c.a.1982). Xeroxed copy from the Grupo Galpão Archive.
- _____. Founding member of Grupo Galpão. Telephone interview with Junia Alves. Belo Horizonte, Jul. 24, 2001.
- PAGE, Joseph A. *The Brazilians*. Reading, MA: Perseus, 1995.
- PIANZOLA, Maurice. *Baroque Brazil*. Trans. John Ross. Rio de Janeiro: Record, 1983;1986.
- SANTOS, Jorge Furtado dos. Visão equivocada da "Rua da amargura." *Estado de Minas*, Apr. 16, 2001:7.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- VENTURA, Mauro. Apostas. *Jornal do Brasil*. Programa. Aug. 26-Sep. 1, 1994, n.d. Clipping courtesy of Arildo de Barros.
- VIANA, Maria José Motta, and Júnia C.M. Alves. Tradução e teatro no multiculturalismo. *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia* 6, FFLCH/USP, São Paulo, 2000. 107-23.
- VIANNA, Luiz Fernando. Uma prece teatral pela emoção sagrada. *O Globo*, Secção RioShow, Aug. 26, 1994: 14-15.
- VILLELA, Gabriel, and Geraldo Carneiro. *A paixão segundo Ouro Preto*. Television adaptation of *A rua da amargura*. Rede Globo, Apr. 13, 2001.
- WASSERMAN, Renata. The theatre of José de Anchieta and the definition of Brazilian literature. *Luso-Brazilian Review*, 36.1 (1999):71-85.

IMAGENS FLUTUANTES, IDENTIDADES NEGOCIADAS

Maria Zilda Ferreira Cury
Universidade Federal de Minas Gerais

1. Identidades flutuantes

Paisagens tropicais, natureza viçosa, exuberante. Os homens, monumentos, costumes, as marcas da cultura apeque-nam-se diante do exotismo da paisagem, os nativos compondo um todo indiferenciado com a natureza. Contextualizadas num conjunto de árvores sem folhas, numa floresta branca, de taiga, parecendo coberta pela neve, tais paisagens obrigam-nos a um deslocamento, necessariamente colocando em contradição o olhar longínquo que nos representou. Refiro-me, aqui, ao módulo "O olhar distante", da Mostra do Redescobrimto/ Brasil+500, dedicado a alguns artistas estrangeiros que tiveram uma experiência estética importante no país.

Veja-se, por exemplo, *A mameluca*, de Albert Eckhout. A figura da mestiça alonga-se na tela, semelhantemente ao tronco da árvore que tem ao lado de si. Os pés descalços, "enraizados" no solo, a cabeça encimada por uma coroa de flores reforçam a idéia de simbiose com a natureza. A cesta com frutas e flores que mantém elevada, à altura da cabeça, espelha, por assim di-

zer, a copa da árvore: mesma disposição, mesmos elementos naturais. Figura e natureza se confundem: o habitante da nova terra é tão “natureza” quanto o tapir pintado por J. Righini, também presente na exposição.



A mameluca
Albert Eckhout



Um tapir andando pela floresta brasileira
Joseph Leon Righini

Vemos estas e outras telas de artistas europeus dos séculos XVII, XVIII, XIX mediadas por uma paisagem estranhada, criticamente contextualizando a nós, leitores brasileiros do novo milênio, através da distância do nosso próprio olhar de nativos. São olhares de dentro e de fora, simultaneamente distantes e próximos, próprios e outros. Tal estranhamento pode também ser sentido nos textos literários.

As Américas, continente “descoberto” pelo olhar europeu, sempre exerceram atração sobre grupos de imigrantes. Tais contingentes elaboram registros sobre a terra de adoção: relatos de viagem, cartas, publicações na imprensa, produções literárias e tantos outros escritos, colocando em diálogo vozes daqui e de lá.

A temática da imigração com frequência pode ser registrada na série literária brasileira contemporânea, em narrativas que se constroem como vozes de “entre lugar”, com uma cons-

tituição discursiva “em suspensão”. As imagens dos filhos e netos dos primeiros “estrangeiros” que aqui aportaram buscam, de uma forma diferenciada, superar a mirada inaugural de seus pais e avós. Enunciando-se em direções as mais diversificadas, erigem-se como um subdiscurso que abre fendas nos nossos discursos de fundação, reorganizando, alterando a identidade “exótica” que nos foi conferida pela cultura européia.¹ Inscrevem-se, igualmente, nas tendências ficcionais mais contemporâneas ao se assumirem como narrativas de reminiscências que explicitam seu caráter de invenção ficcional. Abrem, desse modo, espaço para uma fala diversa, que irá adquirindo a forma enunciativa de uma subjetividade literária bastante singular, cuja textualidade enseja classificação e recorte próprios, com uma enunciação alternativa, resistente à fixidez identitária que nos foi “imposta”. O exotismo como marca de identidade, por um outro lado, se é percebido nos relatos dos primeiros viajantes e colonos – como naquelas pinturas referidas no início – entranhou-se constitutivamente na visão que fazemos de nós mesmos, estruturando a identidade que “estimamos” ser a nossa. Também as paisagens que ininterruptamente atravessam o nosso mundo e que já perderam, de tão gastas e repetidas, sua eficácia de representação, sua identidade (Guattari, 1993), podem ser reabilitadas pela visão daquele que “está dentro”, imprimindo significações ao que já se tornou corriqueiro ou imperceptível. Não se trata, é claro, de recuperação do estado original dos seres e paisagens, mas de uma ressignificação, mediada pela estranheza de um olhar em trânsito.

Ao falar dos “deslocamentos sociais e culturais anômalos” representados nas “ficções estranhas” de Toni Morrison e Nadine Gordimer, H. Bhabha (1998, p. 33) propõe um estudo que não mais se encontre centralizado na “soberania” de culturas nacionais, nem no universalismo da cultura humana, mas, antes, no modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade: histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos substituindo a transmissão de tradições nacionais no seu sentido estrito. A imigração delinea-se em faces socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais que a transformam em uma realidade somente apreensível na movência de um constante re-configurar-se. As

imagens elaboradas pelo imigrante participam, paradoxalmente, da construção de “identidades” nacionais, num entre-espaço cultural extremamente rico se assumido como abismo de si e do outro. A mistura de culturas e as “mestiçagens” que daí resultam perturbam nossos parâmetros tradicionais de uma cultura própria, de nação inteiriça. O imigrante – o outro, o “de fora” – coloca-nos diante da “estrangeiridade” que é dele, inerente à sua identidade, mas que é também a nossa. A busca de uma identidade para ele não pode se dar senão em confronto com a busca da nossa própria, daquilo que nos constitui enquanto comunidade. Como nos diz Kristeva (cf. 1988), o estrangeiro estranhamente nos habita sendo a face oculta de nós mesmos, o espaço que nos arruína enquanto permanência, pois sua “diferença” flagrante, – manifesta até à flor da pele, na língua engrolada, nos hábitos – fala da diferença constitutiva de cada um nós. Kristeva reflete também sobre a relação entre o estranho freudiano (*das Unheimlich*) e a experiência histórica e antropológica do Outro, do estrangeiro. A rejeição que muitas vezes sentimos por ele, e que ao mesmo tempo é fascinação na sua inquietude, se assemelha a tantas outras “estrangeiridades”, suspensas nos mesmos fios que fazem periclitlar a possibilidade de nossa inteireza identitária.

Neste fim de século, como afirma Bhabha (cf. 1998), encontramos-nos num momento de trânsito, permeado por figuras complexas e intercambiantes de diferença e alteridade. As teorias contemporâneas vêm no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade nacional única e homogênea. O “imigrante” e sua língua madrastra, de prótese, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo – seus/nossos sonhos, sua/nossa cultura, seu/nosso Imaginário – erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/tempos contemporâneos e o compósito mestiço da “nação”. O imigrante representaria, desse modo, uma chave conceitual importante para a compreensão de nosso mundo, uma vez que perceber o estrangeiro que nos habita a todos, perceber a “estrangeiridade” de nossa própria casa, no interior de nossa própria cultura, acaba por configurar-se como um co-

locar em xeque nossos conceitos de identidade e a própria realidade que nos circunda. A leitura da vivência interna do outro dentro de minha própria identidade pode ser o conceito mediador de compreensão do mundo que partilhamos, como possibilidade de atravessá-lo mais criticamente (cf. Vidler, 1992, p. 9). Se lembrarmos, ainda, que o mundo contemporâneo assiste a migrações massivas que constantemente redesenham o perfil de suas populações, mais procedente se torna a reflexão específica sobre estas questões.

A arte contemporânea não ficaria imune a tais questionamentos, uma vez que se vê na contingência de representar esses novos sujeitos em formação e interagindo, mas se sente abalada pela sua inserção, sempre contraditória, no universo cultural e político.

Muitas das narrativas contemporâneas que põem o imigrante em cena fabricam imagens de Brasil que se apresentam como proposital e necessariamente híbridas, mestiças, construindo-se como espaço contraditório de leitura da multiplicidade de identidades que constitui o mundo. São um espaço privilegiado onde essas identidades são negociadas, uma “desleitura” da identidade uniforme em que sempre temos a tendência a nos ancorar como comunidade. Como a identidade nacional única e estática sempre foi uma “ficção”, criam-se recursos para que “o ser brasileiro” seja negociado:

Indeed, immigrants and their descendants developed sophisticated and successful ways of becoming Brazilian by altering the notion of nation as proposed by those in dominant positions. (Lesser, 1999, p. 3)

Recuperar esses textos, essas vozes pode revelar uma forma de inscrição peculiar na série literária brasileira, obrigando a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades.

2. Lasar Segall e Noel Nutels tomam o vapor para o Brasil

As metáforas náuticas, embora tenham origem na poesia clássica, são encontradas em todos os gêneros, como nos salienta

Curtius (cf. 1957). Imagens como soltar e recolher as velas, para falar do início e do final de um poema, o poeta como marinheiro, cuja obra é um barco, a escrita como viagem perigosa são imagens muito comuns nas produções poéticas de todos os tempos.

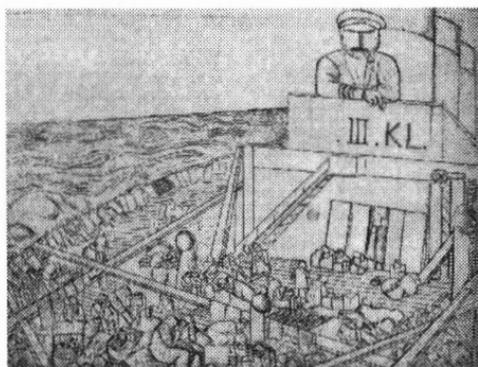
O navio, espaço em trânsito, entre-lugar entre mundos às vezes tão díspares, recorrentemente aparece nas narrativas brasileiras contemporâneas que apresentam como tema a imigração. Evocando a idéia de força e de segurança, a embarcação é a imagem da vida, cuja direção cabe ao homem escolher (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1991, p. 632). Símbolo emblemático de identidades em processo, freqüenta as sagas da imigração, condensadamente ajudando a compor a identidade flutuante do imigrante: de Madruga, personagem de *República dos sonhos*, de Nélida Piñon, dos judeus dos *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet, da bailarina sensual de *Amrik*, de Ana Miranda, dos libaneses de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, dando nome ao romance *Cità di Roma*, de Zélia Gattai e de tantos outros textos. O navio erige-se, assim, como imagem flutuante da identidade do imigrante:

O constante da vida interior do imigrante é essa luta entre o que se deixou para trás e o novo a descobrir, a tensão dialética entre a presença da identidade anterior e o apelo da integração a uma realidade diferente. (Ricúpero, In: Igel, 1997, p. XXVIII)

A imagem do navio de imigrantes, o vapor, como se dizia no começo do século XX, é central em muitos romances e contos de Moacyr Scliar. Filho de imigrantes russos judeus, Scliar apresenta em sua obra ficcional o contraponto, como faces de uma mesma moeda, entre a cultura brasileira na qual foi criado e a cultura judaica advinda da tradição familiar. Sua ficção, construção enunciativa bastante singular e criativa, insere-se na literatura brasileira contemporânea como um espaço para essa voz “mestiça” de culturas, que fala da experiência da imigração. Regina Igel (1997), no seu estudo bastante abrangente sobre a presença dos judeus na série literária brasileira, situa a produção de Moacyr Scliar no conjunto de narrativas contemporâneas que estariam moldando uma escrita de pós-imigração, com originalidade estilística, diversidade temática, integrada ao

mundo literário e ao imaginário brasileiros e já indicativa de uma ascensão estética que se distancia das modestas intenções inaugurais dos primeiros imigrantes.

Imigrante para o Brasil, o pintor judeu-russo Lasar Segall, em muitos de seus quadros, igualmente representa navios, repletos de imigrantes. Sugestiva é a tela *Navio de imigrantes*: um convés amontoadado de corpos, dispostos num espaço dividido, sugerindo movimento, ou antes, flutuação, já que o convés é colocado no mesmo plano da água. Sutilmente, a marca da terceira classe (*dritte Klasse*) fala da indigência das condições de levas de imigrantes no começo do século XX.

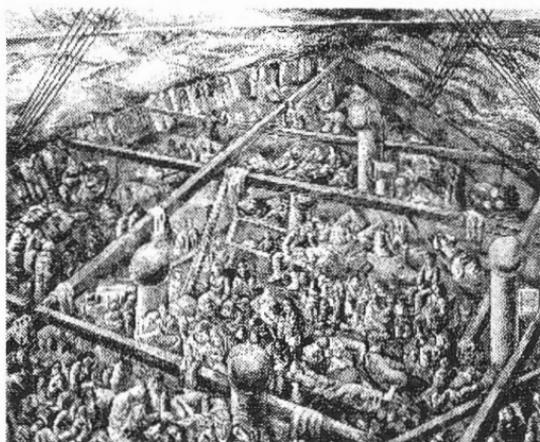


Navio de imigrantes
Lasar Segall

Talvez seja a este quadro que se refere o narrador de *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, imageticamente condensando as sensações do imigrante durante a travessia:

O senhor conhece aquele quadro do Lasar Segall, *Navio de emigrantes*? Aquele quadro que mostra as pessoas num convés, pessoas de olhar triste? Era exatamente aquilo. Nós estávamos emigrando, doutor. Melhor dito: estávamos fugindo. Fugindo da Rússia. (Scliar, 1997, p. 11)²

Ou ainda a este outro quadro, uma meia elipse mostrando a parte de trás de um navio de imigrantes, como que realçando, por circunscrevê-lo à forma ovalada, o drama do exílio.



Navio de Emigrantes
Lasar Segall

Roger Bastide registra que é o navio, no quadro de Segall, que impõe sua forma às pessoas que sonham sobre a ponte do exílio, isoladas, incomunicáveis, embora amontoadas:

(...) a fim de que a elipse não se quebre sob o impulso de todos esses desejos, dessas nostalgias contraditórias, ele reata as curvas do navio, lançando toda uma série de traves que retêm a pavesada e que, por uma feliz majoração do simbolismo, desenharam sobre a massa humana uma multidão de cruzeiros. (Bastide. 1982, p. 51)

A captação dessas identidades em trânsito, com uma visada fragmentada sobre um espaço em movimento para um novo país, imageticamente configura a identidade incerta do imigrante. No entanto, por outro lado, a série de quadros de Segall sobre a imigração transcende a temática para configurar-se como a "barca dos homens", como o sofrimento de toda a humanidade ali representada, universalizando a temática através da mediação da figura paradigmática do imigrante. A simbologia da nave da embarcação é associada não a um grande vazio, mas ao local onde a vida deve circular, como matriz feminina (Chevalier e Gheerbrant, 1991, p. 632). A nave poderia, desse modo, ser aproximada desse espaço movente, vivo, onde circulam e se constituem provisoriamente esses sujeitos em situação de deslocamento.

Emigrantes, outra tela do pintor russo, exibe quatro figuras tristes, partidas ao meio, uma única massa desolada de pessoas, ancorando-se umas nas outras, encravadas nas engrenagens do navio. No entanto, como também ocorreu em outras representações,³ as figuras humanizam o navio, misturando às engrenagens deste último a tristeza e o desamparo pungente de seres deixados à própria sorte.



Emigrantes
Lasar Segall

A temática da imigração evidencia-se como uma das mais marcantes no conjunto da obra do pintor. Também Clarice Lispector, para falar da vinda de sua família da Rússia, composta de cinco pessoas, alude a quadro de Segall:



Emigrantes II
Lasar Segall

A primeira [viagem] foi com dois meses de idade, da Alemanha (Hamburgo) ao Recife. Não sei que meio de transporte meus pais usaram para chegar da Ucrânia, onde nasci, para Hamburgo, onde meu pai procurou emprego, mas felizmente para nós todos, não

achou. Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos Emigrantes de Lasar Segall. (Lispector, 1984, p. 545)

Na verdade, Clarice fala de si mesma, de sua escritura em contínua diáspora, que tem sua correspondência nas várias imigrações da pintura de Segall.

Alargando a idéia de emigração, fazendo-a extrapolar o limite de mudança de um país para outro, Stephanie D'Alessandro diz que, em se tratando de Segall, tal conceito inclui um senso de comunidade, formado em variadas identificações sócio-econômicas, espirituais, religiosas:

Embora seqüenciais, suas mais importantes emigrações se sobrepõem à medida que uma identidade passa para o primeiro plano enquanto outra se coloca no plano de uma memória nem tão distante. (1997, p. 15)

N'A *majestade do Xingu*, o narrador, imigrante judeu-russo vindo para o Brasil ainda criança, rememora sua vida. Agonizante numa cama de hospital, esse personagem/narrador tem o médico como ouvinte. Encena, com isso, mais uma face dessa identidade limiar, uma situação de fronteira entre a vida e a morte. O discurso, calcado na memória, alimenta uma visão de mundo típica dos judeus: o privilégio concedido à lembrança, em detrimento da história (cf. Lafer, 1995), pois, devido ao isolamento a que foram obrigados, os judeus muitas vezes utilizaram a estratégia discursiva da rememoração como forma de sobrevivência. A narrativa se transporta, de início, para um navio:

Como eu disse, o Madeira estava cheio de gente. Nós ali estávamos literalmente amontoados. Durante o dia amontoados no convés, o que, quando não chovia, ainda era tolerável; mas à noite tínhamos de baixar para o porão e ficar amontoados ali era um suplício: insuportável, o cheiro de urina, de vômito, dos corpos sem banho. (...) Como gemia, aquela gente. A lembrança do pogrom? A apreensão quanto ao futuro? Gemiam, gemiam. E discutiam, e brigavam. (p. 45-46)

O vapor é um espaço de transição,⁴ a meio caminho entre a terra natal e a nova terra, entre-lugar que se incorporará à

identidade do imigrante: casa flutuante, transporte que sulca águas sem deixar rastros. O olhar desse narrador é marcado pela oscilação basculante do navio, que condiciona a visão da nova terra e reflete os fragmentos de um mundo que se deixou para trás, mas ao qual sempre se volta, ainda que na lembrança. Veja-se que de saída já se busca a negociação de nova identidade, atribuindo-lhe um caráter misturado. A imagem que se sobrepõe à do navio é a do pogrom, como se denominavam os ataques organizados contra as comunidades judaicas, muito freqüentes na Rússia, terra natal de nosso narrador. Esta imagem do pogrom mistura-se a outras opressões semelhantes, servindo como chave de entendimento de situações na nova terra:

Se eu lhe disser que previ o golpe militar o senhor acredita, doutor? Pois previ o golpe, sim, senhor. Não vou dizer que previ o dia, mas previ o golpe. Gente como nós, gente que vive ou viveu sob ameaça constante, gente assim tem uma espécie de sismógrafo capaz de detectar convulsões históricas antes que ocorram. Minha avó percebia quando se aproximava um pogrom (...) (p. 148)

Desafiando as fases de sua vida, associando as vivências do passado às do presente, o narrador faz com que os acontecimentos se misturem primeiramente à história do país de origem, a Rússia revolucionária, e depois aos episódios da história do Brasil. Cruzando as tradições judaicas e brasileiras, de saída assume uma postura culturalmente híbrida. Como *alter ego*, como uma outra imagem de si mesmo, a acompanhá-lo durante todo o percurso, vem a figura ficcionalizada do russo Noel Nutels, o médico judeu que dedicou a vida aos índios brasileiros e que o narrador conheceu no navio. Da confrontação, imaginária embora, com a figura de Nutels, chega à melancólica conclusão sobre si mesmo:

Eu sei, doutor, que perto do Noel eu não tinha importância nenhuma, ele era um grande homem e eu um homem muito pequeno, ele era a luz e eu a sombra. Noel era o sol, nascendo ao Leste e marchando para o Oeste, marchando impávido, glorioso. Eu, o que era eu? Um modesto e desconhecido planeta gravitando em sua órbita. Planeta? Menos. Planetóide. Asteróide. Grânulo de poeira cósmica. Buraco negro. Buraquinho negro. Noel era um desbrava-

dor, um descobridor; Noel era o Novo Mundo, eu um barco à deriva tentando lá chegar. Noel era tudo, eu era nada. Nada. (p. 106)

Em sua trajetória, entrecruzam-se as histórias de índios e imigrantes, comunistas, intelectuais e gerais da Revolução de 64 no Brasil, amalgamadas às figuras bíblicas do profeta Jonas e de Caim e Abel, de escritores,⁵ à lembrança dos pogroms da terra natal:

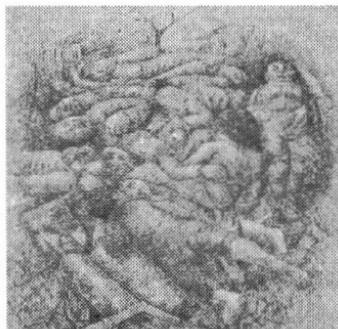
Sempre penso assim: escapamos do pogrom, escapamos dos fornos crematórios dos nazistas, então tudo é lucro, não é mesmo? (p. 190).

Vê-se no exemplo, o que, aliás, é uma constante nos livros de Scliar, o chamado humor judaico, daquele tipo de humor que, lançando mão dos anacronismos, da paródia, do efeito sobre o leitor do claro movimento intertextual, volta-se contra si mesmo. No terreno da negociação de uma nova identidade, a estratégia pode ser vista como uma forma de desconstrução do passado nacional judeu-russo, tão ficcional como o presente da terra de adoção. Estratégia que, paradoxalmente, serve ao processo de junção e de mestiçagem de culturas, sem com isso significar uma nova identidade homogênea. É como nos descreve Lesser o rosto do imigrante, no seu processo de negociação de sua “identidade brasileira”:

(...) a joining (rather than mixing) of different identities, as the creation of a multiplicity of hyphenated Brazilians rather than a single, uniform one. (Lesser, 1999, p. 5)

As experiências com a família, as lembranças da infância vão fornecendo os fios com que se vai tecendo a narrativa. Segall, em muitas de suas telas, volta-se para a memória da infância, registrando nelas suas origens: a “alma” russa, a temática religiosa judaica, as pequenas ruas da Vilna, cidade-natal, os *pogroms*. Em *Pogrom*, por exemplo, o leitor é levado a olhar para o centro do quadro em que até a cor do céu é desesperada (cf. Bastide, 1982, p. 51). A forma elíptica do desenho, em que os corpos mortos unem-se uns aos outros, circunscreve o sofrimento, acentuando o caráter comunitário das pessoas que jazem sobre o solo. A pom-

ba que delicadamente paira sobre o conjunto dá ao quadro o único e discreto toque de esperança e de vida, já que a árvore ali retratada apresenta-se sem folhas, sem vida.



Pogrom
Lasar Segall

Sua pintura, embora sempre a partir dessas raízes recuperadas à memória, testemunha, no entanto, suas várias “emigrações”, construindo uma identidade polifacetada: a condição dos judeus em constante diáspora, a incorporação do expressivismo alemão, a influência da arte holandesa, mas também o impacto da luminosidade do espaço brasileiro, as paisagens da nova terra, universalizando, por assim dizer, a sua compaixão pelos despossuídos.

Segall desaparecido
Ressurge no preto-e-branco
da linha pura
lacônica
exata
conta a gravidade do ser
perdido
numa aventura sem explicação
se não existisse o amor
antecâmara da piedade
e a poesia
erva renitente no ar sem raiz
poesia que elimina o som
e volta à linha
como as criaturas voltam a si mesmas
na visão de Segall prospectivo-nostálgica.

(...)
no objeto exposto
com desespero contido
filtrado
pacificado
sobre a dor bíblica intemporal
e a dor contemporânea
que podemos pegar de tão doendo
até pressentir a alegria do conhecimento
solidário.(...)
(Andrade, 1979, p. 419)

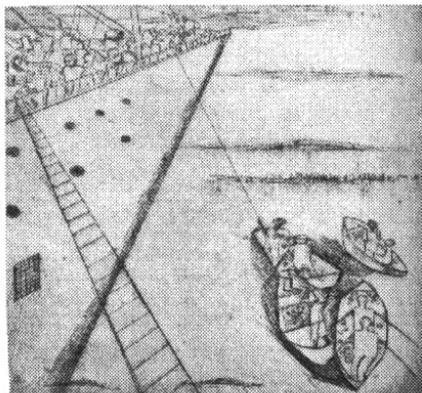
Assim fala Drummond da compaixão que transpira da obra do pintor russo, que mistura a dor ancestral do povo judeu à dor dos pobres brasileiros seus contemporâneos. Tal cruzamento é evidência dos espaços culturais que atravessa, com os quais dialoga na superfície da tela e dos ajustes identitários sentidos em sua obra. “As emigrações de Segall conduziram-no a uma longa reflexão a respeito de suas origens e inúmeros nexos culturais.” (D’Horta. In: D’alessandro 1997, p. 232.) A impressão forte da “cor dos trópicos”, da claridade brasileira, marcou sua pintura, tingindo-a com as tonalidades da novidade de um espaço que, embora estranho, se almejava retratar. A força da pintura “nacionalista” de Segall reside neste movimento contraditório de aproximação e estranhamento:

Vi-me transportado sob a fulgência de um sol tropical cujos raios iluminavam a gente e as cousas em seus recantos mais remotos e recônditos emprestando até ao que estava na sombra uma espécie de resplandecência”, descreve Segall esta fase em que a “vista se deixou fascinar pela beleza exótica da natureza e submersa num deslumbramento de cores e formas ornamentais”, momento que Mário de Andrade denominou de “quase perdição”. (Herkenhoff, s/d)

Tal impacto da luminosidade do espaço brasileiro é igualmente captada pela escrita de Scliar, como uma impressão inaugural para o imigrante:

Eu estava no Brasil, e o que via ? Via as cores do Brasil.
Deus que cores. Que verdes. Que amarelos. Que encarnados. Que azuis. A Rússia era a terra do cinza, o cinza dos longos invernos, o cinza das casas; um cinza que correspondia à nossa paisagem

interior. Mas o que eu tinha diante de mim era uma orgia de cores, uma profusa, esfuziante aquarela que chegava a me deixar tonto (...) (p. 50)



Barco com nativos e navio
Lasar Segal

Ressalte-se como a tela acima se aproxima da impressão causada no menino pela primeira visão do país, ainda a partir do navio de *A majestade do Xingu*:

Era uma jangada que retornava da pescaria no mar alto. Nunca tínhamos visto uma embarcação tão frágil. Uns troncos de madeira com uma vela de pano rasgado – com aquilo os pescadores se aventuravam no oceano? Pensei que nós éramos corajosos, disse minha mãe, mas esses homens têm muito mais coragem do que nós. (p. 47)

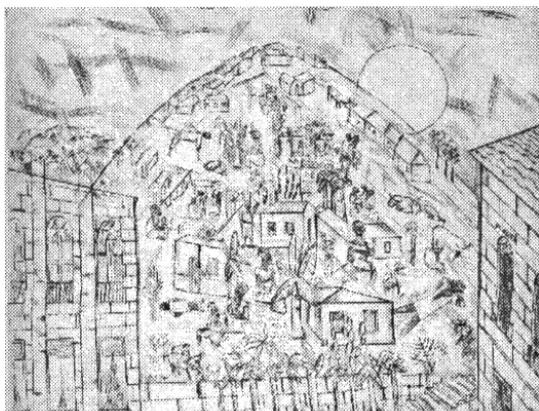
Ou ainda da imagem dos imigrantes sendo “descidos” do navio:

Os imigrantes foram sendo colocados, com a escassa bagagem, numa espécie de grande cesto que, por meio de roldanas, descia até o barco. (p. 48)

Reforça-se, aí, a condição “basculante”, dobradiça em movimento.

Ao retratar a natureza e o homem brasileiros, Segall assume noções mais críticas com relação ao “exotismo” e ao “primitivismo” da arte modernista, recortes significativos para a noção mais contemporânea de globalização da cultura. O movimento de negociação dessas identidades se dá na apreensão profundamente peculiar do espaço brasileiro. A busca de uma identidade nova, na nova terra, acaba por trazer à tona da tela a representação de um espaço nacional, num certo sentido de uma forma até mais aguda e talvez mais crítica do que as opções da intelectualidade brasileira nacionalista das primeiras décadas do século. Mário de Andrade disse que com Lasar Segall muitos latinos encontraram sua própria ingenuidade:

(...) o contato com a terra solar do Brasil e com a nossa alegria, provocou em Lasar Segall um novo período de evolução que se caracteriza pela alegria da cor. Lasar Segall descobriu aqui a alegria dinâmica da cor. (...) Sem nunca abandonar o essencial expressivo no qual suavemente agora transparece a mesquinhez de condição humana na terra, ele pôs ao lado da dor a alegria. Não como um contraste, porém, como uma fusão. (Andrade, In: Miller et al., 1982, p. 24)



Favela
Lasar Segall

Em *Favela*, os corpos amontoados do convés do *Navio de imigrantes* são substituídos pelo aglomerado de moradias e pes-

soas, que se mistura ainda a árvores e animais. Note-se como o conjunto, tão típico da paisagem brasileira, até pela forma, pode ser sobreposto ao *Navio de imigrantes* ou mesmo ao *Pogrom*. Por sua vez, o quadro recupera também o desenho tradicional das sinagogas que tanto devem fazer aflorar as memórias de infância do pintor, criando espaços de diálogo entre memória, tradição e a realidade brasileira. A criação desses novos espaços, onde se negocia a construção de identidades híbridas, vai se dando por sucessivos deslocamentos, por imagens que se sobrepõem, que dialogam. As prostitutas do Mangue, por exemplo, cujo corpo é mediado nas telas pelas grades de janelas de casas simples, aproximam-se das sofridas mulheres dos campos de concentração, com suas cercas de arame farpado; a família retratada num ambiente pobre de um bairro judeu de cidade européia assemelha-se aos tipos brasileiros que passam a ocupar a frente da cena de suas telas.

Morro Vermelho, por exemplo, é considerado por D'Alessandro como um ícone de significado cultural e espiritual, onde se mesclam culturas:



Morro Vermelho
Lasar Segall

Ao adotar a composição triangular tradicionalmente utilizada nas pinturas brasileiras da Virgem e o Menino Jesus, Segall alterou esse motivo religioso ao acrescentar uma mãe negra, a criança e fileiras de palmeiras imperiais. (D'Alessandro, 1997, p. 158)

No quadro, negociam-se representações identitárias: a religiosa, a racial e a étnica, a de classe social, a geográfica e tantas outras. Mergulhado no contexto brasileiro, percebendo-o através de um olhar compassivo na direção dos mais humildes, deles se aproximando pela "ingenuidade" da escolha e tratamento temáticos, logra com felicidade a apreensão de "um certo *ethos* nacional". As palmeiras imperiais, também encontradas em cartões postais no acervo de Segall, emblematicamente "citam" um espaço nacional, em diálogo com a figura da "virgem e o menino", retratada no ambiente pobre dos subúrbios brasileiros.

No romance de Scliar, as palmeiras, misturadas às pessoas do cais pernambucano, de igual modo aparecem como emblemáticas do espaço nacional brasileiro, marcando a primeira visão do imigrante ao chegar em terra firme:

O barco a motor pôs-se em movimento e pouco depois desembarcávamos no cais cheio de gente, estivadores, vendedores ambulantes, pessoas que vinham esperar os parentes; mais longe, casas, e prédios, e palmeiras... Eu nunca tinha visto palmeiras antes, doutor. Mas ouvira falar: na Rússia falava-se das terras das palmeiras, e aquilo atiçava a nossa imaginação, porque era do trópico que se falava, do luxuriante trópico. Do Brasil. (p. 50)

No texto, os fatos cotidianos, opção recorrente de fio narrativo nos romances de imigrantes na literatura brasileira contemporânea, filtram os grandes acontecimentos, centralizando-os na saga familiar, mesmo que esta se configure como um ponto de partida espiralado para uma reflexão mais geral ou para a crítica à estrutura do país como um todo. Boris Fausto diz que a vida privada do imigrante, num âmbito mais relevante embora não exclusivo, encontra-se no lar e na família (cf. Fausto, In: Schwarcz, 1998, p. 14). Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-

se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é fragmentária, perturbadora. No romance de Scliar, na verdade, o que vai sendo construído frente o leitor extrapola a esfera de interesse do pequeno grupo de personagens de confissão judaica que emigrou para o Brasil. Ao recompor o seu trajeto e o de seus ascendentes, o narrador faz surgir um quadro da nossa história da imigração, vazada por um olhar extremamente irônico, mas, sobretudo, por um olhar renovado, que faz vibrar diferentemente as diferentes fases registradas por nossa história oficial. Ultrapassando o documento, como, de resto, é próprio de todo discurso ficcional, ilumina um quadro social mais amplo. Não são poupados da visada entre irônica e bem humorada do narrador os nossos mitos de fundação: os índios, padre Anchieta, Alencar, Gonçalves Dias, para lembrar melhor os referentes à literatura, mas também as esquerdas, o regime militar, o sistema educacional, a pretensa democracia racial brasileira, um espaço falsamente detentor da nacionalidade mais “pura”, a Amazônia, e tantos outros mitos que compõem a assim chamada identidade nacional. Desde o título do romance, o espaço amazônico é citado de forma irônica, desconstruído como ícone da pureza da nacionalidade. Nesse sentido, dialoga com a foto da capa, que exhibe uma enorme árvore, em relação a qual apequenam-se duas figuras humanas. Tudo leva o leitor a imaginar-se iniciando um texto de enaltecimento da Amazônia. A Majestade do Xingu, no entanto, não passa do nome de uma loja de mercadorias baratas, onde o narrador trabalha, primeiro como empregado e depois como proprietário:

Aliás, o apelido do estabelecimento no Bom Retiro era Loja Não Tem. O que deixava o seu Isaac, o proprietário, possesso; o nome é A Majestade, bradava ele aos debochados vizinhos. // A Majestade. Qual Majestade? Que rei, que imperador, era ali homenageado? Dom Pedro II, o imperador do Brasil que falava hebraico? Napoleão, que dera aos judeus o *status* de cidadãos? Ou quem sabe o rei Salomão, aquele que tinha mil mulheres – harém que, por si só, forneceria uma clientela suficiente para qualquer loja? (p. 79)

Além dos personagens da família que contracenam com o narrador, os personagens históricos desfilam aos olhos do leitor, que vê desestabilizado o nosso longo discurso da nacio-

nalidade, nas suas variadas feições: a escolar, a histórica, a religiosa, a política. O narrador não poupa nem a si mesmo ao metalingüisticamente confrontar a sua fala aos parâmetros da alta literatura, ao desvelar o escritor como um ser de representação, como uma construção e ao nivelar sua prática a uma atividade comercial qualquer:

(...) porque eu não era o Isaac Babel, eu não era a Clarice Lispector, que também veio de Rússia, mas que, diferente de mim, era uma escritora nata. Eu era um arrivista na literatura. O lápis que eu usava, ao contrário da bengala de Anchieta, era um instrumento impuro: copiava os grandes escritores, mas servia também para anotar no caderno as mercadorias vendidas. (p. 84)

Com esta opção de escrita impura, paródica, ironiza-se o jargão de diferentes facções políticas, o que dá à narrativa uma feição humorística peculiar. Atente-se, por exemplo, à visão da militante de esquerda, em cima do caixote, conclamando os índios à luta armada. Índios? E nem Gonçalves Dias – o lírico cantor de nossos silvícolas e o poeta mítico da nacionalidade – é poupado:

Dominado o que ela chamava de base teórica, partiu para a ação. Começou fazendo comícios-relâmpago na estação da Luz. Esperava uma hora de movimento – por exemplo, a chegada de um trem –, subia num caixote, e punha-se a gritar: camaradas índios, rebelai-vos! Camaradas índios, recusai a canga que os colonialistas brancos querem colocar no vosso pescoço! Camaradas índios, preparai vossas bordunas, vossos arcos e vossas flechas, vossos frascos de curare, porque, camaradas índios, a batalha final está próxima, a batalha final que terminará com a vossa vitória! Camaradas índios, não desanimeis! Vós chorais em presença da morte? Em presença da morte chorais? Não choreis, erguei o vosso brado de protesto, o brado de protesto contra a injustiça! Índios vítimas da fome, índios famélicos da terra, de pé, camaradas índios! (p. 92-93)

A atopia do imigrante – perturbada na sua condição de não-lugar tanto na sociedade de origem como na sociedade receptora – obriga a repensar completamente a questão dos fundamentos da cidadania e da relação entre o Estado e a Nação ou a nacionalidade (Bourdieu, In: Sayad, 1998, p. 12). Mas, mesmo

que o texto de Scliar não admita a exclusividade de um discurso único, de um registro exclusivo que abrigue em si, de forma inteiriça, a “identidade nacional”, há momentos em que a narrativa se verga sobre o sentimento que aproxima desafortunados de diferentes extrações, semelhantemente, veja-se, à pintura de Lasar Segall. Há todo um processo de desterritorialização, aproximando espaços muito diversos, condensados nas figuras do velho judeu e do velho índio:

Começa a chorar. Um chorinho sentido, manso, as lágrimas correndo-lhe pelo rosto, caindo na areia da margem do rio. Noel olha-o, comovido e surpreso. Nunca imaginara um índio chorando. Lembra um velho judeu sentado nas ruínas da sua casa, depois do pogrom, em Ananiev, soluçando e perguntando, Até quando teremos de derramar nossas lágrimas, até quando. (p. 115)

Índio e judeu, ambos aproximados pela situação injusta da discriminação e do desprezo da sociedade, são alvo da compaixão do personagem, no sentido forte que esse termo carrega. Despertam a simpatia do narrador que, embora não se identificando com qualquer dos dois, passa a tentar perceber a dor de ambos por colocar-se em seu lugar, “com uma simpatia sem *pathos*, uma cumplicidade sem inocência, uma compreensão sem complacência ou condescendência” (Bourdieu, In: Sayad, 1998, p. 10). A aproximação entre as duas figuras é feita mais de uma vez no romance, servindo simultaneamente como forma de recuperar a memória da aldeia natal e de criticar o extermínio dos índios e de sua cultura. A quase extinção do índio no Brasil denuncia a face de Juno da política indigenista: o índio é considerado parte crucial da identidade nacional, mas de uma nação fundada na sua remoção (cf. Sommer, 1991):

Morávamos numa pequena aldeia, num *shitel*, como se dizia em ídiche. Ídiche, doutor: ninguém mais fala essa língua. Como o idioma dos índios, logo estará esquecida. Não vem ao caso, muita coisa logo estará esquecida. (p. 11)

Na interlocução imaginária que mantém com Noel Nutels, o olhar desconstrutor do narrador faz a aproximação entre as tradições judaica e brasileira, vazada num cáustico humor:

(...) os índios mexicanos até faziam circuncisão, para agüentar circuncisão algo de judeu o cara deve ter. Como é que você falou? Seu pajé só quer saber de penicilina? Convenhamos, Noel, essa é forte, pajé que está mais a fim de antibióticos que de espíritos, é forte, leva-me a pensar que já não se faz mais pajé como antigamente, a modernidade é foda - penicilina, quem diria? Quê? Perdão, não ouvi. Quê? Rabino? Mas você acha que rabino consegue exorcizar ectoplasma de bronzeados guerreiros mortos? Sim, seria válida a tentativa. O problema é que o rabino vai me cobrar os olhos da cara (...)(p. 188-189).

Recuperam-se, inclusive, as histórias que uniam as tribos perdidas de Israel e as tribos da América, que falavam de uma cidade perdida nas matas americanas numa retomada de mitos e lendas que se criaram em torno do Novo Mundo e que ataçavam a imaginação e cobiça dos navegadores:

A exuberante imaginação dos descobridores se alimenta ainda de outros lugares e de outros povos míticos mencionados pela Bíblia. Foi assim que identificaram os índios da América com as dez tribos perdidas de Israel, ligadas, segundo a doutrina, aos povos de Gog e Magog do Apocalipse, que transplantaram para o continente americano o mito milenar da Fonte da Juventude (...). (Magasich-Airola e Beer, 2000, p. 5-6)⁶

Em *A majestade* há várias alusões a essas lendas que animaram os primeiros navegantes europeus. Veja-se uma passagem:

Nem sei se não tem um pouco de anti-semitismo aí, Noel, claro, você vai protestar, vai dizer que os índios podem até ser nossos patrícios, fala-se que eles são tribos perdidas de Israel que vieram para a América (...) (p. 188)

Ocorrem outras negociação identitárias. De Noel Nutels, o narrador diz que se transformou em um índio judaico; Ezequiel, o filho do narrador, tem o apelido de Zequi, híbrido de Zé, Zeca e Ezequiel, mergulhado, portanto, nas tradições brasileira e judaica. O próprio narrador, em mais de um momento, se nomeia antropófago:

Porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar, ainda que metaforicamente, as pessoas ao meu redor? Não podendo fazê-lo eu me atirava à galinha assada (...) (p. 69)

Em inúmeras instâncias tal negociação também se dá na obra de Segall, como nos mostra Stephanie d'Allessandro:

Tão imediata foi e radical foi sua identificação com o novo país, que numa das pinturas produzidas logo após sua chegada, o artista se retratou como um mulato que lentamente se afastava da mão e do olhar de sua esposa européia, Margarete Quack. (1997)



Encontro
Lasar Segall

Não é casual o título – *Encontro* – atribuído ao quadro: encontro de etnias, de culturas. Imigrante, Segall discute na superfície da tela – da pele – as contradições de sua nova identidade brasileira. Veja-se que tais contradições sofridas fatalmente pelo imigrante desenharam uma geografia intervalar, um entre-lugar discursivo em que se exprime, como mediação, uma identidade em movimento, compósita:

(...) histórias como a minha o senhor deve conhecer muitas, vidas amargas devem desfilar diante do senhor como os índios vindo

da Ásia, lentamente, sem descanso. O fato é que não choro mais. E eu me pergunto o que foi feito deste choro reprimido, dessas lágrimas represadas – agora parte do meu mar interior, um mar que, diferente do Atlântico que atravessei, é um mar imóvel, ominosamente imóvel, em cujas profundezas vivem seres estranhos, polvos, e um enorme peixe que nada em silêncio esperando pelo profeta que deve devorar, ou por seu substituto, o rapazinho que, saltando do Madeira, foi resgatado das ondas, mas que não escapou incólume. Seu mar de dentro agora anseia pelo grande mar, sobretudo quando esse grande mar é o verde tépido mar do Brasil. O pranto está dentro de mim, lutando para sair – e não sai. (...) O choro dentro do choro, a lágrima dentro da lágrima, o mar dentro do mar. (p. 51-52)

Outro elemento que bem caracteriza o discurso do imigrante é o que se refere à comida, exemplo das ligações ainda mantidas com a terra de origem. Os estudos sociológicos registram que a comida é lembrada como um fator a unir a vizinhança nos bairros étnicos. Lembra-nos Boris Fausto que a comida étnica representa uma ponte para a terra de origem, a manutenção de um paladar e de uma identidade.⁷ É a comida um elo à memória da pátria mas também à figura materna, ao afeto familiar, aos parentes mortos, à infância (Fausto, In: Schwarcz, 1998, p. 58-59). A lembrança das comidas típicas contraditoriamente povoa o imaginário, mesmo daqueles imigrantes que não as tinham na terra natal, já que muitas vezes justamente vêm para a nova terra premidos pela fome. Nosso narrador refere-se algumas vezes ao *gefilte fish*, prato a base de peixe frito que lhe impregna a memória olfativa/afetiva e cuja receita ele passa para o médico. “Conhece, doutor? Não conhece? Não sabe o que está perdendo, o senhor. E a receita é simples, fácil de preparar. Escreva aí, junto com suas anotações(...)” (p. 47). À memória da comida, mesclam-se à do navio, à do episódio de Jonas, à da mãe judia.

O espaço brasileiro representou para muitas levas de estrangeiros a saída para uma situação de carência e de fome no solo natal. Se o sonho de uma vida melhor os impulsiona, o desejo de partida é movido sobretudo pela falta.

Desde o final do século XIX, começaram a ser divulgadas na Europa (e na Ásia), por agências comerciais e canais diplomáticos brasileiros, as vantagens das áreas rurais do Brasil, em contraste com a pobreza dos campos europeus (e asiáticos). A imaginação dos judeus não foi indiferente às atrações do clima tropical e à idealização de uma existência sem perseguições. Panfletos multicoloridos exaltavam as terras para cultivo, um luxo desconhecido para a grande maioria de israelitas europeus, que não tinham o direito de trabalhar no campo, ainda que este fosse acessível aos demais habitantes. A isto, somem-se as matanças planejadas – os pogroms – que se materializaram contra eles, sobretudo na Rússia, em algumas regiões da Polônia e em áreas vizinhas. A possibilidade de abandonar para sempre essa situação de opressões e perseguições foi uma oportunidade aproveitada por muitos. (Igel, 1997, p. 22)

O narrador, ainda na Rússia natal onde a fome era grande e o açúcar, por exemplo, era um produto raro, faz do Brasil uma imagem de uma terra com montanhas de açúcar, onde poderia até mergulhar:

Naqueles lugares como o Brasil, em que o açúcar era abundante, em que montanhas de açúcar estavam à disposição de todos. Pelas encostas dessas montanhas rolariamos, comendo açúcar aos punhados, lambuzando-nos de açúcar. Ficaríamos gordos? Sem dúvida. E daí? Era bonito, ser gordo. Era sinal de saúde. A miséria antecipava a tísica, a maldita tísica – que ficasse na Rússia, a tísica assassina. (p. 21)

Acrescente-se a isso o fato de os doces serem parte importante nas comemorações judaicas, principalmente na do Ano Novo, como o símbolo dos votos de um ano cheio de doçura. Muitas passagens referem-se ao Brasil como o paraíso, recorrendo às imagens tão comuns na literatura de viagens e nos relatos dos primeiros europeus. Mas, para ser fiel ao traço marcante de todo o romance e ao humor judaico que se volta sobre si mesmo, o narrador tinge com sua visão crítica o mito do Brasil como espaço de convivência harmônica e multi-étnica.

Agora estávamos morando no Brasil. Melhor: estávamos morando no Bom Retiro. Na rua se falava ídiche, havia sinagogas, escolas judaicas, sociedades judaicas. Sim, as redondezas estavam

cheias de góim, e muita surra eu levaria no sábado de Aleluia para aprender a não judiar de Cristo – mas, de alguma forma, nós nos sentíamos em casa. (p. 56)

Assim, o imigrante é figura de inflexão importante para se recuperar não somente os traços que sua identidade imprime na pretensa inteireza da identidade nacional, mas da própria afirmação dessa última como um artifício, carente de um olhar de fora que a desconstrua a partir de dentro. O texto de Scliar, semelhantemente a tantos outros da ficção contemporânea e especialmente os que tematizam a imigração, trabalha ficcional e teoricamente os conceitos de identidade e nacionalidade, de tradução cultural, entre-lugar, intolerância e preconceito, além de outros.

A leitura desse texto, em consonância com a obra de Segall, espaços instáveis de identidades negociadas, projeta o conjunto num campo de leitura intersemiótica de nossa contemporaneidade.

NOTAS

¹ Isso se dá, é claro, num espaço de contradição, uma vez que mesmo a recuperação mais crítica de nosso passado não apaga a rasura violenta da colonização (cf. Ávila, 2000, p. 143).

² Todas as citações do romance serão feitas a partir desta edição e aparecerão, doravante, no corpo do texto apenas com a referência à página.

³ Confirmam-se as observações de Carlos Drummond de Andrade sobre o quadro *Marinheiro e chaminé* da série *Emigrantes*. (Andrade, In: Miller et al., 1982, p. 69)

⁴ Se pensarmos que também enquanto um dos estados da água, o vapor encontra-se entre o sólido e o líquido e contém em si a idéia de retorno, de movimento entre os dois estados.

⁵ Tal escolha de ficcionalização de personagens históricos, bíblicos, é recorrente na ficção de Moacyr Scliar. Vejam-se *A estranha nação de Rafael Mendes* (cf. Scliar, 1998) e romances mais recentes como *A mulher que escreveu a Bíblia* (cf. Scliar, 1999) e *Os leopardos de Kafka* (cf. Scliar, 2000).

⁶ Em mais de um texto, Moacyr Scliar centraliza tal temática, como é o caso do romance já referido na nota 5.

⁷ A historiografia registra também como os imigrantes se aferram a determinados objetos que trazem consigo. Simbolizam, muitas vezes as vivências anteriores na terra de origem que se mesclam às da nova terra. É o

caso do relógio trazido da Rússia pela mãe do narrador, a marcar tempos e culturas diferentes, mas sobretudo a marcar seu “pogrom interior”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícia de Segall. In: _____. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Segall e o navio. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ÁVILA, Myriam. O encontro com o estrangeiro: uma tipologia. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- BASTIDE, Roger. O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, P. Prefácio. In: SAYAD, Abdelmalek. *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURTIUS, E.R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Julia Kristeva: Música para o Estrangeiro. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando Idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- D’ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint, 1997.
- D’HORTA, Vera. In: D’ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint, 1997.
- FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios: história da imigração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HERKENHOFF, Paulo. A cor no modernismo brasileiro: a navegação com muitas bússolas. In: <http://www.uol.com.Br/bienal/24bienal/nuh/expo-modernismo.htm>.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- LAFER, Celso. *Desafios*. São Paulo: Sicialiano, 1995.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke UP, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Viajando por mar. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MAGASICH-AIROLA, Jorge e BEER, Jean-Marc de. *América mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso*. Trad. Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny*. Baskerville: MIT Press, 1992.

TEMPLÁRIO
Luiz de Miranda

O FIAR DOS DIAS

O fiar dos dias é longo e demorado,
O homem carrega sua cruz, alquebrado,
Os sonhos são sinos sonolentos
que varrem nossa alma à luz do vento,
O véu das nuvens burila
as mercês tomadas de ausência.
O pátio de nossa casa
ainda habita o coração baldio
e as folhas esquecidas do outono.
A vida vaza na vida e não tem dono,
só Deus, vôo dourado, dirige
as lâminas luminosas que a aurora exige.

Porque me abandonaste,
se sabias que o horizonte acaba
e um céu de chumbo se desaba?
Quando sonhares,
o topo do mundo resplandece,
és a fé de mil dias
e o milagre nunca se adia,

a fera ferida de nossos pobres anos
amanhece.

É desse esplendor
Que sustentamos as ramas
frágeis do destino.

O amor paira no ar
nossa última chama.

A vida de quem ama
é a vida que se quer,
havida nos pulsos de linguagem.

Os pássaros perdidos
voam o nunca mais,
em nossos ossos a bruma
do que amei e perdi,
do que não volta mais
perdi,

como aquele sonho
deixado nos pátios da infância.
Oh, desalmada fragância,
dos velhos cadernos de poemas,
não é mais que um barco
frágil de papel,
a navegar o que já não sei.

O fiar dos dias é o fim dos dias,
pobres esquecidos e tristes,
como jamais vistes.
Nenhum lugar espera por mim,
a lua branca, e rua branca
não me chamam e nem me conhecem.
Vela uma fina luz na Casa de Deus,
é o único amparo para as lições do adeus.

Pelotas, 2 de julho de 2000.

Da obra *Trilogia da Casa de Deus*, 368p.

O TEMPLO É NAU DE TODOS

O templo é nau de todos,
porto aberto dos humildes,
dos que não têm passado
 ou futuro
 e erram no deserto,
dos esquecidos,
 dos amores vividos
 e dos perdidos,
das sandálias gastas
 e cobertas de pó,
dos nós cegos da paixão
 que mudam de nome
mas ainda são
 as promessas da solidão.

Templo há para todos,
 principalmente
 aos que choram
e debruçam suas pobres almas
 nos mantos santos
 onde Deus atende
 a todos os perdidos,
e a rosa esquecida
é a doce flor de nossa vida.

Templo há para
 os extraviados do amor,
que sonham despertos,
 de olhos abertos
e gastam tudo o que tinham,
mas há lugar
 para o que neles adivinha
a palidez quase morta da esperança
que vaza no esquecimento do mar.

A morte chega tarde,
 na Casa de Deus.

O pecado arde certo
 nos calvários da memória,
a mão celeste por perto
 nos acode,
 ampara
e cresce em nossa alma
 a amplidão do futuro.

O templo abre todas
 as janelas do corpo,
e joga no mar
 os domingos velhos
 de nossa infância,
também já velha e gasta.
A vida é vasta,
 quando de joelhos
oro os ouros esquecidos
 e as tristezas mortas.
Oro ao Deus onipotente,
 que pinte de azul
 o céu de nossas almas.

Há mais alma no perdão
e nos milhares de sóis da solidão,
onde guardamos,
 fechada,
uma réstia lumínica de amor,
árvore que nos salva
e se arvora no vento.
O templo é pai do tempo.
Nossa estrada, avança, avança,
por milhares de anos de esperança.

Pelotas, 27 de junho de 2000.
Da obra *Trilogia da Casa de Deus*, 368p.

SINVAL MEDINA:
A objetividade do mito

Jerônimo Teixeira
Jornalista

Sinval Medina ficou encantado pela *Fantasia* que o compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) criou sobre o Hino Nacional brasileiro. O fascínio cresceu quando ele descobriu que o músico havia morrido no Brasil. Foi quando surgiu a idéia de transformá-lo em personagem de um romance. O resultado é a mais recente obra de Medina, *O herdeiro das sombras*, lançada em 2001 pela editora Mandarim. Nascido em Porto Alegre, em 1943, Sinval Medina estreou na literatura relativamente tarde, com *Liberdade condicional*, em 1980. Nesse primeiro livro, temas, personagens e cenários eram extraídos da experiência direta do autor como jornalista profissional nos anos 70. A partir de *Memorial de Santa Cruz*, no entanto, Medina começou a utilizar – com muita liberdade, como ele explica na entrevista a seguir – cenários históricos para seus romances. Em *Tratado da altura das estrelas* (1997), vencedor do Prêmio Passo Fundo de Literatura (um dos prêmios mais vultosos do Brasil, no valor de R\$ 100.000), utilizou até mesmo dados da linguagem do século XVI na composição de sua prosa. Radicado em São Paulo, Sinval Medina aposentou a carreira jornalística e está se dedicando exclusivamente à literatura. Nesta entrevista, concedida em

maio de 2001, quando estive em Porto Alegre divulgando *O herdeiro das sombras*, Medina fala, entre outros temas, da sua formação como leitor e escritor, da relação entre história e literatura e da sua preocupação com a identidade nacional do brasileiro. Também conta de seu projeto de escrever um romance sobre o grande senador gaúcho da Velha República, Pinheiro Machado.

JT: Como surgiu a idéia de escrever um romance sobre Gottschalk?

SM: Foi quando vi o filme *Memórias do cárcere*, do Nelson Pereira dos Santos. A cena final me impressionou muito, pela sua beleza em si. Mas então prestei atenção no fundo musical. Também me pareceu uma música belíssima, que num primeiro momento achei que fosse o Hino Nacional, em algum arranjo, mas fui percebendo que tinha diferenças marcantes. Fiquei para olhar a ficha técnica, e pela primeira vez vi o nome do compositor. Descobri quem era, fui pesquisar em verbete de enciclopédia. As informações que consegui foram muito esparsas. Fiquei com uma idéia vaga de que era um músico do século XIX que havia morrido no Brasil, mas não sabia direito a história. Não sabia qual era a importância dele no cenário musical norteamericano, se era um sujeito perdido no Brasil ou se era um músico profissional importante, e nem se tinha vivido um período longo no Brasil. Aos poucos, fui reunindo material. Mas, no Brasil, tive muita dificuldade. Há muito pouca coisa sobre ele. Mesmo nas bibliotecas em que pesquisei tive dificuldades de achar material em obras estrangeiras. Na *Britannica* e em outras enciclopédias sempre havia um verbete de dez linhas no máximo. Mas eu fiquei com o tema arquivado. Escrevi o *Tratado...*, que me deu muito trabalho. Gottschalk ficou mais ou menos na gaveta.

JT: Mas, desde esse primeiro momento, já havia a idéia de escrever um livro sobre o tema?

SM: Sim.

JT: O senhor já saiu do cinema com a idéia de um livro?

SM: Não. Saí do cinema com a música e a curiosidade de saber quem era o compositor. Nessas pequenas referências que consegui levantar, descobri que ele havia morrido no Brasil. E foi aí que a idéia de um músico estrangeiro, que morre no Brasil, relativamente jovem (40 anos), e que escreveu uma música sobre o Hino Nacional brasileiro – foi aí que comecei a achar que era uma personagem interessante. Essa circunstância de ele ter morrido no Brasil valia a pena investigar. Comecei a perseguir a idéia de um romance, mas muito sem elementos. Em 1997, estive nos Estados Unidos, e lá achei muito material, inclusive CDs com a obra musical gravada. Nos Estados Unidos ele não é uma figura tão desconhecida como no Brasil. Descobri que havia nascido em New Orleans, que fora um músico importante na época da Guerra da Secessão. Foi um propagandista da causa da União, era o pianista do presidente Lincoln. Fiquei inundado de material. Quando vim dos Estados Unidos, trouxe esse material e comecei a digeri-lo. Num primeiro momento, fiquei muito preso à circunstância biográfica da personagem. De repente, eu tinha um monte de informações. A dificuldade então foi diversa: como...

JT: Editar?

SM: ...editar esse material. Exatamente. E pegar pelo lado romanesco, pelo lado literário. Resolvi primeiro centrar a história na passagem dele pelo Rio de Janeiro, nos nove meses que viveu lá. Não contei a história desde pequenino – faço referências, mas não minuciosas. Acabei juntando a história com dois temas que eu arquivara na gaveta, duas coisas sobre as quais eu tinha interesse de escrever. Havia uma coincidência entre a passagem do Gottschalk pelo Brasil e a época da Guerra do Paraguai – dois temas que não tinham nada a ver um com o outro, mas como havia essa coincidência cronológica, comecei a tentar aproximá-los. E um terceiro tema, uma coisa que há muito tempo já eu queria escrever, era sobre o naufrágio do Príncipe das

Astúrias. Era um navio espanhol que naufragou na costa de São Paulo em 1916. Aliás, havia até um sobrevivente que morava em Porto Alegre. Eu havia lido em *Zero Hora* uma matéria sobre isso – quando comecei a juntar material sobre o naufrágio, a minha irmã me mandou uma entrevista com um senhor já muito velhinho que tinha sido camareiro no navio. De mais de 500 pessoas, sobreviveram 13, e esse senhor de Porto Alegre era um deles. Meu pai também conheceu um sobrevivente, um francês, e então era uma história da infância que meu pai contava a partir desse amigo. Na verdade, então, eram três temas: o Gottschalk, que era o tema principal, a Guerra do Paraguai, sobre a qual eu havia lido bastante, mas não sabia bem o que eu queria escrever, e o Príncipe das Astúrias. A Guerra do Paraguai e a morte do Gottschalk tinham uma coincidência cronológica. O naufrágio não tinha nada a ver, pois foi em 1916. Mas eu precisava de um narrador, e acabei colocando o Príncipe das Astúrias por aí. Transformei um sobrevivente do naufrágio no narrador da história. Quarenta e cinco anos depois da morte do Gottschalk, em 1869, o narrador conta a história da convivência dele com o músico no Rio de Janeiro. De forma que eu consegui juntar os três temas. Mas a espinha dorsal é a história do Gottschalk.

JT: Nos seus primeiros romances, a história passava-se nos anos 60 ou 70, e havia muitos personagens jornalistas – uma realidade que o senhor conheceu de perto. Nos romances mais recentes, o senhor tem tratado de temas históricos. Como é que se deu essa mudança?

SM: Olha, há uma série de explicações e algumas coisas que não têm explicação. Meus dois primeiros romances, *Liberdade condicional* e *Cara, coroa, coragem*, realmente são relatos de experiências próximas. Os narradores e personagens jornalistas tinham a ver com a minha experiência de vida, minha experiência profissional. Também havia uma preocupação maior de fazer uma literatura de, vamos dizer, engajamento, contra a situação política naquele momento. Não era uma opção minha: um grupo muito grande de ficcionistas estava fazendo uma literatura antiditadura. Também tem essa coisa do momento históri-

co, de tratar de temas que provavelmente teriam maior dificuldade de passar na imprensa, na mídia. O romance era um veículo para esse tipo de preocupação, de denúncia. Mas acho que a coisa mais importante é um amadurecimento literário mesmo. Ou seja, o rompimento com esse padrão mais realista-naturalista do romance brasileiro até os anos 70. Também essa mudança, essa inflexão para outros temas aconteceu com muitos outros autores. Essa circunstância é a mais importante: eu ter amadurecido meu conceito de literatura, de prosa, de ficção, de romance, e descolado um pouco o romance da realidade visível, e passado a ver a literatura, o texto literário, ou a narrativa literária não como uma coisa especular em relação à realidade, mas como uma forma de você abordar o misterioso, o não-visível, o não-explicável. E isso significa incorporar temáticas novas. É um pouco a coisa do fantástico na literatura, que era algo com que eu não lidava nos meus dois primeiros livros, e passei a incorporar essa dimensão, do mistério, do não-explicável, enfim, para usar um conceito antigo, do maravilhoso. Antes, para mim, romance estava muito próximo do realismo, da reportagem. Agora, por que a opção por temas históricos? Eu poderia fazer isso de outra forma. Por que fui para esse lado? É aí que as explicações começam a ficar menos claras. Em termos de, vamos dizer, interesse intelectual, a História é uma coisa muito presente na minha vida. Sou um leitor de ficção, um leitor apaixonado, voraz, especialmente de romances. Sou um leitor eventual de contos, não sou um grande leitor de poesia, mas gosto muito de ler romance. A par disso, tenho muito interesse por leituras históricas. Então leio muito biografia, leio desde crônicas do século XVI até o Hobsbawm, por exemplo. A história talvez seja o meu segundo interesse em termos de leitura, quase ao nível da prosa de ficção. Isso inevitavelmente leva a certo acúmulo de informações nessa área. Esse casamento é uma coisa que aconteceu quase naturalmente. E não foi nem uma coisa consciente: quando escrevi o *Memorial de Santa Cruz*, que já é uma virada em relação a meus dois primeiros romances, percebi que estava desarquivando leituras que havia feito ao longo da minha vida inteira, fazendo aquele personagem passar por situações que tangenciavam a história brasileira, e com uma leitura muito particular dos acontecimentos. A visão

da minha narrativa, dos meus personagens e narradores sobre esses temas, é sempre uma visão prismática, não é nunca um visão especular. É uma visão em que os acontecimentos estão distorcidos. Isso me permite inclusive não ser literal quando trato de temas históricos. Sem nenhum constrangimento, eu distorço. Esse é o diferencial da prosa de ficção, ainda que calcada em acontecimentos históricos, em relação à História como ciência, que tem de buscar, com todas as restrições, uma certa objetividade. A literatura me permite tratar de temas históricos, que é uma coisa de que gosto muito, com a mais absoluta subjetividade, sem nenhuma preocupação com a verdade dos fatos.

JT: O senhor diria que essa mudança de temas também trouxe uma maior preocupação com a linguagem? Em *Tratado da altura das estrelas*, por exemplo, o senhor incorpora dados de época à linguagem do narrador.

SM: Com certeza. Isso é um dado interessante, que também começa no *Memorial...* de maneira muito inconsciente. *Memorial de Santa Cruz* é um livro que escrevi sem muita reflexão, e que depois, pensando no que eu tinha feito, tirei boas lições para o futuro. Mas foi muito espontâneo o processo. Hoje tenho mais consciência sobre exatamente isso que tu acabaste de dizer. No *Memorial...*, já existe uma preocupação com a linguagem. E qual é essa preocupação? Como é uma personagem popular, que tem um certo caráter arquetípico, e que transita no território brasileiro, o que fiz em termos de linguagem foi uma experiência de mesclar falares populares regionais. Então, você tem expressões nordestinas e expressões do Rio Grande do Sul, e todo um fraseado do homem do povo quando está preocupado em enfeitar o discurso. Há uma pesquisa de linguagem, mas... Uma pesquisa, não: há um resultado que foi muito espontâneo, mas já é uma reflexão em termos de linguagem. Quando escrevi o *Tratado...*, já havia desenvolvido algo mais metódico, que é, ao escolher um tema, ao escolher uma época, ao tentar dar forma à narrativa, me aproximar, tentar criar um clima, através da linguagem, que dê suporte à narrativa. Eu não tenho a pretensão de ter, no *Tratado...*, feito uma reconstituição da linguagem do século XVI. Mas há uma série de aproximações com a lingua-

gem da época que acho importantes na criação no clima da narrativa. Neste livro mais recente, *O Herdeiro das Sombras*, eu já vou conscientemente por esse caminho. Se no *Tratado...* eu havia feito uma coisa mais experimental, no *Herdeiro* já fui muito consciente disso. Comecei a escrever o livro com a idéia de que precisava reproduzir não só a linguagem do século XIX, me aproximar do século XIX, mas da linguagem literária, dos maneirismos literários até. A citação mais importante é Machado, e também há um pouco de Pré-Modernismo, daquela linguagem meio Coelho Neto. Evidentemente, sem nenhuma seriedade nisso, sempre com uma intenção, vamos dizer, paródica, para sugerir ao leitor o clima, para envolver emocionalmente o leitor. Acho que o grande drama dos temas históricos, para quem escreve, é exatamente calibrar a linguagem. É muito complicado escrever um livro que se passa no século XVI com uma linguagem do século XX, ou XXI. A não ser que você consiga criar um narrador verossímil para isso. Até pode, não é impossível. Mas a minha opção tem sido esta: ao mesmo tempo em que pesquiso os fatos sobre os quais vou escrever, pesquiso a linguagem em que os textos da época estão escritos, para conseguir criar esse clima, que é uma coisa evidentemente artificial. Tenho consciência disso. Não quero escrever como se escrevia no século XIX, mas quero sugerir ao leitor que aquilo é uma coisa do século XIX. Mas tenho plena consciência de que estou no século XXI e de que meu leitor está no século XXI.

JT: O senhor mencionou a personagem popular de *Memorial de Santa Cruz*. José Paulo Paes escreveu uma resenha sobre esse livro, incluída em *A aventura literária*. E ele sugere duas personagens como antecessoras de Santa Cruz: de um lado, Macunaíma, de Mário de Andrade, e, de outro, o Naziazeno de *Os ratos*, de Dyonélio Machado. O que o senhor pensa dessa avaliação?

SM: José Paulo Paes tinha uma visão muito interessante sobre isso, que ele chamava de o “pobre-diabo” na literatura brasileira. Ele tem até um ensaio específico sobre esse tipo de personagem. Eu acho, com relação ao *Memorial...*, que a aproximação é totalmente válida, principalmente com *Macunaíma*. O aspecto da proximidade com *Macunaíma* é maior.

JT: Pelo deslocamento geográfico?

SM: Exatamente. Com a personagem de *Os ratos*, a semelhança externa é menor, mas o José Paulo fundamentava isso muito bem. E há outras figuras, outras personagens desse tipo. Estou lembrado do Rosário Fusco, que o José Paulo também mencionava, na linhagem de *Os ratos*. É um romance da década de 30 ou 40, a história de um contador de uma casa de comércio que briga com o patrão, um sujeito com uma existência fosca, pálida, que vive pressionado pelas pequenas coisas do dia-a-dia. Acho que é interessante, é válida essa aproximação.

JT: Em algum momento o senhor teve *Os ratos* ou *Macunaíma* em mente quando escrevia o livro?

SM: A personagem do Dyonélio nunca me passou pela cabeça, porque o cenário dele é muito diferente, aquela coisa da vidinha apertada, suburbana. O aspecto temporal da narrativa é completamente diferente. A minha narrativa no *Memorial...* é uma coisa atemporal, que não termina. Agora, com relação a *Macunaíma*, minha narrativa tem uma relação forte. Com certeza, ao escrever, não conscientemente, estava presente o Mário de Andrade. A idéia de um herói arquetípico já está em *Macunaíma*. Acho que onde há uma diferença fundamental é talvez na perspectiva narrativa. O *Memorial...* é um livro narrado em primeira pessoa. A malandragem da personagem é revelada ao leitor não por um narrador externo, mas pelas próprias contradições do discurso dele com a ação. É uma abordagem narrativa diferente, mas a relação entre os dois romances é muito evidente.

JT: *Memorial de Santa Cruz* tinha uma personagem que percorre o Brasil. Agora, o senhor acaba de lançar um livro sobre um músico que escreveu uma fantasia sobre o Hino Nacional. A identidade nacional brasileira é uma preocupação temática sua?

SM: Com certeza, talvez a maior, a mais importante, a coisa que mais me preocupa. No *Herdeiro...*, há esse aspecto de um estrangeiro encantado pelo Brasil – encantado e desencantado, pois, pelo menos na minha versão do Gottschalk, ele tem mo-

mentos de deslumbramento pelo Brasil e momentos de profunda irritação. Há uma pergunta que eu acho que angustia a todos os brasileiros pensantes: o que é ser brasileiro? Não que eu procure responder, porque isso não tem uma resposta simples – não sou eu que vou achar uma resposta. Mas escrevo procurando, vamos dizer, conviver com essa angústia de me perguntar o que é ser brasileiro. Então, eu acho que isso é o motor dessa minha linha temática. E há uma personagem em *Herdeiro* que exemplifica bem isso: Benedito Calazans. É uma personagem que tem uma dupla identidade: como José Maria, ele é doutor; como Benedito Calazans, é compositor popular. É filho de um comerciante português rico – até uma coisa que é meio chavão, a partir do Luiz Gama, que era filho de um português rico com uma negra. Essa duplicidade de caráter do brasileiro, que vem até da genética, eu coloco nessa personagem que pelo lado da mãe é Benedito Calazans e pelo lado do pai é o doutor José Maria Sales Fernandes. Ele oscila entre esses dois mundos. Até mais do que no próprio Gottschalk, eu exploro essa pergunta angustiante – o que é ser brasileiro? – nessa personagem que é o narrador da história, o fio condutor. Ele é tão cindido, tão dividido, e ao mesmo tempo tão coerente nessas duas metades, que chega a ter dois nomes e duas identidades ao longo da história. Só que eu insisto nisso: não acho que saiba como responder à pergunta. Tento montar a história e explorar esse tema para conviver com essa angústia de me perguntar o que é ser brasileiro sem encontrar uma resposta.

JT: O senhor é jornalista, foi professor de jornalismo e escreveu romances que se passam em redações de jornal. Agora, acaba de lançar um romance sobre um músico. Gostaria que o senhor relacionasse esses termos: jornalismo e literatura; música e literatura.

SM: Começando por música e literatura: tenho muito pouca familiaridade com aspectos técnicos da música. Sou um mero ouvinte. Não toco nenhum instrumento. Talvez tenha um ouvido musical razoável, e nada além disso. Não sou um estudioso, não tenho uma familiaridade maior, ainda que goste muito de ouvir música. Gosto muito de música erudita, mas como um

ouvinte absolutamente desinformado de aspectos técnicos. Então, o Gottschalk se impôs como personagem pela sua história de vida. Tive de lidar com as minhas limitações, até evitando entrar em aspectos mais técnicos, por não saber, não ter domínio do assunto. Até, de certa forma, contornar os aspectos técnicos, me detendo nas coisas externas – nos concertos que o Gottschalk fez no Rio de Janeiro, falo muito mais do movimento do público, das reações, etc., sem me atrever absolutamente a nenhum juízo de valor. Mesmo ao longo de toda parte “biográfica”, em nenhum momento meu narrador se atreve a julgar o Gottschalk enquanto músico. É bem provável que eu não volte a escrever sobre um músico, porque não é uma área de interesse maior. Foi um acidente. É difícil, para quem, como eu, não conhece nada da carpintaria musical, estabelecer um paralelo entre as duas áreas. Volto a dizer, eu sou um ouvinte. Gosto de trabalhar ouvindo música. Tenho um gosto bem variado. Gosto das coisas óbvias, não é? Música barroca, os pianistas românticos... Não sou um fã ardoroso das coisas mais recentes, mais experimentais. Até ouço, mas gosto de música com bastante melodia.

Com relação a jornalismo e literatura, é para mim uma preocupação, um tema sobre o qual eu reflito bastante. Ontem, na PUCRS, fiz uma brincadeira que pode ser levada a sério. Nas faculdades de jornalismo, há uma velha definição de notícia: se um cachorro morde um homem, não é notícia; se um homem morde o cachorro, é notícia. E eu faço um acréscimo: bom, se um cachorro morde um homem, não é notícia, portanto não é jornalismo. Se um homem morde um cachorro, estamos no domínio do jornalismo. Se um homem vira cachorro ou um cachorro vira homem, estamos no domínio da literatura. (*risos*) É uma brincadeira, mas que mostra bem que no plano literário você está liberado da narrativa especular, de mostrar a realidade tal como ela é – com todas as restrições que a gente possa fazer a isso, a discussão da objetividade, mas, enfim, uma notícia em que o homem vira cachorro é uma coisa de que os leitores de um jornal iriam desconfiar, provavelmente o editor não deixaria passar... No plano literário, é absolutamente possível. Usando um jogo de palavras que às vezes pode funcionar e às vezes é exagero, digo que o jornalismo lida ainda hoje com o

mito da objetividade. O problema central, por mais que esteja cercado por todas as dúvidas possíveis, ainda é o mito da objetividade. Na literatura, você está no domínio da objetividade do mito. Isso explica um pouco, voltando àquele assunto anterior, a minha passagem de um romance mais realista, mais voltado para o imediato, mais jornalístico, para uma narrativa com outra configuração. Na narrativa literária, na prosa de ficção, a gente está entrando em uma fase de revalorização do mito, do imaginário, das coisas não-palpáveis, não-tangíveis, rompendo um pouco um padrão narrativo, uma receita que vem do Realismo, portanto do século XIX, e que tem ecos ainda hoje. Acho que a gente está numa fase de rever isso.

JT: Por “a gente” o senhor quer dizer os escritores brasileiros?

SM: A literatura brasileira, sem dúvida, mas acho que isso é um movimento mundial. Por mais restrições que se tenha ao termo, é uma característica da literatura de ficção da pós-modernidade. Acho que existe uma ruptura entre moderno e pós-moderno, e pós-moderno é na literatura, entre outras coisas, a redescoberta desse mundo não-tangível, não-palpável, do mito – por isso, de brincadeira, eu falo na objetividade do mito. Hoje, o prosador, o ficcionista se move muito mais à vontade nesse mundo mítico do que no mundo da objetividade, da concretude em que o jornalista e o historiador são obrigados a se mover, e em que o romancista não tem a menor obrigação de transitar. Mas isso é uma coisa muito recente. Até alguns anos atrás, o romancista também era obrigado a se movimentar nesse mundo da objetividade, da informação precisa. Isso é uma ruptura muito clara para mim, tanto no plano individual – eu persigo essa mudança – quanto no plano de uma tendência generalizada, que você pode localizar, talvez, no realismo fantástico latino-americano, trinta anos atrás, e que hoje está absolutamente consolidado – principalmente neste sentido: descoberta de que a prosa de ficção, o romance, o conto, enfim, não têm compromisso com o real concreto.

JT: Que autores admirados pelo senhor estariam nesse caminho?

SM: Olha, eu gosto muito de alguns latino-americanos. Não recentes, não atuais, mas que na minha trajetória tiveram importância muito grande: Borges, Rulfo, Carpentier, García Márquez. O próprio Llosa – mas o último livro dele, *A festa do bode*, peca exatamente por essa literalidade. É um romance com uma maestria técnica impecável, mas que está colado na realidade. Você não sabe bem se não é um livro jornalístico, ainda que tenha uma personagem de ficção que tente diluir esse clima de realismo cru. Agora, o que eu admiro no Llosa é a incorporação do cômico na prosa. A ironia, a comicidade são também formas de destratar o real. Não encarar o real com seriedade: não precisa fazer a sua personagem levitar, ou engolir fogo, para fazer algo não realista. E o Llosa não faz nada disso. A ironia é uma forma de você dizer “olha, isso aqui é literatura, não leve a sério – ou leve a sério enquanto literatura, não como retrato da realidade”.

Há alguns autores brasileiros que conviveram com o Realismo, com esse realismo do romance dos anos 30, no Brasil, que foi a corrente predominante – o Dyonélio é um exemplo típico de alguém que remava contra essa corrente. E assim vários outros, mais recentes, tipo J.J. Veiga, Murilo Rubião. Então, essa corrente que o Carlos Fuentes num ensaio muito interessante define como “cervantina” nunca desapareceu na literatura de ficção brasileira, apesar da predominância num determinado momento de uma prosa mais realista, que historicamente é perfeitamente justificável, foi superimportante, teve um grande valor. Não tenho certeza absoluta, mas acho que Fuentes opõe “cervantina” a “flaubertiana”, o Cervantes a Flaubert, como autor sério e autor jocoso. E jocosa, volto a dizer, pode ser desde uma personagem que tem um comportamento destoante do previsível até uma personagem de realismo mágico. Então, acho que há um aflorar dessa prosa cervantina no momento que a gente está vivendo, que é essa coisa machadiana de dizer: “Alto lá! Isso aqui é literatura. Leve a sério, mas não como retrato de realidade”.

JT: Em 1964, o senhor ganhou um prêmio literário por uma novela que nunca foi publicada. Sua estréia em livro só veio a se dar em 1980, com *Liberdade condicional*. O que houve nesse hiato?

SM: Pois é. Em 1964, a Secretaria de Cultura do estado promoveu um concurso para conto, novela e romance. É muito engraçada essa história. Em conto, foi premiado Fernando Miranda. Não houve premiação para romance, mas sim para a categoria novela, que é uma coisa altamente improvável enquanto gênero. (risos) O meu texto, como era relativamente curto – e aí foi aquele critério de divisão por número de páginas, que é um critério absolutamente despropositado – mas, enfim, achei que meu texto não dava para inscrever como romance e era muito grande para inscrever como conto, então coloquei na categoria novela. Na categoria novela, o prêmio foi dado para a Tânia Faillace. E houve duas menções honrosas: uma para o meu texto e outra para um texto do Moacy Scliar, que eu acho que ele também nunca editou. O livro da Tânia foi editado pela Globo, até com uma boa repercussão; foi *Adão e Eva*, o segundo livro dela. Então, na verdade, eu não ganhei o prêmio, mas uma menção honrosa. E eu perdi os originais desse texto, numa mudança, em São Paulo.

JT: Então o senhor não deixou de editar por uma escolha deliberada?

SM: Não, absolutamente. Até, na época, tentei publicar, mas nos anos 60 era muito difícil. Simplesmente perdi o original. A gente morava em uma casa relativamente grande, e compramos um apartamento pequeno, foi o meu primeiro apartamento comprado, financiado em 20 anos. Aí, deixei na casa de uns amigos um arquivo; um baú com papéis. Houve um problema qualquer na garagem desses amigos, acho que inundou, e eles perderam esses papéis, inclusive o original. Mas aí a sua pergunta: em 1964, eu estava trabalhando regularmente, já querendo escrever, produzindo, inclusive tendo um texto que eu pessoalmente acho que era muito ruim, mas felizmente ninguém vai provar. (risos) Era uma promessa. Tinha alguma coisa, talvez, tanto que a comissão julgadora me deu uma menção honrosa. Em 1964, houve o golpe militar. Foi uma fase muito difícil. Vem a ditadura. O que tem isso a ver com o meu trabalho como escritor? Eu havia tido uma formação, no final dos anos 50 e início dos 60, da literatura como missão – plagiando o

Nicolau Sevcenko. A literatura era uma forma de você ajudar transformações sociais. Havia uma cartilha estética dos Centros Populares de Cultura, da UNE – cartilha não escrita, mas algo difuso. Aliás, nesse bojo de idéias estéticas no qual me formei, houve algumas obras importantes na cultura brasileira, como o famoso *Cinco vezes favela*, filme que foi produzido pela UNE; o movimento teatral, a música popular foram importantes. Na literatura, havia os poetas do Rio de Janeiro, aquela famosa coleção de livrinhos de poesia chamada *Violões de Rua*, com Ferreira Gullar, Geir Campos. Então, no meu final de adolescência e período da faculdade, a visão que eu tinha da literatura era como braço estético da revolução. O golpe foi um golpe também nesse tipo de literatura. Não havia mais possibilidade de você produzir uma literatura “engajada” e publicar, porque havia todas as restrições possíveis, e aí bate a autocensura. Eu fiquei nesse momento muito desarvorado. O meu ideário estético, os modelos que eu pensava em seguir desapareceram, sumiram, foram pelo ralo. E aí houve algumas circunstâncias pessoais: eu casei, tive filhos, tive que trabalhar, tive que ganhar a vida etc. Fiquei, nesse período, incubando uma literatura, vamos dizer, experimental, uma coisa muito formal, muito presa a uma idéia, que eu tive de colocar no lugar da literatura engajada, de um requinte formal. Esse requinte me paralisou. Eu trabalhava um mês em cima de uma lauda, mexendo e acertando, em busca de uma perfeição formal que simplesmente não existe. Alguns anos depois, em 1970, fomos a São Paulo, eu e minha mulher, para fazer pós-graduação na área de comunicação na ECA, na USP. A ECA era uma escola ainda muito jovem, em formação – tinha começado em 1966, e eu entrei no pós-graduação em 1971. Acabei, por circunstâncias, sendo convidado para dar aula na ECA, como auxiliar de ensino, primeiro degrau da carreira etc. Tive um início de carreira acadêmica que me desviou a atenção da literatura. Fiquei uns cinco anos nisso, até 1975.

JT: Quando o senhor foi cassado...

SM: Em 1975, fui cassado. Então, também tem esse interregno em que a literatura ficou em um plano muito secundário para

mim. Praticamente, não escrevi nada nessa fase. Ou escrevi coisas que se perderam; algumas até eu fui aproveitar em *Liberdade condicional*, que é um romance fragmentado. Mas a vida acadêmica foi uma coisa que realmente me seduziu muito. A literatura ficou em segundo plano. Quando eu fui cassado, fui trabalhar como jornalista. Nunca tinha exercido o jornalismo como uma atividade principal. Tinha feito colaborações para a Editora Globo, mas com prazos completamente diferentes do ritmo de imprensa. Então, eu soltei o meu texto no jornalismo. Passei a escrever com ritmo de dia-a-dia, e cheguei a uma conclusão que foi muito importante para a minha volta à literatura – perder aquela coisa do perfeccionismo, e aprender a lidar com as minhas limitações. Cada pessoa tem o seu teto possível. Não adianta, a partir de determinado momento, você querer continuar refinando um texto que chegou no limite possível. O jornalismo me ensinou isso – o jornalismo diário. Você tem que fechar, mandar para a gráfica a matéria do jeito que está porque não tem mais tempo para ficar mexendo. Cheguei a uma conclusão importante e acho que aí o jornalismo foi fundamental: o autor que aspira ao perfeccionismo, ao texto perfeito, morre inédito. (risos) Ou eu continuo aspirando à perfeição e morro inédito, ou eu publico o que eu posso, que é o meu limite. E foi assim que saiu *Liberdade condicional*, que é um livro de recortes. Juntei algumas dessas coisas experimentais que eu tinha na gaveta. Consegui costurar com alguma coerência, mas, enfim, é um livro muito fragmentado, porque é fruto em parte desse trabalho de muitos anos que eu fui acumulando, sem saber muito bem o que fazer com aqueles textos.

JT: Borges, em *Esse ofício do verso*, conta que com o tempo descobriu que fazer muitas revisões e remendos no texto é inútil. Ele dizia que um autor deve encontrar sua “voz natural” e se ater a ela.

SM: Eu não li esse texto do Borges, mas concordo inteiramente com isso. Se você quer ser escritor, você tem que ter livro publicado. E eu sempre quis ser escritor.

JT: Desde quando?

SM: Desde adolescente. Não adianta você ser escritor para você mesmo. Se você não tem uma relação com o leitor, você não é um escritor, por mais genial que você possa achar o seu trabalho. O texto se completa com a leitura. É evidente, uma coisa óbvia, mas que de repente a gente pode até esquecer. Então eu me coloquei claramente com esse dilema. *Liberdade condicional* saiu em 1980. Eu estava com 37 anos. Tive uma estréia tardia – se bem que eu estava com o livro encaminhado ou pronto já havia uns três anos, mexendo aqui e ali. Mas eu assumi isso. Tenho que expor a minha imperfeição, porque se for esperar para expor a minha perfeição vou morrer.

JT: E agora o senhor está integralmente dedicado a escrever, depois do Prêmio Passo Fundo?

SM: É, agora estou integralmente dedicado. Eu já vinha num processo de diminuir minha carga de trabalho. Em 1988, ganhei uma bolsa da Fundação Vitae para escrever o *Tratado...* Foi uma decisão muito complicada: não era uma imposição da instituição para me dar a bolsa, mas era algo desejável, que a dedicação fosse integral. E eu falei: “o que eu vou fazer?”. Na época, eu era diretor de redação da revista *Boa Forma*. Tinha acabado de sair da revista *Saúde*. Tinha ajudado a criar o projeto da *Boa Forma*. Estava, enfim, em uma posição profissional confortável dentro da empresa – a Editora Azul, que era um braço da Abril. Aí eu tive que optar entre a bolsa, a possibilidade de escrever o romance, e sair da empresa. Consegui montar um esquema de ficar como colaborador. Saí, deixei de ser funcionário contratado e passei a fazer *free-lance* de textos. Tinha uma garantia lá de determinado volume de trabalho por mês. E assim comecei a mudar minha maneira de sobreviver – isso em 1988. Trabalhei ainda nesse regime uns cinco anos, na editora, e aos poucos fui desacelerando meu trabalho como jornalista *free-lancer*. Comecei a fazer coisas para outras editoras. Fiz *copy* de livros, que é um trabalho mais tranquilo por um lado, mas dá muita dor de cabeça também, porque é um horror você mexer em texto de um autor. Em 1995, foi mais um passo: me aposentei, com 33 anos de contribuição para o INSS. Me aposentei com uma quantia muito modesta, mas o cálculo que eu fazia é que se

conseguisse juntar um pouquinho de cada lado, conseguiria sobreviver e me dedicar mais à literatura. Em 1996, continuei trabalhando, mas fui diminuindo. Essas coisas vão se acumulando, é uma coisa meio lotérica. Em 1997, ganhei uma ação trabalhista coletiva ainda contra a Azul. E depois, em 1999, veio o prêmio. Hoje, eu realmente tenho condições de sobreviver juntando essas coisas. Mais um pouquinho de direitos autorais, que vão pingando. Então dá para viver, como eu digo, *para* a literatura, não *de* literatura.

JT: Em que o senhor está trabalhando agora?

SM: Estou com três projetos, e ainda não sei por onde enveredar. Tinha começado um romance, está até bem avançado, mas dei uma parada para reavaliar. É sobre um personagem gaúcho fictício; não é um personagem histórico, mas tem relações grandes com a História. Eu costumo definir esse projeto como um Santa Cruz às avessas. É um sujeito da elite mais reacionária que você possa imaginar, um sujeito que vê a História, o século XX, da perspectiva conservadora. Nasceu no início do século, foi contemporâneo no Colégio Militar dos futuros presidentes – Médici, Geisel –, das eminências pardas tipo Golbery. Aí esse cara sai do Colégio Militar – ele não é apto para o serviço militar, e portanto não vira general – mas permanece ligado à Revolução de 30, à segunda fase do governo Getúlio... Enfim, é um sujeito que está sempre no poder, até o final do século, quando ele volta para o Rio Grande do Sul para morrer. A perspectiva é o cara, já no ano 2000, vendo a sua vida, fazendo uma revisão de sua vida, e sem nenhum arrependimento. Esse livro tem um nome bem significativo: *Acerto de contas*. Mas esse projeto está parado, não está andando. Também estou querendo escrever, mas estou precisando de um parceiro para isso, uma peça de teatro sobre o Barão de Itararé. Consegui montar um argumento que eu acho interessante, mas não domino a carpintaria do teatro. Então, estou tentando arrumar um parceiro para botar a história em forma teatral. Quero fazer uma coisa evidentemente cômica, a partir do personagem, e musical. É um projeto interessante, mas que também está parado por falta de conhecimento técnico. Já tenho até uma pessoa em vista, já conversamos, mas fica mais complicado

fazer uma coisa a quatro mãos. Acho que é um projeto que deve deslanchar este ano (2001). E finalmente – isso é o que estou fazendo neste momento – estou muito interessado na história do assassinato do senador Pinheiro Machado. Não comecei nem a escrever ainda. Estou levantando material. Tenho achado algumas coisas, não há muitas biografias do Pinheiro Machado, por incrível que pareça.

JT: A tradição da biografia ainda não é tão forte quanto se pensa no Brasil.

SM: Exatamente. As biografias que consegui até agora são muito laudatórias. Tenho tentado achar inclusive uma biografia do Cid Pinheiro Cabral, aquele jornalista esportivo, que era parente do senador. Andei já em sebos, até na Biblioteca Pública. Tenho a esperança de que seja mais completa. Mas acho que a história da morte do Pinheiro Machado é uma coisa mal-explicada até hoje e, como trama romanesca, é fascinante. Estou em um estudo de viabilidade. Não sei ainda se vai ser possível ou não. Mas tem um cruzamento de fatores muito engraçado. O assassino dele era gaúcho também, um sujeito que morreu sem confessar quem eram os cúmplices. Tem toda uma trama de mistério. E uma coisa que é mal dimensionada até hoje, e que me fascina muito, é o peso político que ele teve na Velha República. A gente imagina que a Velha República foi aquela coisa da política do café-com-leite, mineira e paulista, e, na verdade, por 20 anos – pois ele volta ao senado em 1895 e morre em 1915 –, Pinheiro Machado foi o grande árbitro da política brasileira. Fazia e desfazia no Senado. E é uma época de transformações muito significativas no Rio de Janeiro. O ambiente social do Rio é interessantíssimo.

JT: As reformas do Pereira Passos...

SM: Exatamente, o Bota-Abaixo. Mas estou pesquisando ainda. Não sei nem se vai render um romance, não sei como vou montar a narrativa. Tenho a preocupação de fugir do historicismo, não quero contar a história do Pereira Passos como um historiador contaria. E o engraçado é que os três projetos são

muito gaúchos. Vamos ver. Por enquanto, ainda estou muito envolvido com o livro que acabou de sair (*O herdeiro das sombras*). Muito preocupado com a divulgação, que é um trabalho importante. Não é muito a minha praia, não gosto muito de fazer, mas tem que ser feito. Quando um livro sai, o escritor já está com uma nova paixão. Em geral, você já está apaixonado pelo novo livro. Tem que dar atenção para alguma coisa que em grande parte você já esqueceu. Pelo menos o vínculo afetivo mais forte já está rompido.

JT: Nelson Rodrigues, em uma das crônicas de *O óbvio ululante*, fala de um orador que em determinado comício teria dito: “Beijarei o punhal que matar Pinheiro Machado”.

SM: Essa frase especificamente eu não li. Mas teve um deputado que numa entrevista jornalística disse que apresentaria um projeto de lei na Câmara com o seguinte texto: “Declaro extinto o senador Pinheiro Machado. Revogam-se as disposições em contrário”. O assassinato dele foi forjado com um clima de opinião pública tremendo. Aliás, as vantagens da Internet: esses dias entrei num site do Rio de Janeiro que tem acontecimentos históricos importantes através do noticiário da época. Encontrei lá o noticiário da morte do Pinheiro Machado. Acho engraçado que um tema tão óbvio tenha sido tão mal explorado até hoje. É um episódio dramático, é uma figura muito importante da época que morre tragicamente. Comparando com situações internacionais, é equivalente à morte do arquiduque da Áustria que desencadeou a I Guerra Mundial, ao assassinato do Kennedy, ao assassinato do Lincoln. E é uma coisa que está meio debaixo do tapete na história brasileira. Meu interesse pelo Pinheiro Machado é antigo, mas recentemente foi reaceso em função das trapalhadas do Antônio Carlos Magalhães. Acho que ele era uma figura dominadora, semelhante ao Antônio Carlos Magalhães. Com outra configuração de época, mas basicamente um sujeito temível. A relação dos outros políticos com ele era uma relação de temor. E ele morreu de uma maneira dramática. Uma coisa muito forte, assassinado, apunhalado, tendo dito pouco antes que morreria como César nas escadarias do Senado – era uma acontecimento previsível – e que não esconderia os

olhos com a toga como fez César. Deixou também uma carta-testamento, que escreveu quatro ou cinco meses antes de ser assassinado, prevendo a morte. Isso pode render um belo romance. Só não sei ainda por onde começar.

JT: Já que estamos de volta ao campo da História e da literatura, queria voltar a perguntar sobre as diferenças entre romanista e historiador. O historiador também não vale de recursos ficcionais? Borges diz, por exemplo, que Gibbon inventou Roma...

SM: É interessante essa afirmação. Evidentemente, a história se reescreve a cada geração, com uma visão ideológica diferente, com um clima de época diferente. Mas o historiador tem um terreno mais estreito, um potreiro menor. Enquanto o ficcionista, não: tudo é possível. Aliás, voltando um pouco àquela história da objetividade do mito e do mito da objetividade, a gente não se dá conta de como essas discussões são antigas. Está lá na *Poética* do Aristóteles – que eu não li no original, li interpretações, que são muito mais digeríveis. A gente às vezes lê um texto antigo, lê o texto em si, e não descobre todas as implicações daquilo. Aí você lê uma interpretação e as coisas ficam mais claras. É aquela oposição, muito dialética, entre a probabilidade impossível e da impossibilidade provável. Daí voltando ao jornalismo: o jornalismo trabalha com a possibilidade impossível, quer dizer, com o fato raro. E a literatura trabalha com a impossibilidade provável, quer dizer, como uma coisa que não pode acontecer no mundo real, mas que no mundo da ficção é perfeitamente admissível. O historiador está um pouco preso nisso. Ainda que o historiador também use a imaginação – e não só o historiador, também o sociólogo. Você pega a obra do Gilberto Freyre... Ou mesmo o Darcy Ribeiro: *O povo brasileiro* é um portento, mas tem muito de ficção naquilo, e uma lindíssima ficção. Claro, o livro é muito bem documentado, mas tem uma dimensão literária que é o que dá a grandeza. E a dimensão literária é o imaginário funcionando, as relações que estabelece a partir dos dados que ele levanta. E o Gilberto Freyre é a mesma coisa, ainda que sejam obras ideologicamente distintas. A parte literária dá grandiosidade a uma obra ou de

um historiador ou de um antropólogo, uma grandiosidade que faz a diferença.

JT: Para encerrar, gostaria que o senhor falasse de suas leituras formadoras.

SM: Sempre fui um leitor muito voraz. O hábito de leitura foi introduzido pelo meu pai. Ainda que ele não fosse um intelectual – era um executivo de vendas –, tinha uma boa cultura romanesca, principalmente. Ele influenciou muito na minha irmã mais velha e em mim. Desde cedo estimulou muito a leitura. Ao me alfabetizar, eu já tinha o Monteiro Lobato na mão. A porta de entrada para a leitura foi Monteiro Lobato, que eu li e reli de trás para frente. Meu interesse por História começa com *História do mundo para crianças*. Meu pai tinha um hábito: era sócio de uma entidade que eu acho que nem existe mais, chamada Associação dos Empregados do Comércio, que tinha uma sede com uma bela biblioteca na rua Dr. Flores. O prédio existe ainda, mas a biblioteca não sei que fim levou. A partir de dez, onze anos de idade, depois de Monteiro Lobato, além de a gente ter uma quantidade razoável de livros em casa, o meu pai trazia regularmente dessa biblioteca romances para a gente. Para mim, ele trazia livros de aventura. Fui leitor de Julio Verne, Karl May, Alexandre Dumas, Rafael Sabatini. Livros de capa e espada. Acho que isso até tem uma ressonância nos livros que escrevo. Nunca fui leitor, por exemplo, de ficção científica e de policial. Sempre li esses livros de aventura, que eram o que meu pai trazia e eu adorava. Isso me influencia até hoje. Os meus romances são, antes de tudo, baseados em ação. O encadeamento das histórias, a técnica narrativa têm ressonância direta desse tipo de leitura ancestral. Aí entrei nesse processo de ler romances, num primeiro momento por influência do meu pai. Foi meu pai quem me deu John Steinbeck para ler. Alguns autores franceses, de que hoje nem se fala mais – por exemplo, Maurice Maeterlinck, que ninguém mais sabe quem é. Ou Romain Rolland, que eu li com quatorze, quinze anos, por causa de meu pai. Ele dizia que, quando acabou de ler o *Jean-Cristophe*, ficou dois anos sem ler romance, porque achava que não ia ler mais nada que se comparasse. Tive uma formação de

muita leitura tumultuária, coisas sem muito pé nem cabeça – ler quase ao mesmo tempo Romain Rolland e Julio Verne é meio incoerente. Mas foi ótimo. Fui meio que um leitor onívoro: o que caía na mão eu lia. Depois comecei a frequentar a Biblioteca Pública. Mais tarde, quando estudava jornalismo, a Biblioteca da Faculdade de Filosofia. Fiz muita leitura de romance, sem ser muito seletivo. Nessa época, os americanos da Geração Perdida me impressionaram muito, especialmente John dos Passos. Também Steinbeck, e Faulkner – mas Faulker foi uma leitura posterior, mais refinada. E também os brasileiros do Romance de 30: li muito Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos. Um pecado que tenho que confessar é que só descobri Machado de Assis muito tarde. Eu lia Machado, mas como mais um autor. Precisei amadurecer para descobrir sua profundidade. E é um autor que encara a relação com o leitor e o processo criativo como um jogo, com muita ironia. Na época o “cepecismo” implicava uma seriedade muito grande, que não era compatível com Machado. Uma grande descoberta foi Guimarães Rosa. Passei por uma fase de absoluta fascinação com ele. Comecei com *Sagarana*, depois com *Grande sertão: veredas*, e daí segui pela obra toda. Foi uma coisa que me causou grandes tormentos. Eu já estava preocupado com uma temática social, que era essencialmente urbana. Pensava que jamais ia encontrar temas com a densidade de Guimarães Rosa. Eu não identificava que Guimarães Rosa não é só telurismo, não entendia a transcendência que ressuma em toda a sua obra. Até hoje estou descobrindo autores. Há algum tempo atrás, comecei a ler Proust – cinco páginas por dia. Descobri porque todo mundo, quando cita Proust, fala do chá de tília com madeleine: é que esse episódio está nas primeiras 50 páginas. (risos) Mas Proust, Joyce e Virginia Woolf eu só fui ler muito mais tarde, e por obrigação. Isso marca a abordagem narrativa que faço até hoje: não me dou bem com autores introspectivos. Tenho muito de folhetinista, que é o oposto dessa ficção proustiana. O que realmente me deixa feliz, como escritor, é quando alguém me diz: “Peguei o seu livro e não consegui mais largar”.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Organização e tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 192 p.

Poemas do Brasil is Paulo Henriques Britto's third volume of translations from Bishop's writings. It follows *Uma arte* (1995) – a selection of Bishop's correspondence that includes letters to May Swenson, Robert Lowell, and Carlos Drummond de Andrade that are not in the original English-language edition prepared by Robert Giroux – and *Esforços do afeto* (1996) – a selection of her fictional and non-fictional prose.

The American poet has been served well by her best Brazilian translator. A seasoned worker with American literature, Britto provides translations of Bishop's poems that skillfully track down the poet's sense while playing deftly over the diction, syntax, and rhymes of the originals. His translations now provide a benchmark for further work, while his selection suggests a canon of Bishop's "Brazilian" poetry. Exercising sound judgment, he has included several poems that only obliquely refer to Brazil or in some tellingly way show the advantages to her poetry of Bishop's having spent nearly twenty years of her creative life there. To the obvious choices of "Arrival at Santos," "Questions of travel," "Under the window: Ouro Preto," and "Pink dog," he has added, more daringly, choices such as "Shampoo," "One art," and "Crusoe in England." On the other hand, he omits such ostensibly "Brazilian" poems as "Electrical storm," "House guest," and "The mountain," so doing because he finds them to be aesthetically inferior to her own best work. I have no quarrel with his criterion or with his selections, though

I would be prepared to make the case for adding "Trouvée" as well as "Sonnet," the first of her posthumous publications in the *New Yorker*.

There is also something to be said for Paulo Britto's introduction. Informed and measured, it draws generously on Bishop's letters. He offers us a revealing look at Bishop as an American "outsider" attempting to understand the cultural, social, and political realities of Brazil's past and those of the present that envelopes her. He points tellingly to her sometimes disabling difficulties with the Portuguese language and the mores of the Brazilians she lived among and read about, and to her failure to immerse herself in the study it would take to come to grips with how Brazil's past helps to explain its present. But he does not scold her for these deficiencies. These are a poet's warts, and they too, he implies, helped to shape her "Brazilian" poems. Since this introduction lays out the background for the wonderful poems that follow it, it's a pity that, in this bilingual edition of the poems it too is not given in English. Although *Poemas do Brasil* is intended primarily for those readers who must encounter Bishop in Portuguese translation, it will also be of interest to any serious student of Bishop's life and work.

George Monteiro
Brown University

CÍCERO, Antônio [et al]. *Outras praias: 13 poetas brasileiros hoje / Other shores: 13 emerging Brazilian poets*. Edição bilíngüe inglês/português coordenada por Ricardo Corona. Vários tradutores. Posfácio de Charles A. Perrone (University of Florida) e orelha de David W. Foster (Arizona State University). São Paulo: Iluminuras, 1998. 293 p.

Ricardo Corona, editor de *Outras praias/ Other shores*, nos informa que essa antologia nasceu de um convite informal do poeta e editor Lawrence Ferlinghetti, interessado em reunir na *City Lights Review* uma amostra significativa da poesia brasileira contemporânea. O projeto se ampliou a partir de apoio da Prefeitura Municipal de Curitiba, PR, e acabou por constituir o volume bilíngüe editado pela Iluminuras (São Paulo).

Toda e qualquer antologia passa necessariamente por uma escolha do editor, e não há como discutir a partir dos critérios adotados, uma vez que, sempre parciais, eles serão sempre legítimos. Antonio Risério, no prefácio da edição, desvencilha-se da tarefa inglória de prefaciador exatamente invocando essa intangibilidade de critérios e a impossibilidade de emissão de juízos de valor: "... é bom que fique claro que não estou aqui emitindo nenhum juízo de valor. Disse, antes, que considero fundamentalmente suspeitas hierarquizações estéticas do signo. (...) Aliás, não estou aqui sequer para análises-relâmpago de cada um dos autores antologizados..." (p. 25).

A afirmação de Risério acaba por revelar o que fica patente para o leitor já na primeira leitura: Ricardo Corona não elegeu qualquer critério estético ou histórico na composição da antologia. Os autores ali representados não constituem qual-

quer grupo fechado; possuem bagagens poéticas diferentes; não têm qualquer intenção programática comum. Se não há, portanto, como discutir os critérios, ao menos há como se avaliar a intenção a partir do resultado.

A demanda inicial de Ferlinghetti serve-nos como uma possível chave de entrada para a antologia: até que ponto ela é ou não representativa da poesia hoje produzida no Brasil? Quatro entre os treze poetas possuem uma dicção poética já muito definida e um espaço devidamente reconhecido: Júlio Castagnon Rodrigues e Carlito Azevedo são responsáveis por um dos melhores espaços para poesia hoje no Brasil, a revista *Inimigo Rumor*; Adriano Espindola é, dentre todos, o que possui o mais representativo conjunto autoral, acumulado desde sua primeira publicação em 1981; a poesia de Antônio Cícero, estritamente considerada, está ainda por fazer, pois ele construiu seu espaço em um nicho específico da poesia brasileira, qual seja, a música popular, onde ele assina como letrista a obra de sua irmã e cantora Marina Lima. Esses quatro poetas são como que um esteio do volume, dado pela sua maior experiência poética, o que não necessariamente faz com que eles sejam representantes de correntes poéticas da poesia brasileira contemporânea. Pode-se mesmo dizer que eles estão como que deslocados dentro do volume.

A representatividade de grupo ou tendência, ainda que não tenha sido apontada por Antonio Risério ou por Ricardo Corona, vem dos outros nove poetas. Sete deles nasceram e traçaram no eixo Londrina-Curitiba, e a sua poesia está profundamente marcada pela obra do paranaense Paulo Leminski, com reverberações do neobarroco da poesia concreta. Não é outra a noção que se extrai da afirmação de Ricardo Corona: "Os poetas aqui reunidos estão interessados em 'dizer', em produzir novos sentidos, outros climas, configurando uma poesia que não seja indigna da faísca mais viva da produção poética brasileira; desde o 'barroco tropical' de Gregório de Matos, o boca do inferno da Bahia, à lírica samurai de Paulo Leminski, o cachorro louco de Curitiba".

Dessa maneira, podemos dizer que a antologia é e não é representativa da atual produção poética brasileira. Por um

lado, a sua geografia é extremamente particularizada. O Paraná sempre foi um celeiro de poetas, mas não representa cinquenta por cento da melhor poesia brasileira, como sugere o volume. A particularidade chega aí às raias do bairrismo. Nesse sentido, *Outras praias* pode ser melhor tomado como uma antologia da poesia emergente apenas do Paraná. Por outro lado, o volume é, sim, representativo de um impasse que ainda acomete muito da produção contemporânea, qual seja, a superação da experiência da poesia concreta e da força da poesia de Paulo Leminski. A tendência ao haicai praticada por Jacques Mário Brand, Ademir Assunção, Neuza Pinheiro e Maurício Arruda Mendonça; a apreensão “polaroid” do cotidiano, visível em Alexandre Homer, Marcos Prado e Rodrigo Garcia Lopes; o verso visual de Ademir Assunção, Ricardo Corona e, uma vez mais, Maurício Arruda Mendonça, são exemplos dessa dicção poética que marcou tantos poetas nos últimos vinte anos, e que chegou hoje a um grau quase absoluto de esgotamento.

O reaparecimento da hipotaxe (em oposição à parataxe) e do verso livre; a retomada do discurso lírico e dos temas universalizantes, tais como a morte, o amor, a passagem do tempo, a relação entre o indivíduo e o mundo; a retomada inventiva das formas poéticas tradicionais são, entre outros, alguns dos parâmetros poéticos que estão na ordem do dia e que basicamente não aparecem nesse conjunto da poesia paranaense.

Independente do valor dos poetas integrantes, sejam eles mais ou menos consagrados — e penso que muitos dos mais novos produzirão ainda obras de destaque, sobretudo Alexandre Homer e Rodrigo Garcia Lopes, que apresentam claro domínio do verso — *Outras praias / Other shores* deixa de cumprir a proposição de fundo colocada por Ferlinghetti. Sempre poder-se-á argumentar que o volume não tinha a intenção de ser um painel, mas apenas uma amostra. O bilingüismo da edição joga por terra esse argumento. A edição foi feita, sim, para ser representativa da poesia brasileira contemporânea, e falha nesse sentido. Ainda assim, sua leitura não é nada descartável. Algumas das barreiras da poesia brasileira atual estão ali representadas. E a sua exposição servirá em futuro breve para aquilatarmos em que medida alguns dos seus autores irão superar

essas balizas, alguns rápida e eficientemente, outros nem tanto.
É esperar para ver.

Marcus Vinicius de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Casa de Rui Barbosa, 2001. 195 p.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) dedicou seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), a seus pais, a Willy Levin e a Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). No ano seguinte, publicaria na *Revista do Brasil* um poema em prosa (gênero atípico em sua obra), *Os três mal amados*, baseado em “Quadrilha”, do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia* (1930), cuja dedicatória (“a Mário de Andrade, meu amigo”) seria repetida em *O engenheiro* (1945), segundo livro de Cabral: “a Carlos Drummond de Andrade, meu amigo”. Como se o tributo fosse pouco, *O engenheiro* ainda incluía um poema intitulado “A Carlos Drummond de Andrade” (“Não há guarda-chuva/ contra o poema”). A sucessão de homenagens demonstra que Drummond era o poeta brasileiro mais admirado pelo jovem Cabral. Por isso a seção dedicada ao diálogo com o poeta mineiro em *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* é, ao mesmo tempo, a mais interessante e a mais decepcionante do livro.

Organizado por Flora Süssekind, *Correspondência...* traz cartas, bilhetes, telegramas, poemas e cartões trocados por Cabral com Drummond e com Manuel Bandeira, totalizando 104 documentos. À primeira vista, Cabral parece ter conversado mais com Drummond do que com Bandeira. Pelo menos é assim no placar dos documentos, com 62 registros de correspondência com Drummond contra apenas 42 com Bandeira. Se tomarmos em consideração o número de páginas, porém, o jogo se equilibra: a seção de Bandeira tem cerca de 130 páginas,

contra aproximadamente 90 para Drummond. O que mais importa na leitura dessa correspondência, porém, é um fato não quantificável, mas nem por isso menos claro: a conversa corria mais fluida com Bandeira do que com Drummond.

Com o primo Manuel Bandeira (1886-1968), o diálogo epistolar parece ser franco, quase íntimo. A troca de cartas começa com dois bilhetes datados de 1942, ambos de Bandeira para Cabral, muito breves, agradecendo pelo envio de *Pedra do sono*. O diálogo efetivo inicia-se em 1947 e vai até 1958. Nos primeiros anos desse período, Cabral serviu como diplomata na Europa – em Barcelona, de 1947 a 1950, e depois em Londres. Em 1952, foi removido de volta ao Brasil para responder ao inquérito do Itamaraty em que foi acusado de subversão. No tempo em que esteve em Barcelona, Cabral tomou interesse pelas artes gráficas e criou o selo O Livro Inconsútil, nome que alude ao fato de os livros produzidos na prensa manual do poeta não terem costura. Uma das obras impressas por Cabral, com tiragem limitada, foi *Mafuá do Malungo*, de Bandeira. As cartas dessa época trazem várias considerações “técnicas” sobre a produção do livro. O editor diletante e o poeta consagrado discutiam a portada, os tipos a serem usados, a qualidade do papel. Generoso, Bandeira em geral deixava as decisões finais a critério do primo diplomata.

Perfeccionista, Cabral acusava sua inexperiência no uso da prensa manual. Pede desculpas a Bandeira por *Mafuá* estar servindo de “cobaia” para seus experimentos de “impressor de câmara”. Na carta de 29 de fevereiro de 1948, comentando o primeiro lançamento de O Livro Inconsútil (*Psicologia da composição*, do próprio Cabral), Bandeira não só desculpa as falhas do impressor, mas nelas descobre beleza:

A mim as pequenas imperfeições deste *opus* 1 não desagradam, antes aumentam o meu prazer: dão ao trabalho da matéria aquele calor da mão humana, não sei que estremecimento de emoção, aquela delícia das coisas imperfeitas de que falou o Eça (p. 63)

Talvez não se perceba imediatamente, mas toda essa conversa sobre a configuração material dos livros é também um debate de princípios poéticos, a geometria formal idealizada por Ca-

bral *versus* a incorporação do prosaísmo, das imperfeições que comunicam calor humano, por Bandeira. E quase poderíamos dizer “choque” em vez de “debate”, se os dois poetas não tivessem um profundo respeito um pelo outro, mesmo reconhecendo-se como criadores muito diferentes.

A diferença e o respeito estão claros no elogio que Cabral faz a “O bicho”, poema então ainda inédito que Bandeira havia lhe mandado por carta:

Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um “fato”, como você faz. Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão. E isso é tanto mais impressionante porque ninguém mais do que v. é capaz também de tirar todos os efeitos da atitude oposta, isto é, do puro funcionamento desses meios. Você terá notado que meu ideal é muito mais este M. Bandeira do que aquele. Mas diante de poemas como “O bicho”, fico satisfeito por verificar que nenhum excesso intelectualista me é capaz de tirar a sensibilidade para poemas dessa família. (p. 60)

O mesmo respeito distante, um tanto mais reticente, aparece na carta de Bandeira em que ele fala de *O cão sem plumas* e observa o caráter de “estudo”, ao modo de Chopin e de Debussy, da poesia anterior de Cabral:

No *Cão sem plumas* você já se sentiu habilitado a fazer a técnica servir ao seu sentimento e não, como antes, pôr o seu sentimento no aperfeiçoar a técnica. Neste poema, grande poema de verdade, só me produziu estranheza a concorrência de duas imagens tão dessemelhantes e até opostas em relação a rio: cão sem plumas e espada cortante. Gostaria que você me explicasse isso. (p.126)

A carta com a explicação requerida ou perdeu-se ou nunca foi escrita. Um silêncio ainda mais marcante permeia toda a seção do livro dedicada à correspondência entre Cabral e Drummond. Em Barcelona, Cabral chegou a solicitar a Drummond que reservasse uma obra para edição pelo Livro Inconsútil. Não foi atendido. Há, sim, várias observações, co-

mentários, notas críticas interessantes trocadas entre os dois. Mas algo falta, especialmente da parte de Drummond.

Nos elogios que Drummond prodigalizava ao jovem autor, há qualquer coisa de protocolar. Na primeira carta recolhida por Flora Süssekind, datada de 22 de novembro de 1940, ele fala de “seus (*de Cabral*) belos poemas, que acusam no autor uma tão aguda capacidade de captar as vibrações do nosso tempo e de interpretá-las liricamente” (p. 159). O elogio é tão vasto quanto vago. Guarda um certo tom de fórmula, com o qual autores consagrados respondem aos jovens que lhes pedem conselhos literários. Do mesmo modo, na última carta de Drummond a Cabral, datada de 23 de abril de 1984, o cumprimento por *Auto do frade* parece mais apropriado para uma formatura ou uma promoção no emprego do que para um poema: “Parabéns por mais essa vitória” (p. 247).

Uma nota da organizadora informa que esta última carta (ou bilhete) constava do acervo que Drummond organizou e doou à Fundação Casa de Rui Barbosa. Não foi encontrada entre os papéis de Cabral – ou seja, não existe certeza de que tenha sido jamais enviada. Drummond dizia estranhar o afastamento entre ele e Cabral, afastamento que “não foi motivado por qualquer desentendimento ou desavença”. A julgar pela correspondência, porém, o esforço maior para uma aproximação entre os dois coube a Cabral. Em uma carta de Barcelona, despede-se com “um grande e afetuoso abraço para o amigo e mestre (que nunca quis ser)” (p. 235). É de se perguntar se o que vai entre parênteses refere-se somente a “mestre”.

Menos reservada é a carta de 30 de junho de 1948, em que Drummond tece observações breves mas sensíveis sobre “Anfion” e “Antiode”: “Deu-me uma grande alegria o diabo do seu livro, tão rigoroso, de uma pureza tão feroz” (p. 225). A carta fala ainda do “valor didático” que a poesia de Cabral poderia adquirir para os “rapazes desorientados de cá”. Drummond pedia a Cabral mais participação no quadro da literatura nacional, por meio de colaborações em jornal: “Insisto mais uma vez. V. precisa comunicar-se regularmente com nossos índios”. É irônico que, menos de dez anos depois, Mário Faustino faria a Drummond uma cobrança muito similar, acusando-o de

não se interessar pelo “desenvolvimento da poesia brasileira como forma de cultura”.

A necessidade de divulgação poética já era enfatizada em uma carta anterior (17 de janeiro de 1942), na qual Drummond sonha com uma coleção de “livros de custo ínfimo” que pudessem levar grande poesia “aos operários, aos pequenos funcionários públicos”. O imperativo da comunicação parecia não conhecer limites: “eu acho que se deve publicar tudo, menos pelo valor da experiência do que pela operação de extravasamento da personalidade” (p. 174). O conselho vinha a propósito da hesitação de Cabral em publicar *Pedra do sono*, mas com alguma maldade crítica poderíamos recorrer a ele para explicar a falta de critério com que Drummond bem mais tarde juntaria poemas menores em livros como *Amar se aprende amando*.

Sergio Miceli, em artigo no *Jornal de Resenhas da Folha de S. Paulo* (14/04/2001), sugere que Cabral não poderia atender a esses pedidos tão prementes de participação poética (e, por extensão, política) sem enfrentar restrições no Itamaraty. *Correspondência...*, aliás, traz bons subsídios para os que, como Miceli, se preocupam em desvendar os imbricamentos entre a intelectualidade e o poder. Uma parte considerável das cartas está dedicada às miudezas da política literária e aos arranjos e compromissos da vida profissional. De Recife, em 1942, Cabral pede a Drummond que o ajude a conseguir uma “colocação” no Rio de Janeiro. De Barcelona, dá a entender a Bandeira que está incluindo as traduções de Baudelaire feitas por Osório Dutra entre as selecionadas publicações do Livro Inconsútil apenas porque o tradutor era o cônsul-geral (ou seja, seu chefe imediato). Bandeira, por seu turno, fala das armações frustradas de Osório Dutra para conseguir uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

O grande filão de estudos da correspondência será a evolução poética de Cabral. Flora Süssekind, aliás, relata que a idéia de reunir essas cartas surgiu a partir de uma pesquisa sobre “o processo de formação do método poético cabralino”. Não é um processo tão límpido, reto e claro quanto a fama de rigor angariada pelo poeta poderia fazer supor. Nas cartas do próprio Cabral, há trechos surpreendentes, como uma condenação da pintura abstrata (mais tarde, Cabral faria poemas em

homenagem a Mondrian e Klee) ou a afirmação de que a poesia deve ser veículo de alegria e saúde, não de morbidez (isso do autor que comporia uma série de poemas sobre cemitérios).

Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond inclui um excelente aparato de notas, a cargo da organizadora do volume. Também traz dois cadernos iconográficos e um apêndice com alguns documentos preciosos, como o manifesto de lançamento do Primeiro Congresso de Poesia do Recife, do qual participou João Cabral. No apêndice aparece ainda *Quinze poetas catalães*, antologia organizada e traduzida por Cabral e que anteriormente só fora publicada uma vez, na *Revista Brasileira de Poesia*, em 1949.

Jerônimo Teixeira

Doutorando em Letras - PUCRS

AUGUSTO DE CAMPOS

Poeta, tradutor e ensaísta, Augusto de Campos nasceu na cidade de São Paulo (Brasil), em 1931. Seu primeiro livro de poemas, *O rei menos o reino*, publicado em 1951, ainda que tenha certa influência da “Geração de 45”, mostra uma poesia que já tem certa audácia nas metáforas e nos ritmos. Entretanto, seu primeiro livro absolutamente experimental e que inaugurará, no Brasil, as experiências da poesia concreta e da poesia visual, é *Poetamenos* (1953), poemas em cores compostos segundo a “melodia dos timbres” de Anton Webern. Esse conjunto de poemas foi publicado pela revista *Noigandres*, que Augusto de Campos começa a publicar, em 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, cujo título tomaram da poesia provençal e das dificuldades de compreensão que o mesmo suscitou a Ezra Pound, como o narra em um dos *Cantares* (XX). Essa revista, que só se ocupava em publicar a produção poética do grupo, saía esporadicamente (o número dois é de 1955) e, em 1956 (número três), serve como plataforma para lançar o movimento da poesia concreta, movimento de vanguarda que se inicia originalmente na pintura e na escultura. Em 1956, realiza-se a *Exposição Nacional de Poesia Concreta*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e dela participam os poetas da *Noigandres* (com seu flamante integrante Ronaldo Azeredo) e os poetas cariocas Ferreira Gullar (1930) e Wladimir Dias Pino (1928). A poesia desse grupo, de caráter visual e espacial, trata de superar o verso em favor de novas estruturas inspiradas nas experiências de *Um coup de dés*, de Stephan Mallarmé e na escritura ideogramática de Ezra Pound. Depois de publicar alguns livros artesanais de poemas e outros de tiragem reduzida, Augusto de

Campos publica seu livro *Viva vaia (Poesia 1949-79)*, em que reúne seus textos poéticos mais importantes. Seu livro seguinte, *Despoesia*, reúne os poemas escritos nas décadas de 80 e 90, alguns inéditos e outros publicados em jornais e revistas. Com o artista plástico Julio Plaza realizou dois livros de arte (*Poemóbiles* e *Caixa preta*) e, com Omar Guedes, serigrafias de tamanho grande publicadas com o título de *Expoemas*. No campo da tradução, destacou-se pelo trabalho com os textos experimentais que haviam servido de base para o movimento de poesia concreta (tem vários livros com traduções de e.e. cummings e realizou, com seu irmão Haroldo, *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce*, e, com este e Décio Pignatari, *Ezra Pound* e *Mallarmé*). Ao fim dos anos 60, dedicou-se a outros autores, destacando-se suas versões dos poetas provençais (incluídas em *Verso, reverso, controverso* e em *Mais provençais*), de Paul Valéry, Rilke, Rimbaud e outros. No campo da crítica, são marcantes seus livros polêmicos *Poesia*, *Antipoesia*, *Antropofagia*, *A margem da margem*, e *O anticrítico*, em que pratica uma crítica em forma de verso a que denominou "prosa porosa". Também são importantes seus trabalhos sobre literatura brasileira, nos quais se preocupa em estabelecer uma linhagem de poetas de ruptura e experimentais e resgata autores desdenhados ou ignorados pela crítica: *ReVisão de Kilkerry* recupera um poeta simbolista baiano do final do século XIX, *Pagu* recompila os textos e a apaixonante biografia da musa do Modernismo de 22, e *ReVisão de Sousândrade* (escrito em colaboração com Haroldo de Campos) reabilita esse poeta da segunda geração romântica do século XIX. Em sua última etapa, dedicou-se a trabalhar com registros sonoros (editou um CD intitulado *Poesia é risco*) e com a poesia no computador. São importantes também seus trabalhos sobre música popular (seu livro *Balanço da bossa e outras bossas*, 1968, foi fundamental no desenvolvimento do movimento tropicalista na música popular brasileira) e música contemporânea (*Música de invenção*, São Paulo, Perspectiva, 1998).

OBRAS

Poemas

Caixa preta, poemas-objetos em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Invenções, 1975.

Calidouescapo. São Paulo: Invenção, 1971.

Despoesia. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Equívocábulos. São Paulo: Invenção, 1970.

Expoemas (1980-1985), São Paulo: Entretempo, 1985.

O rei menos o reino. São Paulo: Maldoror, 1951.

Poemas. Buenos Aires: UBA, 1994 (antologia bilíngüe a cargo de Gonzalo Moisés Aguilar).

Poemóbiles (1968-74), poemas-objetos manipuláveis, em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Edição dos Autores, 1974 (2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1985).

Poetamenos (1953). São Paulo, Invenção, 1973.

Viva vaia (*Poesia* 1949-79), São Paulo: Brasiliense, 1986.

Traduções

40 poema(s) - e.e.cummings. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ABC da literatura de Ezra Pound (com José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1980.

De segunda a um ano de John Cage (Prefácio e revisão da tradução). São Paulo: Hucitec, 1985.

Hopkins: a beleza difícil. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Irmãos germanos. Florianópolis: Noa-Noa, 1993.

John Donne, o dom e a danação. Florianópolis: Noa-Noa, 1978.

John Keats: Ode a um rouxinol & Ode sobre uma urna grega. Florianópolis: Noa-Noa, 1984.

Mais provençais - Rimbaut e Arnaut. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

O tygre, de William Blake. São Paulo: Edição do Autor, 1977.

Rilke: Poesia-Coisa. Rio de Janeiro, Imago: 1994.

Rimbaud livre. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Ensaaios

A margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Balanço da bossa (com Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes). São Paulo: Perspectiva, 1968 (2ª edição ampliada: *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo: Perspectiva, 1974).

Linguaviagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Música de invenção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

O anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Pagu: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Paul Valéry: A serpente e o pensar. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

Reduchamp, com iconogramas de Julio Plaza. São Paulo: STRIP, 1976.

ReVisão de Kilkerry. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1971 (2.^a edição ampliada, São Paulo: Brasiliense, 1985).

Revista de Antropofagia, edição facsimilar. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Prólogo de Augusto de Campos.

Verso, ververso, controverso. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Com Haroldo de Campos

Guimarães Rosa em três dimensões (com Pedro Xisto). São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1970.

Panorama do Finnegans Wake de James Joyce. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Poemas de Maiakóvski (com Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967 (2.^a edição ampliada, São Paulo: Perspectiva, 1983).

Poesia russa moderna (com Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 (2.^a edição ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1985).

ReVisão de Sousândrade. São Paulo: Invenção, 1964 (2.^a edição ampliada, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982).

Traduzir e trovar. São Paulo: Papyrus, 1968.

Os sertões dos Campos (Duas vezes Euclides). São Paulo: Sete Letras, 1997.

Com Haroldo de Campos e Décio Pignatari

Antologia Noigandres (com Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald). São Paulo: Edição dos Autores, 1962.

Antologia poética de Ezra Pound (com J.L.Grünwald e Mário Faustino). Lisboa: Ulisséia, 1968.

Cantares de Ezra Pound. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.

Mallarmargem. Rio de Janeiro: Noa-Noa, 1971.

Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Teoria da Poesia Concreta. 2.^a edição ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1975 (1.^a edição: São Paulo: Invenção, 1965).

BIBLIOGRAFIA

PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

PERRONE, Charles. *Seven faces (Brazilian poetry since modernism)*. Durham: Duke Press, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. Augusto de Campos e o tempo: In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.

RISÉRIO, Antonio. Augusto maestro, Augusto inventor e AGUILAR, Gonzalo. Itinerario del poema. In _____. *Poemas*. Buenos Aires: UBA, 1994.

GONZALO AGUILAR

Universidad de Buenos Aires

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Nascido no Rio de Janeiro, em 1952, cursou as primeiras letras em Cachoeiro do Itapemirim (Espírito Santo), onde residiu até 1959, quando a família se transferiu para a cidade do Rio de Janeiro. Os primeiros intentos poéticos começaram aos treze anos e, aos dezessete, recebeu menção honrosa em um concurso nacional de poesia. No mesmo ano, ingressou na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua licenciatura coincidiu com o lançamento do primeiro livro *Aria de estação* (Livraria São José), seguida de *Elementos* (1983) e *Diga-se de passagem* (1988). Foi professor da Universidade de Bordeaux por quatro anos e, ao regressar, apresentou sua dissertação de mestrado (1979). Nesse mesmo ano, ingressou como professor de Literatura Brasileira, na Faculdade de Letras da UFRJ. Doutorou-se com uma tese sobre João Cabral de Melo Neto (1982) e passou à condição de Professor Titular em 1992. Também cultivou a ficção e, em 1976, lançou o romance *Movimento*, que conquistou o segundo lugar em um concurso nacional promovido pela União Brasileira de Escritores.

Sem comprometer-se com modismos, desarraigado de tendências e correntes estéticas, possuidor de uma simplicidade e um despojamento inovador, resultado de um profundo trabalho de depuração e coerência interna, de concisão exemplar, Antonio Carlos Secchin é contrário ao lirismo dito fácil. Seu domínio formal alia-se a um sentido estético que o distancia das agilidades de estilo. Na busca de novos signos, com uma mirada reveladora, é capaz de dar vida às coisas mais banais, através de um ou outro experimentalismo. Canta as coisas singelas: o amor, a sobrevivência da memória e a própria poesia, ensaiando o poder lúdico da linguagem para aumentar seu poder expressivo. Sensível aos encantos do universo, atento ao real e à vida, a leitura da paisagem cria o mundo como um corpo que se ilumina e revela. A natureza é um contorno existencial inseparável da subjetividade, e sabe traduzi-la em imagens poéticas, evitando, entretanto, uma poesia que fosse "só imagem". Suas representações ou recordações revivem, no mundo concreto da natureza, como espetáculo de contínuas metamorfoses:

seres, sons, gostos e cheiros reaparecem apenas evocados, reconstruindo, nomeando rostos, corpos, gestos, “vozes avaras e mentirosas”. Recolhe e tenta reorganizar o universo para restituí-lo a si mesmo. Impregnado de realidade, não faz um inventário do real. Tenta transpô-lo, considerando-o imperfeito e discutível, para criar outras realidades, através da metáfora. O que parece seduzi-lo é o intento de nos entregar a realidade pela ficcionalização do real. A metáfora de Secchin se converte em realidade poética e presente. Utilizando seus termos para definir metáfora, podemos dizer que “ao mesmo tempo em que desvela afinidades, a metáfora também introduz tensões e atritos, uma vez que os termos são subtraídos de suas ressonâncias habituais. Justapostas em um novo contexto, intercambiam parcelas insuspeitas de sentido”.

O poeta é um criador de biografias imaginárias. A sucessão de momentos, roubados pela câmara fotográfica da mirada sensível à voragem do tempo, transforma-o em um ser de transitoriedade, vivendo a vida efêmera dos homens ao mesmo tempo em que aspira ao absoluto e ao eterno. Em suas criações, há pedaços de biografia secreta em que se vai revelando a essência do ser. Para trás ficam vitórias e derrotas, a presença na paisagem e no episódio amoroso. O poema é disciplina interior, deixa de ser mera expressão sentimental para ser autoconhecimento e lucidez, ato da consciência individual.

O sujeito poético, em uma constante interrogação sobre o sentido da existência, atento às fisionomias íntimas do cotidiano, enxerga-o através do olhar, que se renova a cada dia. Propõe um sistema poético no qual a imaginação absorve a sensibilidade, tornando-a ubíqua em um plano estético. Uma voz criadora, plena de seduções e sugestões, nos leva a um lugar que parece ser o da nostalgia do ser.

A poeticidade dos temas de Antonio Carlos Secchin reside na capacidade de fazer, de algumas situações ou evocações cotidianas, momentos intensamente significativos, que devolvem à poesia seu valor de infinita disponibilidade verbal e imagética. O poeta critica o lugar-comum, o costume de etiquetar tudo, e tenta restituir à poesia a condição humana. Como crítico, a principal virtude de Antonio Carlos Secchin é o equilí-

brio, e seu resultado mais preciso, a legibilidade, a elegância de expressão, fruto de uma mente lúcida e de uma responsabilidade participativa.

OBRAS

Ficção

Movimento (1976)

Poesia

Ária de estação (1973); *Elementos* (1983); *Diga-se de passagem* (1988)

Antologia

Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto (1990); *Antologia da poesia brasileira* (Pequim, 1994)

Ensaio

João Cabral, a poesia do menos (1985); *Poesia e desordem* (1996). Colabora em jornais nacionais e estrangeiros como crítico literário militante na área de poesia.

BELA JOSEF

Universidade Federal do Rio de Janeiro

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Desde meados dos anos 50, quando surgiu como poeta militante de um segundo movimento vanguardista no Brasil, Affonso Romano de Sant'Anna tem sido uma presença constante na vida literária e cultural do País, sendo muitas vezes considerado entre os melhores e talvez o mais conhecido de sua geração. Acreditando que a responsabilidade do escritor é divulgar sua obra ao máximo de público possível, Sant'Anna, por vários anos durante a década de 80, fez com que alguns de seus poemas de crítica sociopolítica despertassem a atenção de centenas de milhares de leitores de jornais e, como inovação, que se escrevessem poemas ante o público de telespectadores brasileiros.

Sant'Anna nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1937. Formou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Em meados dos anos 50 se associava à revista *Tendência*, e, no começo dos anos 60, ao grupo chamado *Violão de Rua*. Affonso deu aulas, entre 1965 e 1967, na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, sendo convidado logo para o Programa para Escritores em Iowa City, no estado de Iowa. De volta a seu País, em 1970, começou seu mestrado junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Como professor, convocou, em várias cidades, três importantes conferências nacionais chamadas de *Expoesia*, examinando as tendências mais importantes desde o advento do segundo vanguardismo, que começou com o *Concretismo*, em 1955, e continuou de várias formas, até meados dos anos 70. No final da década, foi convidado a ministrar aulas em universidades do Texas, depois na de Colônia, na Sorbonne e outras universidades francesas.

Pouco antes de ir aos Estados Unidos, Sant'Anna publicou seu primeiro livro de poesias, *Canto e palavra* (Belo Horizonte, 1965). O título expõe duas coordenadas que haveriam de orientar seus versos por toda a vida: "Sou primeiro o canto/ e o que cantou/ e só depois palavra/ e o que falou". Como vanguardista, ou como ele prefere, "pós-vanguardista", Sant'Anna canta pensando, ou pensa cantando, sempre com o propósito de renovar a linguagem poética lírica, de romper com as convenções tradicionais, tanto de forma como de tema ou conteúdo.

Poesia sobre poesia (Rio de Janeiro, 1975), livro experimental, como indica o título, trata do processo criador ou metapoesia. Vários poemas ostentam notas de pé de página e um, "O homem e a letra", de 95 versos, cujo tema, entre outros, é a loucura do escritor, apresenta um conjunto de 64 notas em prosa sobre seu processo de composição. Fulminando contra os problemas políticos e sociais do Brasil sob a ditadura militar, que persistia durante a década de 70, Sant'Anna escreveu *Que país é este?* e outros poemas (Rio de Janeiro, 1980), constando o poema principal de cerca de 250 versos. Crítica mordaz a certos políticos venais e militares prepotentes, juntamente com episódios de resistência do povo contra eles, o poema somente pôde

ser publicado no período de abrandamento da censura e eventual retorno a um governo civil.

Dois anos antes, Affonso havia publicado seu poemalivro, *A grande fala do índio guarani: perdido na história e outras derrotas* (São Paulo, 1978). Pensou que esse poema épico-lírico, enfocando toda a América Latina, incluindo o Brasil, poderia escapar das “tesouras dos censores”. O índio narrador é um feiticeiro dos Mbya-guarani, do Paraguai, e a “grande fala”, um tipo de peroração que já foi descrita por antropólogos. O índio é, freqüentemente, um alter ego do poeta-profeta brasileiro. Seu olhar comanda uma larga visão da história da Espanha e do Novo Mundo. Como símbolo dos opressores, entra em cena o rei Felipe II da Espanha e, certa vez, de Portugal e suas colônias na América.

Em suas linhas gerais, há notáveis semelhanças entre *A grande fala do povo guarani* e *A catedral de Colônia* (Rio de Janeiro, 1985). Igualmente celebradas pelos principais críticos, as duas obras oferecem em sua estrutura e estilo um alto grau de liberdade na forma dos versos e das estrofes, e a mesma preocupação pela história e pela crítica social e política. Sant’Anna chama *A catedral de Colônia* de “poema gêmeo”, explicando que foi criado pouco depois do outro e foi escrito em 1978, quando ministrava cursos na Alemanha. Merece também ser considerado um poema eurobrasileiro, no sentido de que a vasta visão que o poeta-profeta tem da história da América é substituída pela da Europa, igualmente vasta, desde os romanos até as forças armadas nazistas. Ao mesmo tempo, é uma projeção da história da própria catedral desde o começo de sua construção, em 1248. Brasil e Europa se entrecruzam na etapa semifinal, “Carnaval em Colônia”. Momentos notáveis de *A catedral* são as acusações do poeta contra os alemães devido ao Holocausto e às guerras infringidas ao resto do mundo; contra os excessos da Igreja tradicional; contra os europeus que imporiam soluções unilaterais e ineficientes aos problemas brasileiros. Mas Sant’Anna faz as pazes com seus fantasmas alemães: através deles compreende seu próprio protestantismo, que o atormentava quando menino. Na imponência da catedral e seu processo de reconstituir-se para desafiar os séculos, o poeta, homem de paz e reconciliação, crê reconhecer

uma metáfora adequada para esse poema, cujo símbolo final é a fênix, que significa a renovação, o renascimento.

O poeta não pára de publicar, no Brasil e no exterior, numerosos livros, antologias, estudos de crítica literária, e poesias soltas. Uma coleção que reúne grande parte da sua obra até agora é *Poesia possível* (1987). Sua coleção mais recente de versos é *O lado esquerdo do meu peito e outros poemas* (Rio de Janeiro, 1992). Entre seus ensaios sobre literatura e cultura, destacam-se *Drummond: o gauche no tempo* (Rio de Janeiro, 1972); *Análise estrutural de romances brasileiros* (Petrópolis, 1973); *Política e paixão* (Rio de Janeiro, 1984); *O canibalismo amoroso* (Rio de Janeiro, 1984). Por seis anos, durante a década de 90, foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Recebeu vários prêmios por seus livros de crítica e poesia. Vive no Rio de Janeiro com sua mulher, a ensaísta, contista e poeta Marina Colasanti.

FRED P. ELLISON

BRASIL

BRAZIL

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

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

Editorial Office (Brazil)

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

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banco do Brasil, Agência 10-8, Conta Corrente 12044-8

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 30,00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

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

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 30,00 a year for individual subscriptions.

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

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

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

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

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

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

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

epecê
prática

EDIPUCRS

CÓPIA NÃO AUTORIZADA E SEM
ABDR
EDITORA AFILIADA



Filiada à ABEU



EDITORA AFILIADA