

ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 49 / ANO 27 / 2014

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2014 Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. Christina H. Paxson

Provost

Dr. Vicki L. Colvin

Vice-President for Research

Dr. David Savitz

Dean of the Graduate School

Professor Peter Weber

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Professor Nelson H. Vieira

Director of Graduate Studies, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Senior Lecturer Leonor Simas-Almeida

ASSOCIAÇÃO CULTURAL ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

BRASIL BRAZIL

ENSAIOS/ESSAYS

- Manuel, bandeira de uma língua:
o poeta e os autores portugueses**5
Maria Aparecida Ribeiro
- Escrever a paisagem:
o Brasil no horizonte afectivo de Agustina Bessa-Luís**26
José Cândido de Oliveira Martins
- Eyewitness travelers: torture in Amazonian rubber estates**.....53
Leopoldo M. Bernucci
- Política, ética e estética na obra de Ana Maria Machado**84
Beatriz Resende
-

LITERATURA/LITERATURE

- Trio in A Minor**104
Machado de Assis
Translated by Ana Lessa
-

RESENHAS/REVIEWS

- Paulo Moreira. *Modernismo localista das Américas:
os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo***114
Luiza Franco Moreira
- Homero Vizeu Araújo. *Futuro pifado na literatura brasileira:
promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária***116
Alexandre Pilati
- Sophia Beal. *Brazil Under Construction:
Fiction and Public Works***121
Marcos Cerdeira
- Natália Brizuela. *Fotografia e Império:
paisagens para um Brasil moderno***124
Marcelo F. Lotufo
-

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo (Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Flávio Lerner

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Marguerite Itamar Harrison (Smith College)

Maria José Somerlate Barbosa (The University of Iowa)

Paul Dixon (Purdue University)

Pedro Meira Monteiro (Princeton University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (Georgia University)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Maria Ester Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais)

Marisa Lajolo (Universidade Mackenzie)

Marta de Senna (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Regina Dalcastagné (Universidade de Brasília)

Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

MANUEL, BANDEIRA DE UMA LÍNGUA: O POETA E OS AUTORES PORTUGUESES

Maria Aparecida Ribeiro

Universidade de Coimbra
Centro de Literatura Brasileira

Abstract: This paper is part of a research carried out around the reception that the Portuguese-speaking poets have had within Bandeira's lyric and the one that Manuel Bandeira's poetry got among the Portuguese-speaking poets. In this very work, it will be only commented the relationships between Bandeira's poetic texts and those of the poets of Portugal.

Keywords: Reception; lyrics; Manuel Bandeira; Portuguese poetry.

1 Recusa e assimilações

Apesar de condenar o fato de os poetas brasileiros procurarem “macaquear a sintaxe lusíada” (Bandeira, 1958a: 188), o que faz parte da visão modernista que buscava independentizar-se literariamente de Portugal, Bandeira mostra o seu amor pela língua portuguesa. Claro que alude a uma língua sem fronteiras, na qual caiba a língua do povo, “língua certa do povo / língua errada do povo / porque ele é que fala gostoso o Português do Brasil” (Bandeira, 1958a: 200); na qual se abriguem “todas as palavras sobretudo os barbarismos universais”, “todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção”, todos os empréstimos, – para que não se tenha de “averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”

(Bandeira, 1958a: 188). Afinal, disse ele: “[...] no Português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras, aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneiros” (apud Berardinelli, 1989: 124). Daí que talvez se possa ver na sua poesia usos camonianos, fragmentos de Antônio Nobre, dicções de Eugênio de Castro.

Por outro lado, é possível observar na poesia de alguns autores portugueses referências a Manuel Bandeira e a seus poemas. Que afinidades terão encontrado em seus versos os poetas de Portugal? Que os terá atraído no poeta brasileiro?

2 Circulações

2.1 Os poetas portugueses em Bandeira

Ao homenagear num soneto a figura de Camões, Bandeira recorda aquele cujo canto, ao ecoar, não deixará que a língua portuguesa morra sem poetas nem soldados. E isso porque Camões foi seu mestre no manejo da língua poética, como declara no *Itinerário de Pasárgada* com relação ao uso das rimas pobres e dos hiatos – a ponto de “Hiato”, incluído em Carnaval, celebrar essa aprendizagem (cf. Bandeira 1958b: 30 e 28).

Com relação a Antônio Nobre, além da aprendizagem (cf. Bandeira 1958b: 29.), há uma identificação pessoal. O soneto dedicado pelo poeta brasileiro ao português (“A Antônio Nobre”) mostra uma proximidade de destinos, pelo sofrimento que a tuberculose causou a ambos. Bandeira, porém, naquela humildade que lhe é característica e para a qual David Arrigucci (1990: 12) chamou a atenção já no título de seu excelente livro, acha que, ao contrário de Nobre, não foi bom nem será bafejado pela Glória.

Essa proximidade biográfica foi igualmente assinalada, e de forma mais explícita, no ensaio sobre o autor de *Só*:

Em Clavadel tivemos ambos, Antônio Nobre e eu, a revelação brutal de nosso verdadeiro estado. Eu sabia bem que era um doente, mas ignorava a extensão de minhas lesões. Nobre, não. O boletim do bacteriologista denunciando a existência insuspeitada de bacilos deixou-o sucumbido (Bandeira 1958b: 1308).

Mas as afinidades entre os dois poetas não passam apenas pela tuberculose e por terem vivido em locais e tempos em que o sino marcava o ritmo e os acontecimentos da vida das pessoas (lembremos que no Recife da infância de Bandeira, os sinos também anunciavam os incêndios). Havia na poesia de Antônio Nobre, que Bandeira considera “a última grande influência da poesia lusa no Brasil” (1958b: 1083), coisas que o encantavam:

frescuras de sensações e emoções, versatilidade surpreendente de ritmos, rica imaginação criadora de imagens, aquela funda comunhão com seres e coisas, certa mistura de inocência, capricho e fanfarronada, como nas crianças, a volúpia do sofrimento, a *self-pity*, o seu nacionalismo e religiosidade tão próximos do sentimento popular (1958b: 1321).

E se da poesia de Nobre ecoa a tristeza do poema “Memória”, incluído em *Só* – talvez ainda por motivos de semelhança biográfica na “Epígrafe” de *A Cinza das Horas* – em *Ritmo dissoluto* Bandeira relê “Os Sinos”, do poeta portuense. Abreviando em apenas três momentos (nascimento, angústia do fim e morte) as várias ocasiões assinaladas no poema de Antônio Nobre (noivado, nascimento, morte, novena, comunhão para os doentes), o poeta brasileiro substitui também o “Dling! dlang! dling! dlong! [...] Dlong! dling! dling! dlong!” (Nobre, 1974: 85-88) por outras harmonias imitativas que constituem rima a outros versos de seu poema e, ao mesmo tempo, refletem a alegria, a angústia e a dor dos momentos a que refere. Por outro lado, Nobre relaciona o dobrar dos sinos com ocasiões que imagina em seu futuro (casar, batizar a fi-

lha, fazer com que ela vá à ladainha com a mãe...) e imprime ao texto um sentimento pessimista. Bandeira (1958a: 12) liga os diferentes sons dos sinos a fatos concretos de sua vida (a morte da mãe, da irmã, do irmão, dúvidas quanto ao seu fim), mas reveza-os com alegria, angústia e tristeza, consoante a ocasião.

Sá de Miranda também ganha espaço na poesia de Bandeira. O soneto “O sol é grande”, conhecido apenas pelo *incipit* como normalmente acontece com as composições entre XVI e XVIII, é retomado num título que traduz o calor desusado na estação do ano focada por Miranda: “Elegia de Verão”. Incluída em *Opus 10*, quando Bandeira já de há muito abolira as formas fixas, ela principia com dois versos recortados do poeta seiscentista, fora da sequência em que se apresentam no original, e em que o eu lírico já começa por observar, como o português, as mudanças (agora, na língua): “O sol é grande. Ó coisas / Todas vãs todas mudaves! / (Como esse ‘mudaves’, / que hoje é ‘mudáveis’ / E já não rima com aves!” (Bandeira, 1958a: 387).

Retomando o tema da mudança, tão caro aos poetas do Renascimento e que Sá de Miranda foca, referindo um calor desusado, numa estação que “sói ser fria”, Bandeira, num olhar que lhe é costumeiro, compara o seu presente e o seu passado, confrontando, no caso, o verão que vive com os que viveu. Os verões antigos, do seu tempo de menino, aluno do Colégio Pedro II e morador de Laranjeiras, vêm marcados pelas “carambolas ácidas, quentes de mormaço”, pela “água morna das caixas-d’água vermelhas de ferrugem” e pelas cigarras (Bandeira, 1958a: 387). O verão vivido no presente é assinalado também pelas cigarras que “zinem em Laranjeiras”, mas que não são as mesmas ouvidas por Bandeira na infância e às quais, retomando a desconfiança do poeta português (“Qual é tal coração que em vós confia?” – Miranda, 1942: 318), o Bandeira adulto diz inconformado: “Não sois as mesmas que ouvi menino. / Sois outras, não me interessais... // Dêem-me as cigarras que ouvi menino” (1958a: 387).

No prefácio aos *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos de Antero de Quental*, Bandeira, grande admirador do poeta açoriano, escreve: “Costuma-se apontar Eça como o modernizador da prosa portuguesa. Basta, porém, a carta ‘Bom senso e bom gosto’ para provar que, se houve uma reforma da prosa portuguesa, ela já estava evidente no famoso escrito de Antero” (Bandeira 1942: 13). No entanto, apesar disso, é num conto de Eça de Queirós que o autor de “Evocação do Recife” vai buscar o título e mesmo o tom de um de seus poemas; não a contundência ou mesmo a ironia eciana (porque Bandeira é, aliás, cultor da *blague*, modalidade de humor bem mais leve), mas a renovação trazida pelo amor. Se no conto de Eça, “O Suave Milagre”, há um sentido social, já que o motivo essencial é o amor de Cristo pelos humildes, no poema homônimo de Bandeira, esse amor dá lugar ao sentimento pessoal: a pobreza do lar do conto eciano é substituída pela tristeza que a “casa colonial de telhas côncavas” assume na ausência da “adolescente e clara mocidade” de sua moradora; o tom de esperança que fica no ar a partir do final do conto, com o milagre da aparição de Jesus ao menino parafítico, ganha desenvolvimento no poema: pelo retorno de sua moradora, “santa padroeira”, visto como um “milagre” pelo poeta, a casa volta a ser “alegre, hospitaleira”; nela, “abriram rosas” e “o jardim refloriu” (Bandeira, 1958a: 67).

Por influência de Eugênio de Castro, um dos preferidos no tempo de *A Cinza das Horas*, como declara o próprio Bandeira (1958b: 1163), o poeta escreveu “Rimancete”. Como o autor de *Oaristos*, também ele se vale de formas poéticas usadas na antiga poesia portuguesa, muitas delas de cariz popular: “Baladilha arcaica” (*Carnaval*), “Cantar de amor” e “Cossante” (*Lira dos Cinquent’Anos*), “Solau do desamado” (*A Cinza das Horas*), “Cantiga de amor” (*Mafuá do Malungo*), trovas, madrigais e rondós. O “Rimancete” inclui-se nessa série e inspira-se no “Rimance”, que Eugênio recolhe em Silva (1894) e dedica a Ramalho Ortigão.

O poema português, de caráter narrativo como requerem os romances, a começar pelo título que retoma um arcaísmo linguístico, traça um ambiente medieval: torre, donzela que fia, mãe vigilante e cavaleiro ousado. Meia-noite é a hora escolhida para que Ausenda receba o namorado em seu “camarim real”. Os estágios da entrega não são apenas descritos pelo narrador como também pontuados por um diálogo entre a mãe e a moça (Ausenda). Nessa conversa (uma espécie de interrogatório que a mãe faz à filha), evidenciam-se a dissimulação e a desfaçatez da rapariga, a última bem evidente nos versos finais: “– Quem anda mordendo seios, / Filha, aqui, ao pé de mim? / – É o jardineiro que morde / frutas verdes no jardim” (Castro, 2001: 179).

No “Rimancete” (o diminutivo talvez se deva ao fato de Bandeira construir um poema bem menos extenso ou, talvez ainda, à humildade do poeta recifense diante de seu “mestre” coimbrão), há o mesmo tom narrativo, também pontuado pelo diálogo, agora entre moça e amado. No entanto, não se verifica a entrega carnal, mas a espiritual e, ao contrário da dissimulação, o que se acentua na moça é a sua virgindade, o seu pudor. A atitude de cortesia amorosa do rapaz, que se humilha ante a donzela, e os seus “olhos lavados em pranto” dão ao poema o tom medievalizante.

Ledo Ivo encontra em Bandeira ainda outro poema em que vê, no último terceto, “puro Eugênio de Castro” (1986: 11); trata-se de “A ceia”, incluído em *Carnaval*. Engana-se o acadêmico, levado talvez pelo gosto pelos efeitos da luz e pela presença de perfumes: no soneto, o que ecoa são os versos de “A sesta de Nero”, de Olavo Bilac, fato para o qual, de forma genérica, já havia chamado atenção o próprio Bandeira (1958b: 47):

Sob o pretexto de que no Carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (“A Ceia”, “Menipo”, “A Morte de Pã” e mesmo “Verdes Mares”, que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável), e isto ao lado das alfinetadas dos “Sapos”.

De fato, todo o texto de “A ceia” lembra em muito “A sesta de Nero” do parnasiano Olavo Bilac. Poder-se-ia mesmo parafrasear Lêdo Ivo e dizer que o último terceto é puro Bilac. Se não, vejamos: “Enquanto, a acompanhar os lascivos trejeitos, / Entre os seios lírios de uma matrona, o Papa / Deixa cair, rindo, um punhado de confeitos” – registra Bandeira (1966: 114); “Formas quebram, dançando, escravas em coréia / E Nero dorme e sonha, a fronte reclinando / Nos alvos seios nus da lúbrica Popéia” – escrevera Bilac (1985: 35).

Não se pode dizer se inspirado ou não em Eugênio de Castro, Bandeira compôs “A maçã”, poema escrito em Petrópolis, datado de fevereiro de 1938, e incluído em *Lira dos Cinquent’Anos*. Embora por essa época já não fosse leitor assíduo do poeta de Coimbra, o recifense dá-lhe um título idêntico ao de uma composição incluída em *Depois da Ceifa* (1901), livro que reuniu composições escritas entre 1894 e 1896, desprovetadas por Eugênio noutras recolhas, mas não repudiadas por ele. Em ambos os poemas, os autores observam na maçã traços de degeneração e de fecundidade, entre os quais a cor “doirada” e “divina”, no texto coimbrão; “vermelha” e “do amor divino”, no brasileiro. Diz Castro (2007: 131):

Repara, Fílis: a maçã doirada,
Que ainda há pouco na macieira ria,
Mostrando a cor divina da ambrosia,
Ei-la no chão caída, encarquilhada.
Onde está essa graça perfumada,
Que o oiro e o próprio sol escurecia?
A devorá-la, correm à porfia
As formigas, em turba alvoroçada.

Já Bandeira (1958a: 282) observa:

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão
placentário
És vermelha como o amor divino.

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente [...]

Em ambos os poemas observa-se o ciclo da vida: em Eugênio de Castro vem representado pelo fato de a maçã em decomposição servir de alimento às formigas; em Bandeira, pela lembrança do pedúnculo, que liga o fruto à sua origem, e pelas sementes, que originarão outros frutos. E com um “infinitamente”, o poeta chama a atenção para o permanente processo de renovação vital.

Num olhar mais amplo, pode-se dizer que o poema de Eugênio enquadra-se numa fase de gosto neoclassicizante, já que o eu lírico dialoga com Fílis e fala da Natureza. Já Bandeira, que vê a maçã como um corpo feminino, dá vida, com seu olhar, a uma espécie de natureza morta, forma de composição de que costuma fazer uso e para a qual chamaram a atenção Gilda de Mello e Sousa e Antonio Candido (1986: lx). O fato é sublinhado por Davi Arrigucci Jr. (1990: 21) quando se detém nos versos finais do poema: “E quedas tão simples / Ao lado de um talher / Num quarto pobre de hotel” (Bandeira, 1958a: 282). O crítico brasileiro considera que essa forma de olhar que une, “num único instante lúcido e fixo”, numa espécie de “*alumbramento*”, “os interiores da maçã, do quarto e da consciência”, revela o “sublime oculto” do fruto (Arrigucci Jr, 1990: 24).

Camões, Nobre, Eugênio de Castro, isto é, todos os poetas até agora citados, figuram em “Improviso”, poema dedicado pelo autor brasileiro aos poetas de Portugal. Além deles, D. Dinis, Gil Vicente, Bocage, Garrett, João de Deus, Junqueiro, Cesário Verde, Sá Carneiro, Pessoa “e seus heterônimos”, lista que Bandeira completa com “a tantos mais, a todos mais”, também recebem loas. No entanto, apesar de parecer parar por aí, o poeta pernambucano acrescenta um verso, que surge isolado: “Glória a Teixeira de Pascoais”. Alguém se poderia perguntar se Pascoais

entra aí para ser destacado ou apenas para rimar com mais. A explicação é bem outra.

O poema foi escrito a pedido de Joaquim Montezuma de Carvalho, estudante de Direito na Universidade de Coimbra e filho de Joaquim de Carvalho, professor da mesma Universidade e diretor de sua Imprensa. Apesar de se não poder consultar a correspondência enviada pelo jovem coimbrão ao poeta recifense², um cartão dirigido a Joaquim Montezuma, datado de 12 de abril de 1951, aponta para uma encomenda a Bandeira e a outros poetas³, que, pelos vistos, estava atrasada:

Joaquim Montezuma de Carvalho, um abraço de Manuel Bandeira.

Ao receber sua carta de 6 do corrente, rabisquei este improviso em louvor dos poetas de Portugal. Telefonei ao Jorge de Lima, ao Drummond de Andrade e ao Bopp, que prometeram mandar alguma coisa. Telefonei também à Cecília. Não estava em casa, mas o marido disse-me que ela havia enviado a colaboração pedida.

Rio, 12-4-51

M.B. (Bandeira, 2007: 13-14).

Na realidade, Bandeira era admirador de Teixeira de Pascoais. Embora o nome do autor de *Marânus* possa aí ter entrado também porque era amigo de Montezuma de Carvalho, que fora quem lhe encomendara o texto, há outras ocasiões na correspondência com o então estudante da Universidade de Coimbra em que o poeta se refere a Pascoais, ora para informar que propôs à Academia Brasileira de Letras que lhe conferisse as “palmas acadêmicas”⁴, ora para dizer que teve “inveja dos Cortesão” (Jaime e Maria da Saudade⁵), de Murilo Mendes, de António Luís Moita e do próprio Montezuma, sabendo-os na “bucólica paz de São João do Gatão”, na companhia de Pascoais⁶. Juntamente com a carta (Petrópolis, 12/2/1953) em que lamenta a morte do poeta português, envia um recorte do *Jornal do Comércio* com a reprodução das palavras que pronunciou por essa ocasião na Academia (Bandeira, 2007: 19). Em correspondência com data próxima (2/3/1954), pergunta se Montezuma

e Moita receberam os recortes e refere Teixeira de Pascoais como “grande poeta” (Bandeira, 2007: 20). Mas entre Pessoa e Pascoais, opta por Pessoa, como declara na entrevista que lhe faz Montezuna de Carvalho para o Suplemento “Artes e Letras” do jornal *O Primeiro de Janeiro* (Bandeira, 2007: 106).

2.2 Bandeira nos poetas portugueses

Talvez o primeiro poeta português a citar Bandeira tenha sido Alberto de Serpa. Nos versos de “Poesia”, incluídos em *Descrição* (1935), ecoam as palavras da “Poética” bandeiriana, publicada em *Libertinagem*. Preocupado em contrariar a regra, o comedimento, a imitação, a palavra precisa, culta, vernácula, a rima, a correção sintática, o respeito à métrica tradicional, o recifense quer o lirismo que é libertação, o lirismo dos bêbedos, o lirismo dos palhaços, em que todas as palavras e ideias possam entrar. Alberto também clama pela independência do poeta:

O poeta é independente. Só ele sabe. / Sobre as suas ideias, sobre os seus sentimentos, / não podem pesar leis com séculos de existência. // Na força com que exprime uma ideia violenta, / na brandura que um sentimento muito calmo arrasta, / na pressa duma corrida, / no vagar duma música dolente, / – no que tem de exprimir, está o ritmo do poeta. // Não lhe venham dizer que um verso está errado e sem rima, / se a alma está para lá de todas as convenções. / Há sentimentos que cabem numa letra, / e um verso pode não caber em todos os livros do mundo (Serpa, 1981: 77).

O gosto pela poesia de Bandeira e muito certamente os ecos do poema “A Antônio Nobre”, autor sobre o qual Alberto de Serpa escreveu, levaram o poeta presencista, um admirador dos poetas brasileiros, a publicar no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, escolhendo para título a menção a um ritmo bem brasileiro e querido do homenageado, o “Choro para Manuel Bandeira”. Nele, reclamando a viagem nunca

realizada do poeta brasileiro a Portugal, diz: “Tanto queria... Como queria... / Ver nestes sonhos realidade: / saber contigo como é Poesia, / saber contigo como é Bondade!” (Serpa, [1952-1954]: 99). Tais palavras deram origem a “Correio do Almanaque”⁷, versos de Bandeira, datados de novembro de 1952, que Serpa publicou no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*:

Saber comigo como é a Poesia?...
Saber comigo como é a Bondade?...
Pois quem mais sabe como é Poesia,
pois quem mais sabe como é Bondade
do que tu mesmo, bom e grande Alberto
de Serpa, amigo de peito aberto,
para os amigos de longe ou perto,
querido Alberto, fraterno Alberto? (Serpa, [1954]: 99).

Mostrando ainda a sua popularidade entre os portugueses, Bandeira ocuparia muitas das páginas do número 9 de *Távola Redonda: Folhas de Poesia*, saído em 1950. Pasárgada seria o mote em torno do qual escreveriam David Mourão-Ferreira, Daniel Felipe, Luís de Macedo, João Belchior Viegas, Fernando Simões, não fosse ela um espaço de evasão e não vivesse Portugal sob a ditadura salazarista. Na impossibilidade de falar aqui dos textos de todos, será tomado apenas o poema de António Manuel do Couto Viana, “O Calcanhar de Pasárgada”.

Apesar de Pasárgada constituir-se como o destino preferencial de muitos, inclusive o poeta, que vai “com asas de cera”, desejando que o acompanhe “um sol de inverno [...] frio e vago” e sabendo que o rei mal o conhece, mas tendo também consciência de que em Pasárgada “ninguém” o “fere”, há um senão, um ponto fraco, o “calcanhar” de Pasárgada, três vezes repetido no final do poema, como algo que “faz doer” o eu lírico: “os telefones automáticos! / os te-le-fo-nes automáticos! / OS TELEFONES AUTOMÁTICOS!” (Viana, 1950: 5).

Por que se coloca o poeta contra essa conquista da civilização? Poderia parecer uma alusão às escutas telefônicas da ditadura salazarista então vivida. Tudo indica, porém, que a leitura deve ser outra.

A *Távola Redonda*, na qual o poema foi publicado e da qual Couto Viana era um dos fundadores, uma das revistas literárias portuguesas mais marcantes dos anos 1950, procurava contrariar a tendência dominante – a literatura empenhada e social – e cultivar a “revalorização do lirismo”. Exigia ao poeta “autenticidade e um mínimo de consciência técnica, a criação em liberdade e, também, a diligência e capacidade de admirar, criticamente, os grandes poetas portugueses de gerações anteriores a 1950” (Viana, 1988: 22). Aliás, *O Avestruz Lírico*, livro de estreia de Couto Viana, já se coloca como o avesso da estética neorrealista, então dominante: “Podem pedir-me, em vão, / Poemas sociais, / Amor de irmão p’ra irmão / E outras coisas mais: // Falo de mim – só falo / Daquilo que conheço. / O resto... calo / E esqueço” (Viana, 1949: 18). Daí que seja de prestar atenção aos versos que antecedem a revelação de qual seja o “calcanhar de Pasárgada”; entre eles a recusa da presença do telefone como uma quebra do estado de fruição proporcionado pelo espaço para o qual o poeta se quis evadir: “E só de ouvir o rimanceiro, junto à margem / dos rios, / as asas ruflam tímidas, na aragem. / (Para aspirar a flor destes poemas idos, / vale a pena a viagem)” (Viana, 1950: 5).

Ainda dos anos 1950 deve datar o poema escrito por António Luís Moita, incluído por Joaquim de Montezuma de Carvalho na correspondência de Bandeira que publicou no Brasil. “Gratidão a Manuel Bandeira” mostra uma identificação com o poeta brasileiro não só por revelar que sua poesia é livro de cabeceira, como também porque, nos versos que compõem o poema de Moita, surgem duas figuras femininas recortadas da lírica bandeiriana: Teresa e Irene (cf. Bandeira, 2007: 85).

Em junho de 1966, Cristovam Pavia (nome literário de Francisco António Flores Bugalho) escrevia de Lisboa a Anne Perrier, uma amiga suíça, enviando a “Canção do vento e da minha vida”, que ele reputava “*admirable*”, “*d’une densité et d’une simplicités totales*” (Perrier, 1973: 43). Considerando a vida do poeta português, que acabou por

suicidar-se exatamente no dia em que morreu o brasileiro (13/10/1968), haveria nessa escolha, como entre Bandeira e Antônio Nobre, uma afinidade no percurso existencial? Pouco tempo depois, noutra carta (6/7/1966), Pavia regozijava-se de haver enviado à amiga uma *Antologia Poética* de Manuel Bandeira e informava: “*Je ne sais pas: Régio est sans doute le plus grand poète portugais après (depuis) Pessoa. Mais Bandeira! Bandeira est pour moi un des plus grands poètes du monde!*” (Perrier, 1973: 43). Dois anos depois, em 9 de maio de 1968, o nome do poeta brasileiro voltava a ser assunto. Interessado nas ligações entre Paul Éluard e Apollinaire, Pavia informava a Anne Perrier: “*Saviez-vous que Bandeira, par des voies providentielles et absolument mystérieuses, – un hazard très étrange, a joué à ce qu’il semble un rôle fondamental, presque de ‘maître’ et de premier maître, aux origines du poète Éluard? Au sanatorium en Suisse!*” (Perrier, 1973: 45).

Essa imagem de mestre já podia ser depreendida, com relação a Bandeira, num poema que Pavia incluiu em *35 Poemas* (1959), único livro que publicou em vida, o “Livre lengalenga a um poeta e invocação”. Nele, se o pedido do comparecimento do “puro” e do “impuro”, do “único” e do “vário”, a solicitação à “rima” e à “não rima”, a alusão aos “ritmos impolutos ou não / ou de alegria dissolutos!” lembram os versos da “Poética” bandeiriana; se a mistura de situações díspares como fontes de poesia – “ginástica”, “laboratórios”, “cemitérios”, “inventários”, “andorinhas”, “tira-linhas”, “dentista”, “sofista”, “entrudo / (*Carnaval*)” (Pavia, 1982: 204-205) – mostram a liberdade solicitada na arte poética constante de *Libertinagem*, ao mesmo tempo que se configuram, com outras expressões (“vamos viver de brisa anarina” – Pavia, 1982: 207) como palimpsesto da lírica de Bandeira, o nome do poeta surge como origem e estandarte da própria poesia “Vem, madre, Bandeira, Emmanuel!” (Pavia, 1982: 206), na invocação final.

Essa invocação confirma não só as alusões existentes à lírica do pernambucano no corpo da “lengalenga”, como outras que apare-

cem disseminadas pela obra de Pavia. Vejam-se como exemplos, o parentético “(Debussy)” (Pavia, 1982: 77), ao qual deve subjazer o título homônimo de Bandeira (1958a: 106); o “Tudo quanto é puro e cheira / Manacá, jasmim, camélia, / Lírio, flor de laranjeira”, que repete versos de um jogo onomástico bandeiriano dedicado ao nascimento de Sílvia Amélia, filha de Carlos Chagas; o “tomar alegria” (Pavia, 1982: 100) recortado de “Não sei dançar”; o “Apontamento 1”, no qual existe certo eco de “Pardalzinho”; a “Canção bastante romântica” em diapasão semelhante à “Canção do vento e da minha vida”, assim como “Alva”, que traz reminiscências de “Teresa” e da “Canção das duas Índias”.

Em 1963, Armindo Mendes de Carvalho inclui em *Camaleões & Altifalantes*, “S. Romão”, poema em que surge aquela “ácida atenção ao quotidiano, traduzida em termos de um humor corrosivo que principalmente toma como objeto, mais que os indivíduos, as instituições e determinados grupos sociais” (Mourão-Ferreira, 1980: 191). Tendo como matriz o “Vou-me embora pra Pasárgada” de Manuel Bandeira, o poema de Mendes de Carvalho não deixa de ser uma crítica à ideia de evasão nele contida e opõe à civilização do texto bandeiriano um total primitivismo: “S. Romão é a terra e o mar / o vento o luar a noite total e o sol”, onde “cada um é rei de si mesmo” e “os reis a valer não têm qualquer qualidade” (Carvalho, 1982: 34), onde há “promessa de peixe / certeza de fome” (Carvalho, 1982: 35). Apesar de tudo isso, S. Romão é, na visão de Mendes de Carvalho, um lugar ideal, cujo “nome é fictício / para que não o descubram os turistas”, nem “Manuel Bandeira / que é amigo do rei de Pasárgada / e este não sabe andar sem comitiva”; e também “para que nenhum Americano vá construir uma pousada / para *week-end* vinícola” (Carvalho, 1982: 35). Essa crítica a um lugar idealizado e espaço de evasão, que não deixa de conter uma reverência ao poeta pernambucano, como o entenderia Linda Hutcheon, volta a surgir noutro texto de Mendes de Carvalho: a “Antibiografia em trânsito”. O

texto é também uma espécie de corrosão a “Itinerário de Pasárgada”, não só porque não conta a gênese de nenhum poema, como também porque procura tornar insignificantes os elementos biográficos que enumera. Enquanto em Bandeira se leem pormenores de sua infância, das mudanças de sua família, de seus estudos, de suas dores, em Mendes de Carvalho (1978: 82) o que se vê são pinceladas rápidas, sem adjetivação, para frisar que os pormenores de sua vida devem ser preservados do público: “Claro que estudei / pra não ficar burro / também viajei / de elétrico / a pé / como toda a gente [...] Plantei um arbusto / não fiz nenhum filho / escrevi alguns livros [...] Não fui a pasárgada / quero ir ao Japão / mas ainda cá estou”.

Atitude bem diferente adota Sophia de Mello Breyner Andresen, que declara, num poema incluído em *Geografia* [1967], Manuel Bandeira como uma de suas leituras de infância. Numa seção desse livro dedicada ao Brasil, “Do Outro lado do Mar”, onde também estão poemas cujos temas são o Descobrimento, Brasília, a morte de Cecília Meireles, a autora recorda a poesia do pernambucano, “o maior espanto” de sua avó: “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Trem de ferro”, “Poema do Beco”. E se as mulheres do sabonete a acompanhavam, no “junho inquieto e transparente”, “tão visíveis / que um elétrico amarelo as decepava”, os poemas, diz Sophia, “caminharam comigo como a brisa / nos passados campos da minha juventude [...] / poisaram a sua mão sobre o meu ombro / e foram parte do tempo respirado” (Andresen, 1967: 80-81). Não parece haver, porém, uma recepção direta entre a sua poesia e a de Bandeira, mas não há dúvida de que a lírica bandeiriana foi a descoberta da poesia, sendo o poeta uma espécie de figura tutelar que, ao mesmo tempo, faz parte de um tempo de infância, de uma espécie de Idade do Ouro. Daí que seja possível pensar que a memória dessas leituras tenha sido despertada pelas notícias dos oitenta anos de Bandeira, completados em 1966, já que o poema de Sophia é publicado em 1967. Por outro

lado, ligando mais uma vez o poeta à infância, ela incluiu o seu “Trem de ferro”, em *Primeiro livro de poesia* (1991), uma antologia para crianças, que organizou com poemas de variados autores lusófonos.

Dos anos 1960, mais precisamente 64–65, datam também os poemas de João Cutileiro, que, apesar de conhecido como escultor (aliás, um nome importante nas artes plásticas portuguesas), chegou a ter um livro de poesias esgotado – *O Reino da Dinamarca*, publicado pela Guimarães. Dentre os poemas que ficaram inéditos, um, que mostra a leitura de Manuel Bandeira, foi publicado pelo *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1990. Não tem título e versa sobre a figura de D. Sebastião, cuja estátua erigida em 1973 em Lagos é da autoria de Cutileiro. Um eu lírico que espera pelo Encoberto dá-lhe a notícia de que “tudo já mudou”: “Já não há Reis / Nem bons nem maus / Há o de Inglaterra que é rainha / O de ouros / Copas / Espadas e Paus / E o dos Céus / Na terra os seus irmãos irmana / E não existe”. E, dando conta da mudança de nome da Pérsia, declara que até mesmo na cidade de Ciro, o espaço mítico de Bandeira, a população não deseja mais ser governada por um rei: “Na Pérsia / Irão / Pasárgada⁸ / Já quer ser republicana” (Cutileiro, 1990: 26).

Homenagem explícita ao oitenta anos de Bandeira lê-se em Alexandre O’Neill que, em *De Ombro na Ombreira* (1969), inclui “Alô, Vovô!”. Nesse texto, o poeta português, que lamenta o fato de o pernambucano nunca ter vindo a Portugal, imagina-se mostrando-lhe Lisboa, na companhia de Rui Cinatti. O título, já ao parafrasear a saudação de Bandeira à “indesejada das gentes” (“Alô, iniludível!” – Bandeira, 1958a: 404), sugere uma filiação ao brasileiro⁹, que, aliás, se vê em todo o poema pela via do culto à liberdade de expressão (observem-se o uso de vários registros linguísticos que incluem o coloquial e a “língua do povo”; os brasileirismos, como o tratamento “você”, o “Alô, Vovô!”, o “*caprichamos* nas saladas”; a inclusão da linguagem da publicidade – o “desodorizante que chamam de halazon”); do tratamento cheio de afabili-

dade, do gosto pelo humor, este também das preferências de O'Neill, embora na sua forma mais ferina (cf. O'Neill, 1984: 291). O corpo do poema contém ainda várias alusões a composições de Bandeira: "Evocação do Recife" é retomada em "E em minha casa, à Rua da Saudade, a cavaleiro do rio / Você podia fumar escondido dos adultos / como na outra Saudade do seu Recife de menino"; elementos de "Brisa", "Belo, Belo" e dos "Jogos Onomásticos" de *Mafuá do Malungo* surgem no texto "Depois: broto, ou brisa / com Anarina, mas sem Adalgisa..." (O'Neill, 1984: 291).

Em junho de 2004, o portocarago, blog cujo reponsável não foi possível identificar, publicava, junto com o poema de Bandeira, outro, sem nome de autor – "vou embora (...históriasdencantar...paraos-meninosemeninas...)" –, reiterando a necessidade de evasão existente no poema-matriz¹⁰.

3 Conclusão imperfeita

Se por sugestão de seu pai, Bandeira menino lera Correia Garção, pela sua própria formação de aluno do Colégio Pedro II na virada do século XIX para o XX, foi leitor dos poetas portugueses, através da antologia de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Uns caíram-lhe no gosto, como Camões, de quem antes já lera *Os Lusíadas*, dos quais sabia episódios de cor. Com ele aprendeu, contrariando os ventos parnasianos que, então, respiravam, a beleza que podem ter as rimas pobres. Depois, vieram outros, com quem teve afinidades literárias. Entre eles, António Nobre e Eugênio de Castro, que, em dado momento, impregnaram os seus próprios versos.

"Aborreço os poetas que se lembram de falar de nacionalidade, quando fazem versos" – escreveu Bandeira² (1986: 247), criticando Oswald de Andrade em pleno Modernismo, do qual fora o São João

Batista. Talvez por isso, porque não tenha traçado fronteiras como Oswald e Mário de Andrade, obteve livre trânsito entre os poetas de Portugal, que jamais o acusaram de escrever em mau português, apesar de ele não “macaquear a sintaxe lusíada”.

Nos anos 1950, em função das afinidades modernistas, mas também como reação à poesia social que ganhara corpo, o nome de Bandeira vem à baila e seus versos e ideias deslisam para as composições de poetas como Alberto de Serpa, Cristovam Pavia, António Manuel do Couto Viana. A edição das Poesias completas, com o acréscimo de Belo, Belo (1948), de *Mafuá do Malungo* (1948), de *Itinerário de Pasárgada* (1954), dos *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (1955), deve ter contribuído para a circulação da lírica bandeiriana entre os portugueses, assim como as homenagens recebidas pelos 80 anos (1966) motivaram os versos de Alexandre O'Neill e, muito possivelmente, os de Sophia de Mello Breyner, sua leitora desde a infância.

Mestre é como o vêem Alberto de Serpa, Cristovam Pavia, Sophia de Mello Breyner Andresen. “Vou-me embora pra Pasárgada” talvez tenha sido o seu poema que mais recepção alcançou, como atestam Armindo Mendes de Carvalho, Couto Viana, João Cutileiro e o número da *Távola Redonda* dedicado ao poema fruto de uma longa gestação e que rompeu num momento da mais profunda tristeza. Pasárgada, entendida como espaço de evasão, ora é aceita, ora recusada em prol de uma literatura de enfrentamento e de participação social. Mas outros poemas, como “Poética”, “Andorinha no fio”, “Brisa”, “Debussy”, “Não sei dançar”, “Sílvia Amélia”, “Pardalzinho”, “Canção do vento e da minha vida”, “Teresa”, “Canção das duas Índias”, “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Poema do Beco”, “Trem de ferro”, “Evocação do Recife”, “Consoada”, textualmente citados ou inscritos através de fragmentos, atestam sua popularidade e a leitura e recepção de Manuel Bandeira entre os poetas de Portugal.

E porque ainda não se terminou a investigação de que este trabalho é parte, as conclusões são provisórias, como provisórias são sempre as conclusões de quem trabalha com recepção.

NOTAS

¹ Recordemos os versos de Miranda (1942: 318): “O sol é grande, caem co’a calma as aves / do tempo em tal sazão, que soe ser fria / Esta água que d’ alto cai acordar-m’ia / Do sono não, mas de cuidados graves // Ó cousas todas vãs, todas mudaves [...]”.

² Impossível encontrar as cartas de Montezuma para Manuel Bandeira, uma vez que este, diferentemente de Drummond, não organizava sua correspondência. O pouco que restou foi buscado pelo Arquivo-Museu Fundação Casa de Rui Barbosa, segundo informações de Eliane Vasconcellos, depois da morte do poeta, “num sofá do apartamento da uma amiga do poeta”.

³ A encomenda deve ter sido para o livro *A Teixeira de Pascoais*: homenagem da Academia de Coimbra pela voz de escritores portugueses e brasileiros, Coimbra, Associação Acadêmica de Coimbra, 1951, que teve uma tiragem de 655 exemplares, e é mencionado por Bandeira em correspondência datada de 2/6/1951.

⁴ Proposta subscrita por Cassiano Ricardo e Cláudio de Sousa (cf. carta de 2/6/1951, in Bandeira, 2007: 15).

⁵ Maria da Saudade é referida por Bandeira em *Mafuá do Malungo*, num dos poemas que constituem dedicatórias de primeira edição e noutra composição de “Outros poemas” (cf. Bandeira, 1958a: 540 e 547).

⁶ Cartão datado de outubro de 1952 (Bandeira 2007: 17).

⁷ Este poema foi depois incluído em *Mafuá do Malungo* com o título “Resposta a Alberto de Serpa” (cf. Bandeira, 1958a: 546).

⁸ No JL está escrito Passáraga, um erro de imprensa, com certeza.

⁹ Fernando J. B. Martinho (2003: 199) vê em “Alô, Vovô!” “a retribuição pelo famoso poema ‘Portugal, meu avozinho’, [...] que subjaz, palimpsesticamente, ao título”.

¹⁰ vou-memboraparasárgada... / longedemimpensarquesóvoueu... // longedemimpensarquesóvoueu... / quenãoquermverestefilmenestaselvaimpuradofazdeconta // lásouamigadorei // aquioutambém... nãooufeliz / láviveréumadoceaventura / ládáparabrincar deverdade // rotinaobrigatórialá nãoexiste / possobailarcomocantodepássaro / o primeiro ministrobrincacomostalheres / eéumgajofixe... nemseiseleéprimeiroministro... deveres sódebrincar... / epensamuitonosoutrosanimais // látambémexisteumespelho... ondetodososanimais... / seolhamcomregularidade // ninguémseescondeoufoge // opovoétodofeliz // Vou-me embora pra Pasárgada. Disponível em http://portocarago.blogspot.pt/2004_06_01_archive.html, consultado em 8/7/2014.

TRABALHOS CITADOS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*. Lisboa: Ática, 1967.

ANÔNIMO. “Vou-memborapapapapásárgada...”, 2004. Disponível em:

http://portocarago.blogspot.pt/2004_06_01_archive.html, consultado em 8/7/2014.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Sonetos completos e poemas escolhidos de Antero de Quental*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958a. v. 1.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b. v. 2.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Joaquim de Montezuma de Carvalho*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2007.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. Presença de autores portugueses em Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Cavalho e (Org). *Homenagem a Manuel Bandeira (1986-1988)*. Niterói: UFF; Rio de Janeiro: Sociedade Sousa da Silveira; Monteiro Aranha; Presença, 1989. p. 123-129.

CARVALHO, Mendes de. *Camaleões & altifalantes*. 2. ed. Guimarães: Guimarães Editores, 1982.

CARVALHO, Mendes de. *A 10ª turista*. Lisboa: Plátano, 1978.

CASTRO, Eugênio de. *Obras poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, t. 1, 2001; t. 3, 2007.

CUTILEIRO, João. Três poemas inéditos de.... *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 402, 20-26 mar., 1990.

IVO, Lêdo. A lição do Outono. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 91, p. 7-11, 1986.

MARTINHO, Fernando J. B. Modernismo Português e Brasileiro: olhares e escrita cruzada. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 189-208, 2003.

MIRANDA, Francisco de Sá. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1942. (Col. Clássicos Sá da Costa, 1).

MOURÃO-FERREIRA, David; SEIXO, Maria Alzira. *Portugal – a terra e o homem: antologia de escritores do séc. XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 2ª. Série, v. 2.

NOBRE, António. *Só*. 16. ed. Porto: Tavares Martins, 1974.

O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas 1951-1983*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

PAVIA, Cristovam. *Poesia*. Lisboa: Moraes, 1982.

SERPA, Alberto de. *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*. Lisboa: Inquérito, 1954a.

SERPA, Alberto de. *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiro*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1954b.

SOUZA, Antonio Candido e Gilda de Mello e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas e poemas traduzidos. Edição comemorativa do nascimento do bardo (1886-1986). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. lx-lxxvii.

VIANA, António Manuel do Couto. *O avestruz lírico*. Lisboa: Gráfica Oriental, 1949.

VIANA, António Manuel do Couto. O calcanhar de Pasárgada. *Távola Redonda: Folhas de Poesia*, n. 9, p. 5, 1950.

VIANA, António Manuel do Couto. Breve historial: as folhas de poesia *Távola Redonda*. *Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, VI série, n. 11, out. 1988.

Maria Aparecida Ribeiro doutorou-se em Letras, pela UFRJ, em 1980. Professora da UERJ, por mais de vinte anos, colaborou também com a UFF e com a Uni-Rio. De 1990 a 2012, foi professora da Universidade de Coimbra, onde dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros. Autora de vários artigos publicados em revistas nacionais e internacionais, destacam-se entre suas últimas obras: *Erico Veríssimo em Terras de Portugal: A viagem de 1959* (2008); *Os Panoramas Brasileiros d'O Panorama*, Coimbra, CLEPUL, 2009 (edição em CD); *Camões: Máscaras Dramáticas*. Dinamarca (2014). É membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa.

Artigo recebido em 13/08/2014. Aprovado em 30/08/2014.

ESCREVER A PAISAGEM:
O BRASIL NO HORIZONTE AFECTIVO
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa – Braga

*A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes.
O que vemos não é o que vemos, senão o que somos.*
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Abstract: *Breviário do Brasil*, by Agustina Bessa-Luís, is a memoir, the result of several trips to Brazil and of an intense emotional relationship with this South American country. We propose to read this book under a renewed comparative perspective: to analyze how the author's text writes the landscape, exploring various topics or dimensions: context and circumstances of writing; forms of representation of the Brazilian landscape and the role of literary and cultural memory; and also the clash of cultural identities and the proposal of a poetic journey.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Brazil; literary geography; Comparative Literature; Travel Literature; intertextual memory.

Em 1991, a escritora portuguesa contemporânea Agustina Bessa-Luís publicava um livro especial, na sua já extensa e reconhecida obra literária – *Breviário do Brasil* (reedição em 2012)¹, um singular diário de viagem ou diário cultural, que já conheceu mais do que uma edição e uma assinalável recepção crítica. Melhor dito, ultrapassando tradicionais

modelos de diário, essas impressões de viagem dão corpo a uma notável cartografia emocional de determinada paisagem brasileira, em constante interação com a cultura portuguesa e em diálogo com os mais variadíssimos textos.

Assim, propomo-nos reler agora esse livro a partir sobretudo da renovada perspectiva crítica dos estudos sobre a paisagem e a geografia literária, nomeadamente seguindo as orientações teóricas de autores como Michel Collot, entre outros. Afinal de contas, sabemos como o vasto domínio hermenêutico da literatura comparada é uma “forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (Carvalho 75).

De facto, uma das áreas renovadoras dos estudos de literatura comparada é constituída por uma concepção alargada, dinâmica e plural do conceito de *paisagem*, interligando fecundamente natureza e cultura, através da confluência de vários saberes das ciências humanas e sociais, pois, como sustentado por Michel Collot (*Poética* 43), “a paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma coprodução da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas)”.

1 Contextos geográficos: do contexto ao texto

Desde logo, um texto é sempre fruto de um certo espaço ou de uma certa paisagem, no sentido mais abrangente de cenário geográfico, linguístico, social e cultural². Afinal, como nos lembra M. Collot (*Pour une Géographie Littéraire* 30), não só assistimos à “l’importance croissante de la thématique spatiale”, pois todos os factos humanos e sociais se inscrevem num determinado espaço. Nesse sentido, falar hoje de *paisagem literária* equivale a uma renovada perspectiva de abordar uma

realidade complexa, que entrelaça, por exemplo, a literatura e a geografia, de um ponto de vista cultural e estético. Com esse enquadramento, consegue-se “une meilleure intégration de la dimension spaciale dans les études littéraire” (Collot, “Pour une géographie littéraire”), superando ultrapassadas concepções de outros tempos.

Numa palavra, sempre lemos o mundo a partir de um lugar (*axis mundi*) sobretudo a partir daquele em que nascemos e/ou vivemos. No discurso institucional em Salvador (Bahia), Agustina remata a sua intervenção sobre uma certa *sabedoria* ditada pela paisagem afectiva a que se está ligado: “Mas qualquer criança baiana vos dava melhor retrato desta terra, que o nascer num lugar nos faz sábios nele e príncipes nos seus segredos” (Bessa-Luís 76).

Assim, sem determinismos superados, e ultrapassados também certos excessos formalistas-estruturalistas, reconhece-se que toda a obra é influenciada de alguma forma pelo meio ou contexto envolvente. Esse postulado aplica-se igualmente à ficção ou à literatura de viagens. Ao mesmo tempo, a *geografia literária*, entendida metaforicamente por M. Collot e muitos outros investigadores, é indissociável de certas circunstâncias do campo literário, na medida em que uma obra se inscreve, necessariamente, numa relação dialética entre os lugares (espaço), a memória (tempo) e as linhas de força do meio cultural de determinada época (contexto), compondo assim uma atmosfera propiciadora ou cartografia singular.

Nessa relação da obra com o meio envolvente, como se sabe, podem influir experiências referenciais e extratextuais, como factores geográficos e viagens, circunstâncias biográficas, intercâmbio de memórias e de livros. Nesse âmbito, destacam-se, por exemplo, os lugares vividos ou experienciados em viagens; bem como as leituras empaticamente convocadas. Porém, sabemos como essa experiência extratextual se projecta de vários modos na escrita, por exemplo, em textos de natu-

reza reflexiva sobre viagens efectivamente realizadas, de forma subjectiva e impressionista, mas nem por isso mesmo relevante para a compreensão desses textos.

Ora, ler um livro como *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís, implica, desde logo, partir do conhecimento das variadas circunstâncias da sua composição. Vale a pena traçar rapidamente alguns desses contextos, aproximadores da obra em questão. Apresentado pela própria autora como “livro carinhoso e breve”, chama-nos a atenção desde logo pelo título, de inspiração religiosa: obra breve e devocional, em contexto afectivo. Aliás, a semântica religiosa que preside ao itinerário e ao livro resultante é reafirmada em outros lugares: “Escrevo este livro como se pusesse o joelho em terra no confessionário do Brasil, e contasse peripécias que são amores bem compreendidos”; e ainda em outro passo: “(...) uma viagem como esta é um recreio baseado em exercícios espirituais, e não um percurso à recomendação da História” (Bessa-Luís 36, 38).

Com efeito, a obra de Agustina é indissociável de uma génese externa: à imagem de outros escritores e intelectuais, a autora fora convidada pelo Centro Nacional de Cultura (CNC) de Portugal, no âmbito de um projeto orientado pela ideia do encontro dos portugueses com o seu passado histórico. Pelo que a longa viagem ao Brasil, acontecida efectivamente no ano de 1989, é confirmada pela anotação final da autora: “Porto, 28 de Junho de 1989”. Na ficha técnica da primeira edição de *Breviário do Brasil*, de 1991, pode ler-se: “*Breviário do Brasil* é o diário resultante de uma viagem ao Brasil, integrada no ciclo ‘Os Portugueses ao encontro da sua História’ promovido pelo Centro Nacional de Cultura”³.

Pelo afirmado, decorre que *Breviário do Brasil* surge na sequência de uma viagem ao Brasil, acompanhada de outros “convidados” do CNC, que não foi da iniciativa da autora, bem como a escolha do itinerário. De facto, o percurso geográfico da escritora-viajante – simultaneamente afectivo e mental, e em “estilo labiríntico-helicoidal”⁴ – estabelece um

périple orientado pelo referido propósito, partindo do Rio de Janeiro e regressando a ele: Recife, Olinda, Belém, Brasília, Alcântara, São Luís do Maranhão, Fortaleza, João Pessoa, Manaus, Paraíba, Curitiba, Feira, Salvador da Bahia, Porto Seguro, Ilhéus, Belo Horizonte, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Mariana, Petrópolis. Em comum, nesse “passeio guiado”⁵, Agustina busca especialmente o legado ou a *memória* viva dos portugueses (e da Europa), visível mais nuns lugares do que em outros, não escondendo ora o agrado, ora alguma frustração: “No entanto, é muito bela a memória do nosso continente no Brasil” (Bessa-Luís 15).

No entanto, de acordo com outros textos coligidos nessa edição do *Breviário do Brasil*, ficamos também a saber que Agustina efectuou outros trajectos por este país da América do Sul, desde 1982 até 2005, perfazendo umas oito viagens. De comum, o apelo do Brasil e da sua cultura, com uma presença marcante no imaginário da autora e, genericamente, dos portugueses, como ela não se cansa de repetir.

É justamente essa *memória* lusa e o confronto entre as duas culturas que atrai a escritora, para as viagens e para a reflexão delas resultante, tentando captar assim o *espírito da paisagem* brasileira, sempre do ponto de vista de alguém nascido e criado na *paisagem portuguesa* (expressões da autora). Com essa postura, apresenta-se como alguém que escapa ao turismo de massas, apressado e superficial, voltada para um conhecimento refletido “para além da nossa ingénua ufanía de descobridores”, contrariando assim o rol dos habituais estereótipos: “(...) não me interessa nada o que se diz em geral do Brasil e dos brasileiros. São coisas sem nenhuma relevância”; e ainda: “É costume avaliar o brasileiro como alguém superficial, que se esquece depressa dos amigos e compromissos. Mas isto não é correcto” (Bessa-Luís 24, 26, 146).

Relembre-se – como confirmado em várias confissões autobiográficas – que a própria escritora se apresenta “criada na memória do Brasil”, a vários níveis. De facto, “a lenda do Brasil” sempre esteve

presente no seu universo pessoal, desde logo por razões biográficas: o seu pai, Artur Teixeira de Bessa, viveu durante anos nesse país, a partir dos 12 anos, uma existência que sempre a fascinara, fazendo fortuna no Rio de Janeiro, e preenchendo assim, desde muito cedo, o seu imaginário de criança: “Pois era menina pequena e já conhecia de lés-a-lés a Rua do Ouvidor e as lojas com sobrado, e os armazéns com balcões de madeira clara; e debaixo deles dormia um rapazinho, amargo e contente de estar em cidade estranha” (Bessa-Luís 193, 220).

Também outras pessoas próximas da escritora estiveram ligadas ao Brasil: “Os homens da minha família andaram no Brasil desde tenra idade”. O reconhecimento dessa influência biográfica encontra-se logo no início do relato de *Breviário do Brasil*: “O meu pai foi para o Rio tinha doze anos. Nesse tempo era a cidade de Machado de Assis (...)”. A outra figura marcante é a do seu tio-avô (Joaquim Leite de Carvalho), amigo de Guerra Junqueiro e um dos fundadores do Gabinete Português de Leitura de Salvador, “que viveu aqui e casou com uma baiana, mulher linda de quem teve formosas filhas” (Bessa-Luís 12, 73).

Essas e outras “pequenas memórias” familiares comovem assumidamente a escritora: “Eu comecei muito cedo a conhecer o Brasil”, recorda, ao salientar a influência dessa memória afectiva (Bessa-Luís 219). Mais concretamente, as suas leituras dos tempos de infância foram preenchidas por certa revista infantil ou pelas obras de José de Alencar – publicações representativas da sua precoce “aproximação ao Brasil” e do seu desejo de “sonhar o Brasil, seus lugares e meninos”. Na expressão da autora: “*Tico-Tico* era uma revistinha que eu lia quando era pequena, e vinha de barco desde o Rio” (Bessa-Luís 66). A que se soma a entusiasmada leitura dos livros que integravam a “Biblioteca Internacional de Obras Célebres”, que incluía autores brasileiros (por ex., José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac), a par de outros clássicos universais⁶.

Esse contacto foi de tal maneira marcante para a infantil leitora que a escritora adulta, nas diversas viagens ao Brasil, tem a sensação do reencontro com uma paisagem já conhecida: “Esta chamada às minhas recordações brasileiras, por visões e palavras, sempre me comove. Quando eu fui ao Brasil, foi como se voltasse a folhear as páginas daquela Biblioteca que aos dez anos abri pela primeira vez. Lá estava a Rua do Ouvidor, intacta (...)” (Bessa-Luís 189). Aliás, em outro texto marginal breve e marginal ao *Breviário do Brasil*, exemplifica essa constante dinâmica entre a leitura e a viagem a determinado lugar: “Foi agora, ao ler uma crónica sobre a cidade de Ouro Preto, que despertou na minha memória o meu encontro com o lugar” (209). A ordem dos factores não é arbitrária, mas nem sempre a leitura precede a viagem.

Convém ainda observar, em brevíssima anotação e face ao afirmado anteriormente, que não é injustificado o convite dirigido a Agustina Bessa-Luís para integrar essa viagem organizada pelo CNC, a par de outras viagens da escritora ao Brasil, antes e depois. Na década de 1980, Agustina é uma escritora consagrada e reconhecida no campo literário português, com projecção internacional. Nesse sentido, detentora de um determinado capital cultural, quando Agustina viaja para o Brasil não deixa de figurar, simbólica e institucionalmente, em várias situações (por exemplo, na Academia Brasileira de Letras), como uma representante da cultura e da literatura portuguesas em terras brasileiras.

Numa palavra, toda a viagem começa efetivamente antes da viagem, no sentido em que a escrita de Agustina sobre a paisagem brasileira é precedida de uma atmosfera propiciadora e por um variado conjunto de circunstâncias significantes, como acontece na génese deste *Breviário do Brasil*⁷. Definitivamente, o Brasil está profundamente inscrito na geografia dos afectos da escritora.

Dito de outro modo, o *mapa* brasileiro de Agustina é dominado pelas marcas da presença portuguesa, por um lado; e por outro, a escritora-viajante assume-se como autora de uma cartografia emocional e afectiva. Nem por isso a paisagem brasileira deixa de ser uma gigantesca esfinge a ser decifrada: “No Brasil deparamos com o vestígio dos portugueses, mas é preciso determinar com exactidão o que é o segredo dos costumes e da nação, e das pessoas aí nascidas” (170).

2 Construções geocríticas: das representações do espaço

Feita a deambulação contextual precedente, impõe-se reflectir sobre o modo como a paisagem brasileira visitada por Agustina, nos seus variados espaços geográficos, sociais e culturais, é representada na escrita literária da autora de *Breviário do Brasil*. O trabalho literário dessa construção ou representação estética é designado por M. Collot como *geocrítica*⁸. Neste plano, o que importa não são tanto os referentes geográficos, mas as imagens produzidas a partir desses espaços, numa geografia necessariamente subjectiva e imaginária – o visto e o experienciado constituem húmus para a criação. Parece-nos ser justamente esse um dos sentidos de certa afirmação de Agustina perante a Academia Brasileira de Letras, no termo da sua viagem geográfica: “O que vimos alimentou em nós o espírito da vida. As nossas obras, durante muito tempo, serão marcadas pelas paisagens e os gostos tão diferentes” (Bessa-Luís 151).

Afinal, tudo se opera na interação entre o espaço real e as suas representações literárias. Nesta complexa elaboração de imagens do espaço ou de inscrição literária da paisagem interagem, de modo variado, mas activo, factores diversos, desde a subjectividade da percepção pessoal até aos diálogos intertextuais e comparatistas com outros textos, no espaço alargado de uma memória cultural. Enquanto percepções sob a forma de construção verbal, os lugares estão grávidos de história e de

cultura, e foram objecto de outras representações, pelo que não é possível esperar um olhar adâmico, completamente despido e neutro.

Neste sentido, configurando-se como forma de reescrita ou de reelaboração compósita – de uma memória cultural pré-existente, conhecida e convocada em maior ou menor grau –, a paisagem materializa-se em representações de lugares, sob a forma de imagens literárias. Para M. Collot, essa topologia constitui o objeto primordial da *geocrítica* – os lugares aparecem-nos plasmados nas imagens construídas literariamente; a paisagem surge assim inscrita numa determinada visão do real, necessariamente distanciada de uma topografia referencial. A boa viagem requer a *distância* para avaliar devidamente a paisagem: “Como sempre que entro em terra estranha, evito interessar-me depressa pelas coisas e os lugares. Ponho-os à distância” (Bessa-Luís 177).

Rigorosamente, apesar de já ter sido integrado numa colecção chama “Diário de viagem”, *Breviário do Brasil* é mais do que um mero *diário* de viagem. Aliás, isso mesmo é afirmado pela escritora num *post-scriptum*: “Este livro não é um diário. É uma conversa feita de amores e desamores repentinos”. O grande propósito do seu livro era ver “por dentro” o Brasil, distanciando-se assim, crítica e ironicamente, dos estafados lugares-comuns (Bessa-Luís 165). Por conseguinte, duas notas a reter no processo agustiniano de inscrição da paisagem e diálogo com a cultura brasileira: a visão profunda e crítica por parte de uma intelectual portuguesa, por um lado; e, por outro, o tom coloquial e leve de “conversa” culta com o leitor.

Em grande parte do relato memorialístico de Agustina predomina o sentido apreço pela variedade prodigiosa da paisagem brasileira: “O Brasil é toda esta fauna, este labirinto de povoados (...)”. Sobretudo transparece uma afetividade, que Agustina considera imprescindível ao verdadeiro olhar sobre uma paisagem como a brasileira: “Não vale a pena andar de bloco na mão e lápis afiado se o coração não vê o que lhe

pertence em qualquer lugar do mundo” (Bessa-Luís 58, 61). Ora vibra com a novidade e o inesperado (a *diferença*); ora se surpreende com a presença do legado português (a *identidade*), como na cidade de Ouro Preto, qual “teatro de sombras” em que avultam as obras do Aleijadinho: “As casas, as igrejas, os chafarizes, as calçadas até, davam-me uma angustiosa impressão de *déjà vu*” (114)⁹.

Ora, as representações da *paisagem* brasileira, na sua intensa “caridade tropical”, construídas pelo discurso reflexivo de Agustina, não podiam ser mais abarcantes e diversas: a beleza dos espaços naturais, do Rio ao nordeste; a singularidade de certas figuras lendárias da cultura (Jacob Patachó, Ana Jansen, Chico Rei, Lampião, Maria Bonita e o Diabo Loiro); a variedade das manifestações da sua literatura popular (literatura de cordel, v.g.); a originalidade da miscigenação brasileira (índio, branco, negro, mestiço); a atração por certos traços do carácter brasileiro (como o erotismo, o “carácter infantil e espontâneo”, a “força hercúlea” ou a indisciplina e a indolência); a modernidade da arquitectura das grandes cidades; o contraste entre a riqueza cosmopolita e a pobreza das favelas; a religiosidade latente e eclética; a excepcional magnificência da culinária; etc. Essas e outras imagens são como gravuras de um Debret contemporâneo, profundamente impressionado diante de tamanha exuberância e diversidade da paisagem brasileira¹⁰.

Manifestamente, sem abdicar de uma considerável dose de autocrítica sobre os portugueses (na sua relação com o território visitado) ou de reparos sobre a paisagem brasileira, Agustina compõe um notável *mosaico cultural* sobre o Brasil que conheceu em viagem guiada (e em outras viagens), sempre a par de um Brasil mental que a sua enciclopédia cultural e literária invocava. Para a escritora, o Rio constitui o grande exemplo dessa exuberância e hibridez da paisagem cultural brasileira, pelo notório cruzamento de “vestígios de civilizações” (cf. Bessa-Luís 205).

Em diversos momentos, numa dialética entre o pormenor e a vista panorâmica, o discurso agustiniano mostra uma compreensível tendência para a generalização sobre o *carácter brasileiro*: “A feira tinha impregnado o carácter brasileiro, a sua festividade trágica”. Em outras etapas do seu itinerário, recriando o velho tópico do *liber naturae*, a paisagem em questão aparece como um livro plural que é preciso ler em toda a sua riqueza e complexidade: “(...) a Bahia é um livro, uma bíblia, não um caderno de notas” (Bessa-Luís 65, 69)¹¹.

Agustina também gosta de lançar algumas das suas típicas afirmações taxativas sobre o carácter dos brasileiros, implicitamente em comparação com outros povos e culturas, como os portugueses: “O Brasil tem esse carácter misterioso mas não inquietante”; “O Brasileiro não tem má consciência; por isso não se esconde atrás de desculpas mais ou menos bizarras e estúpidas”; e ainda: “O brasileiro não pretende mudar a fortuna com que a natureza o dotou e que se define por um ponto de vista optimista da vida” (Bessa-Luís 131, 146).

De acordo com o afirmado, não é possível ler determinada paisagem fora de uma *memória* activa e iluminadora, desde logo ao nível da mera percepção fenomenológica: “Temos pouco tempo para conhecer a cidade [Bahia], e socorro-me de memórias passadas de quando aqui cheguei sozinha e tive uma recepção sumptuosa”. Rigorosamente, a viagem guiada enriquece-se com as lembranças de outras viagens, quer físicas, quer mentais ou literárias. Entre outras razões, porque já não se viaja (apenas) em busca do pitoresco ou do exotismo, nem em busca do romântico *esprit du lieu* ou *genius loci*: “Há hoje, no mundo, pouquíssimos lugares que guardam o seu espírito próprio” (Bessa-Luís 69, 95). Casos há em que a *paisagem* percepcionada corresponde a imagens veiculadas por várias formas de informação e diversão (99).

Como sugerido, Agustina lê a paisagem brasileira também através de uma fecunda e variada enciclopédia literária. Em certo sentido, essa dimensão intertextual e comparatista compõe um iluminador *mapa mental* da paisagem que a autora visita; e de algum modo, mau grado o assinalável espírito crítico da autora, condiciona e orienta a leitura do mapa geográfico-cultural do Brasil¹².

Ora, pertencendo a vários géneros (romance, poesia, ensaio, história, etc.), esse riquíssimo intertexto agostiniano tem em comum o facto de estar tematicamente relacionado com a paisagem brasileira, de modo directo ou indirecto (quando convocado a pretexto de uma determinada reflexão). É também um intertexto que pertence predominantemente a autores modernos e contemporâneos, e não apenas autores do campo literário. Ao mesmo tempo, varia de modo significativo a proveniência geográfico-cultural dos autores e das obras objeto de convocação, em que, como referido, a viagem pela paisagem literária é dupla: viagem geográfica e viagem mental¹³.

Assim, em primeiro lugar e como adiantado, Agustina lê a paisagem brasileira a partir de inúmeros autores dessa cultura tropical: dos clássicos aos autores oitocentistas (Luís António Gonzaga, J. Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, etc.) aos contemporâneos mais diversos – Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Josué Montello, Afonso Arinos, Chico Buarque, Mário Meireles, Jorge Amado, Clarice Lispector, Raduan Nassar, Walfrido Moraes, Afrânio Peixoto, Drumond de Andrade, Clodovis Boff, entre outros.

São inúmeras as situações em que Agustina mostra que lê a paisagem com a presença desses autores; e, por vezes, enfatiza esse processo cognitivo de mediação com afirmações deste tipo: “Não há, para chegar ao entendimento dum povo que nos recebe com toda a gala dos seus disfarces, não há como ler certas notas dos seus escritores de ras-

treio”. Porque para a escritora-viajante, esses e outros escritores são “homens que conheceram a realidade do interior, na sua profunda esperança, que é uma depressão retardada” (Bessa-Luís 81). Só falta acrescentar o pensamento pressuposto: não é possível conhecer uma paisagem e uma cultura desconhecendo a sua literatura, forma ímpar de captar a singularidade de um espaço, a alma ou espírito do lugar.

Em segundo lugar, e como também seria de esperar, dadas as ligações histórico-culturais com Portugal, a paisagem brasileira também é lida a partir do olhar de variados autores portugueses: Pêro Vaz de Caminha, Gil Vicente, Camões, António Vieira, Bocage, Tolentino de Almeida, Camilo, Eça de Queirós, António Ferro, Malheiro Dias, Ferreira de Castro, Vitorino Nemésio, Cassiano Ricardo, António José Saraiva, Eduardo Lourenço, Manoel de Oliveira, Veiga Leitão, entre outros.

Finalmente, Agustina concede ainda assinalável presença intertextual a outros escritores estrangeiros, com destaque para o austríaco Stefan Zweig, o autor de *Brasil, Um país do futuro*, de 1941, com que, aliás, abre o seu relato de viagens e que cita repetidamente; e a que se somam muitos outros: Teofrasto, Shakespeare, Baltasar Gracián, Álvaro de las Casas, H. C. Andersen, Joseph Conrad, Tolstoi, A. Dumas, V. Hugo, Kierkegaard, Offenbach, A. Huxley, Vicky Baum, Keyserling, Philippe Hériat, Ortega y Gasset, etc. Como Zweig (79), mais deslumbrado com o imenso e opulento país multicultural do que com a tradicional imagem da paisagem exótica e pitoresca, também Agustina poderia ter afirmado: “Todas as formas de paisagem variam diante do olhar sempre fascinado”.

Ainda a propósito da presença desse variadíssimo e fecundo intertexto, é muito expressiva a assumida hesitação agostiniana entre a realidade e a ficção, nomeadamente quando não distingue o convívio com figuras histórias ou personagens ficcionais. Aliás, nessa postura de indistinção de fronteiras, a escritora conclui nesse seu deambular sobre a paisagem brasileira: “Dou conta que a melhor maneira de adquirir provas

directas dos factos é observá-los como se fossem pura ficção”; e em outro passo: “Não sei se estou a imaginar coisas, mas como disse, o interessante deixa-me bastante indiferente” (Bessa-Luís 89)¹⁴.

Em certo sentido, pode dizer-se que não é o viajante que escolhe a paisagem de destino da sua viagem; mas é antes a paisagem – em função de leituras anteriores e do imaginário correspondente – que escolhe o viajante, transformando a viagem e a exploração da nova paisagem numa redescoberta ou num reencontro. Na senda da sugestão de Michel Onfray, podemos dizer que, em casos como o de Agustina, há uma geografia que corresponde a uma pulsão individual, em que as leituras mais remotas, ao desenharem um *mapa mundi* pessoal, podem ter desempenhado um papel configurador de desejos e de uma mundividência cultural. É neste sentido que se pode dizer que é o destino ou determinado lugar que nos escolhem para um itinerário ou para uma paisagem, respondendo assim ao apelo de imagens fortemente impregnadas. Enfim, as palavras lidas e as respectivas imagens configuram depois as representações de uma paisagem que nos atrai. Por tudo isso, Agustina também poderia dizer com o referido autor francês: “A viagem começa numa biblioteca” (Onfray 26). Deste confirma-se como a *viagem geográfica* é indissociável de *viagens mentais*, alimentadas pela enciclopédia literária. O polo aglutinador é naturalmente o sujeito que percepção e que escreve sobre a paisagem.

Curiosamente, alguns autores portugueses contemporâneos estão ausentes desse extenso intertexto agustiniano. Referimo-nos a escritores cuja presença da paisagem brasileira nas suas obras é reconhecidamente atuante, seja em registo ficcional ou memorialístico: de Miguel Torga (*A Criação do Mundo, O Segundo Dia*) a Vitorino Nemésio (*O Segredo de Ouro Preto e Outros Caminhos*; e *Caatinga e Terra Caída*) ou Jorge de Sena, entre outros. No relato agustiniano, as excepções vão sobretudo para Ferreira de Castro, a pretexto da sua visita ao Museu do Homem

em Manaus: “(...) considero A Selva um livro em que o Brasil está em toda a sua majestade, sem pitoresco e sem rendição alguma”. Mesmo Nemésio lhe merece esta rápida anotação: “Quando fui ao Recife pela primeira vez, fui à feira de que fala Vitorino Nemésio” (Bessa-Luís 56, 65 e 178). Referindo-se à importância do ciclo da borracha ou do “ouro líquido” na história oitocentista do Brasil, também S. Zweig (111) – autor que igualmente convoca leituras várias – menciona o “admirável romance de Ferreira de Castro, que narra esse período vergonhoso com grandioso realismo”.

De tal modo se reveste esse rico intertexto que as representações que a escritora vai compondo do Rio – ou de outros espaços – se revelam uma construção híbrida, tecida de realidade e de imaginação, de viagens e de leituras, não sendo relevante a demarcação de fronteiras nesta percepção múltipla: “Aquilo a que eu chamo a narrativa do Rio, refere-se a estes lugares que são a casa-de-morar da minha imaginação” (Bessa-Luís 194)¹⁵. O Rio visitado já era previamente conhecido através da palavra de diversos escritores. As leituras literárias e as “leituras” geográficas (percursos) congregam-se num todo composto difícil de des-trinçar, sendo a literatura, por conseguinte e de forma literal, uma forma insubstituível de ver e de ler o mundo.

Do afirmado, decorre também um outro tópico correlacionado: Agustina lê a paisagem brasileira sem nunca esconder o lugar (de pertença, Portugal, a sua história e cultura), a partir do qual faz essa leitura. O seu *Breviário do Brasil* é o livro resultante de uma viagem (na realidade, de várias), sendo no final expressão de duas paisagens ou culturas – a de origem (a que se transporta) e a de destino (dos lugares de viagem): “Trata de exprimir uma cultura e de transportar uma cultura” (Bessa-Luís 156).

Por outras palavras, a pretexto da viagem, a escritora memorialista usa a paisagem enquanto lugar de confronto entre duas culturas, a brasileira e a portuguesa. Nesse contexto, a escritora-viajante chega mesmo a afirmar a sua predileção pelo método comparativo nessa matéria, como na reflexão sobre a diversidade interna da paisagem brasileira: “A ideia de que o Brasil é feito verdadeiramente por um conjunto de regiões tem uma força incalculável na teoria que eu defendo: de que uma civilização se define através do sentido da comparação”; e em outro passo: “É possível que os valores se criem por comparação” (Bessa-Luís 21, 46). Ou seja, a reflexão memorialística é sempre entre *nós* (portugueses e europeus) e o *outro* (brasileiros); ou, no caso da visão interna do Brasil, entre as culturas das várias regiões que compõem o vastíssimo território¹⁶.

No seu estilo reconhecidamente assertivo, às vezes irónico e paradoxal, sobre essa dialética da relação intercultural, não faltam afirmações de *aproximação* ou *distanciamento* entre os dois povos. Apenas a título de rápido exemplo: “O brasileiro é um pouco o português do avesso”; ou “Os portugueses, como os brasileiros, não gostam de coisas difíceis” (Bessa-Luís 12). Perante a forte presença do legado luso em cidades como Ouro Preto, mostra-se lapidarmente taxativa: “Em Ouro Preto tudo está convertido em português” (119).

Porém, entre o *pai* descobridor e o *filho* descoberto e há muito independente, persiste um mútuo desconhecimento e uma injustificável incomunicação, mau grado uma “História comum” e mesmo de uma propalada “irmandade luso-brasileira” (cf. Bessa-Luís 45, 191). Apesar de todos os reparos que merecem, os portugueses saem compreendidos no retrato da sua relação de quinhentos anos com o Brasil: “Nós, os portugueses, como colonizadores, fomos uns loucos de coração puro” (128). Um dos muitos exemplos desse legado reside no “perfil da mestiçagem criada pelo português” e tão visível em regiões como Minas Gerais¹⁷.

Rigorosamente, “o Brasil não foi descoberto; foi aberto a novas condições e glórias civis”, em matéria cultural e civilizacional (196). Enfim, viajante rendida perante a imensa grandeza e diversidade da paisagem e dos *caminhos brasileiros* (expressão da autora), com perfeita consciência de que apenas visitou uma pequena parte desse universo cultural. Afinal de contas, o Brasil “é um extraordinário lugar de pesquisa” (170).

3 Aproximações geopoéticas: para uma poética da viagem

Atribui-se a Santo Agostinho uma frase que Agustina subscreveria com imenso gosto, pelo elogio expresso da filosofia que deve presidir ao apelo da viagem, enquanto forma insubstituível de conhecimento: “O mundo é um livro e aquele que não viaja lê apenas uma página”. Nesse sentido, e em jeito conclusivo, na escrita de *Breviário do Brasil*, a par da representação artística da paisagem brasileira e da presença lusa, a escrita de viagens pode apresentar-se ainda frequentemente, mesmo que de forma mais ou menos implícita, como uma forma de diálogo intercultural a fundamentar a filosofia do próprio acto de viajar.

Para o referido M. Collot, uma outra forma de dizer literariamente a paisagem consiste na reflexão em torno da *geopoética*, ou seja, no estudo das formas literárias ligadas aos lugares, numa poética do espaço – articulações entre a criação literária e o espaço representado¹⁸. A representação do espaço determina em grande medida o estilo e o género adoptados; ao mesmo tempo que as figurações do espaço – da escrita poética ao romance – se tornam fundamentais na redefinição de géneros e de categorias (da personagem ou da voz narrativa, por exemplo), assim perspectivados “devenus inséparables du paysage qui les entoure” (cf. Collot, *Paysage et poésie* 43-64). Numa palavra, a geografia condiciona em maior ou menor grau a forma e o género literários, o próprio fazer (*poiesis*) da escrita de viagens.

Ora, como sugerido, em *Breviário do Brasil* de Agustina, a par de uma “poética do lugar” sobressai talvez mais uma “poética da viagem”, de algum modo imposta pela paisagem visitada: a singularidade dos lugares exige determinada concepção de viagem, em que o espaço assume um lugar absolutamente central. Porém, esse protagonismo “ne signifie donc pas nécessairement une déshumanisation ou un objectivisme radical” (Collot, “Pour une géographie littéraire”), desde logo porque o relato narrativo e reflexivo é gerado a partir da íntima relação entre o sujeito e a paisagem envolvente, entre a *res cogitans* e a *res extensa*¹⁹. Nesse sentido, as duas dimensões anteriores da *geografia literária* confluem, também no caso da obra de Agustina, na gestação de uma difusa *poética da viagem* e, concomitantemente, numa concepção do diálogo intercultural. Antes de abordarmos esses tópicos conclusivos, duas rápidas observações prévias.

Em primeiro lugar, no referido enquadramento reflexivo, *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís, é decididamente um livro híbrido. Não sendo um simples diário, mas não podendo negar a sua pertença ao grande género da literatura de viagens, constitui-se também como pretexto de autoquestionamento metaliterário. Depois de algumas afirmações dispersas em que a autora se demarca de apressadas classificações, deparamo-nos com pronunciamentos à maneira do desconcertante autor das *Viagens na minha terra*, quando provoca o leitor sobre a natureza inclasificável da sua obra: “(...) não sei que livro escrevo nem o que dele esperam” (Bessa-Luís 44).

Nesse âmbito, acrescenta a autora que a sua viagem oscila entre o reconhecimento da *identidade* (do legado português, apenas em alguns lugares circunscritos) e a estranheza da *diferença* encontrada em tão rica paisagem: “Um olhar leve e quase compungido, de nos ver estranhos em terra tão imensa” (*ibidem*). E a escritora não hesita em formular reparos à paisagem brasileira quando ela cai em imitações mais ou menos

estrangeiradas, quer da cultura norte-americana, quer na “imitação da Europa”.

Essa dimensão imitativa até pode ser interessante para “um brincar de viagens para colher fotografias”, obsessão do turista de massas, mas não para quem pretende captar uma “realidade interior” da paisagem brasileira²⁰. Mas, como afirmado, para Agustina interessam especialmente os vínculos com a cultura e a história portuguesas, servindo-se para isso da “autoridade” do viajado Stefan Zweig (128), que cita:

O que é tipicamente brasileiro hoje torna-se bastante evidente para não ser confundido com o que é português, muito embora o seu parentesco, a sua filiação, ainda seja perceptível. É absurdo negar esta relação. Portugal deu ao Brasil as três coisas que são de importância decisiva para a constituição dum povo: o idioma, a religião e os costumes (Bessa-Luís 98).

Para Agustina, a riqueza e o inesperado da paisagem brasileira ajudaram a moldar a singularidade da sua escrita: “Eu propus-me escrever um livro carinhoso e breve que traçasse o desejo dos meus passos aqui no Brasil. Mas este país é tão grandioso e cheio de sublimes encostas para vencer (umas botânicas, outras religiosas, outras históricas), que não me entendo com poucas palavras” (Bessa-Luís 61). Como vemos pela confissão metaliterária, a excepcionalidade da paisagem condicionou a singularidade do livro dela resultante. O importante mesmo é o viajante interrogar o “carácter misterioso” que o Brasil possui, nos seus contrastes e excessos (cf. 131)²¹.

Em segundo lugar, outra reflexão dominante em *Breviário do Brasil*, na sequência do afirmado, é a desmistificação dos estereótipos que se foram construindo sobre o homem e a paisagem do país. Porém, essa tendência é alimentada pela indústria do turismo, com destaque para alguns lugares obrigatórios: “A visita a Salvador pode ser completamente falhada se a restringirmos ao folclore, de resto muito automático e destinado ao turista” (88). A escritora-viajante tem consciência da comple-

xidade do brasileiro, que se torna difícil defini-lo ou captar o seu perfil: “(...) o brasileiro não se explica, deriva doutra coisa que não é português. Ele revela tantos laços e metamorfoses, que a psicologia analítica não alcança figurar. (...) É por isso que se torna ridículo contar anedotas sobre os brasileiros” (218).

Decididamente, o Brasil não é (apenas) o país do samba, do violão e do Carnaval, do futebol, do folclore e das bonitas paisagens de cartão postal. Reconhecendo o papel das primeiras *impressões* (termo recorrente), perante o contacto com certos lugares, a escritora-viajante pretende ir mais longe no seu olhar sobre a paisagem brasileira. Essa desmistificação assenta num pressuposto, enfatizado por Agustina: a verdadeira viagem cultural não se confunde com o passeio de turistas de massas. Por isso, não nos surpreende a reiteração da escritora ao demarcar-se dessa forma superficial de viajar, por exemplo, quando se refere ao “nosso esquadrão de portugueses a ver o Brasil, cansado batalhão disperso na guerra do turismo”. Em outro passo, parece acentuar o lado livre e quase espiritual da viagem: “(...) viagem como esta é um recreio baseado em exercícios espirituais, e não um percurso à recomendação da História” (Bessa-Luís 27, 38).

A Agustina interessam-lhe muito mais as pessoas, as histórias ou lendas, os mistérios, as manifestações culturais e literárias, e não tanto as “paisagens” no depreciativo sentido turístico, pois pretende ver mais fundo e de modo reflexivo: “Chego à conclusão que sou uma viajante no género de Phileas Fogg: as paisagens não me interessam muito” (Bessa-Luís 43). A viajante-escritora distancia-se quer de certo exotismo artificial, quer sobretudo dos mercados de lembranças e bugigangas para turistas em busca de “objectos horrendos” compráveis em múltiplos lugares (49, 57). Decididamente, uma paisagem tão rica e diversa como a brasileira não está ao alcance do olhar apressado e excursionista de um qualquer turismo convencional: “A parte mais interessante do Brasil não

pode ser localizada por uma excursão de burgueses que se movem por admirações históricas e colectivas”, pois na sua imensidade cultural e humana, “O Brasil não se deixa ver, nem ouvir, senão por assombração” (59)²².

No fundo, como corolário da referida geografia literária que precede a escrita e da geocrítica construída sobre a paisagem tropical em *Breviário do Brasil*, Agustina propõe, ainda que de modo difuso, uma *poética da viagem*, não de uma qualquer viagem, mas da viagem de índole cultural, apostada em conhecer o Outro num diálogo intercultural. Ao mesmo tempo que diz o que a sua viagem não é, e contraria alguns lugares-comuns sobre o Brasil e os brasileiros, Agustina apresenta nas entrelinhas do texto uma teoria da viagem enquanto diálogo de culturas. Desdobremos algumas das ideias principais contidas nessa formulação sumária.

Em primeiro lugar, como já antes sugerido, a viagem física é precedida por outras “viagens”, sobretudo no campo da leitura. Como nos relembra M. Onfray (34), numa certa lógica de *déjà vu*, “Toda a viagem esconde e revela uma reminiscência”²³. E nesse âmbito, além de circunstâncias da biografia pessoal, são sobretudo as leituras que determinam a nossa geografia da viagem e as linhas directrizes da sua poética. O mundo previamente lido ao virar de cada página condiciona naturalmente os itinerários e sobretudo os olhares com que depois vemos os espaços.

Outra das maiores consequências da viagem é que o escritor-viajante não regressa da sua *peregrinatio* exactamente como partiu, já que o caminho percorrido transforma a sua visão do mundo e de si próprio. No regresso (*nostos*) a casa, o viajante é necessariamente outro, dotado de renovada enciclopédia literária e cultural, implicando o diálogo e o confronto de culturas. Daí que possamos afirmar que a poética da viagem, também em Agustina, radica sempre numa ontologia – partimos e

regressamos com um modo diferente de ser e de ver o mundo: “O destino de uma viagem coincide inevitavelmente com o núcleo indestrutível do ser e da identidade” (Onfray 86).

Contudo, também não exageremos nesse aspecto – a enciclopédia que o viajante transporte consigo não o condiciona totalmente, nem lhe cega a percepção, podendo falar-se num constante jogo cognitivo entre o lido e o visto, no sentido referido por M. Onfray (62), em *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*: “A inocência pressupõe o esquecimento daquilo que lemos, aprendemos, escutamos”. Ou seja, o escritor-viajante aproxima-se de uma inocência recuperada ou conversão possível à nova geografia. E o impacto dessa imersão aculturadora desencadeia uma espécie de douda ignorância, impedindo que essa enciclopédia pessoal obnubile a fruição e a leitura da nova paisagem.

Em segundo lugar, a viagem responde a um desejo de carácter quase erótico, na medida em que se impõe ao sujeito, como pulsão perante um certo imaginário ou paisagem atraentes e prazerosos. No caso de Agustina, vimos como o Brasil era um destino previsível e uma paisagem empaticamente percebida enquanto *mapa* duplamente afectivo, em termos históricos e também pessoais. Logo na página de abertura, aliás, a pretexto do carácter brasileiro, a escritora anota: “(...) o erotismo tem uma graça romântica que encobre qualquer agressividade” (Bessa-Luís 11).

Em terceiro lugar, no que respeita a uma básica fenomenologia da percepção, podemos dizer que o sujeito que vê a paisagem o faz de uma forma ímpar, porque, nas palavras de M. Collot, “tout paysage est perçu à partir d’un *point de vue* unique, découvrant au regard une certaine étendue, qui ne correspond qu’à une *partie* du pays où se trouve l’observateur, mais qui forme un *ensemble* immédiatement saisissable (Alves and Feitosa 191)²⁴.

Face ao afirmado, entre outros traços definidores, cremos que a poética da viagem de Agustina Bessa-Luís, em *Breviário do Brasil*, partilha o pensamento de M. Onfray (61): “Viajar pressupõe não tanto um espírito missionário, eurocentrado e limitado, mas uma vontade etnológica, cosmopolita, descentrada e aberta”.

NOTAS

¹ Integrada nas obras completas da autora, em curso na Guimarães Editora, a mais recente edição de *Breviário do Brasil*, fruto do meritório trabalho dos seus organizadores, tem a enorme vantagem de coligar no mesmo volume outros textos da autora sobre temática brasileira, antes dispersos por vários volumes (*Contemplação Carinhosa da Angústia*, por exemplo) ou mesmo inéditos. A explicação alargada da génese e processo de organização de *Breviário do Brasil* e outros textos está desenvolvida pelos seus organizadores na oportuna “Nota Editorial” que encerra o volume (239-252).

² Em *Le Paysage*, Michael Jacob (7 ss.) fala mesmo em *omnipaysage*, perante as suas múltiplas representações mentais e mediáticas, discorrendo sobre a enorme visibilidade da paisagem na cultura moderna e contemporânea, não esquecendo o papel de certos precursores. Também Anne Cauquelin, em *A Invenção da Paisagem*, nos demonstra como na tradição estético-filosófica o conceito de paisagem é uma “construção” relativamente moderna na cultura ocidental.

³ Mais recentemente, outros escritores portugueses integraram este programa de viagem cultural pela paisagem brasileira, promovido pelo CNC – como Inês Pedrosa ou Miguel Real, entre outros –, do que resultou a escrita e publicação de obras literárias diversas, que abordam a fecundidade das relações históricas, culturais e literárias entre o Brasil e Portugal.

⁴ Para usarmos as palavras de Odalice de Castro Silva (2).

⁵ Em alguns momentos, Agustina refere-se expressamente ao “nosso guia”; em outros passos do *Breviário do Brasil*, corrige-o ou completa o que ele não disse: “Mas o que o guia Reuber não acentua é que (...)”. Não confundir “passeio guiado” com “passeio dormido” – expressão irónica usada pela escritora para designar um troço de viagem de cruzeiro... Noutro momento, em passagem do discurso à Academia Brasileira de Letras, caracteriza assim o grupo em que esteve integrada: “Este grupo de portugueses, já experimentados nos caminhos brasileiros e já prontos a fazer deles recordações para toda a vida (...)” (Bessa-Luís 149).

⁶ Os ecos destas leituras da infância perduram até à idade adulta, sendo a paisagem brasileira entranhada através deste primeiro, mas decisivo contato, de alguém “criada na memória do Brasil”, como não se cansa de enfatizar: “Meu pai viveu no Rio vinte e cinco anos e levou daqui uma enciclopédia que era famosa nesse tempo. Ela seria o primeiro consolo para as minhas solidões povoadas da infância. Na ‘Biblioteca Internacional de Obras Célebres’ estavam representados os autores mais afamados, clássicos e modernos. Foi essa a minha universidade (...). Recordo tudo isso como a primeira lição da minha vida, mental e afectiva” (Bessa-Luís 228). Também o relato de viagem de Stefan Zweig

(188), em *Brasil, Um País do Futuro*, se mostra influenciado por “memórias infantis, lembranças de relatos de viagens” e leituras diversas.

A referência à popular colecção de livros evoca-nos, por curiosa analogia, o conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade (67-68), “Biblioteca Verde”, em cujo *incipit* podemos ler: “Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres. / São só 24 volumes encadernados / em percalina verde”. Em ambos os registos, uma colecção de livros assume o papel de espaço de iniciação e de aprendizagem, sobre a literatura e sobre o mundo.

⁷ Desde logo, quem viaja com o sentido de conhecer outra cultura, procura alguma informação prévia, pelo que rigorosamente não existem viajantes despidos ou adâmicos – como reconhece Agustina a propósito do brasileiro e da necessidade de um conhecimento antropológico: “Ninguém se informará convenientemente a respeito de uma cultura, sem ter primeiro uma informação do homem com a maior precisão” (Bessa-Luís 171).

⁸ Cf. Michel Collot (*Pour une Géographie Littéraire*, 87 ss.). Dada através de imagens significantes, a paisagem literária é uma construção estético-cultural elaborada em interação com a geografia referencial. Esse diálogo entre geografia e literatura mostra-se gerador de um imaginário, que por sua vez se inspira em vários olhares que incidiram sobre a mesma paisagem.

⁹ Também Stefan Zweig (221 ss.) se entusiasma perante o “estilo barroco jesuítico” de influência portuguesa, detendo-se na “comovente tragédia” da figura singular do artista António Francisco Lisboa, o “Lázaro brasileiro”.

¹⁰ Aliás, o marcado visualismo das notações de Agustina, chegando mesmo à hipotipose – acentuado pelo reiterado uso da deixis (*agora, aqui, este, isto,...*) e de variantes semânticas dos verbos *ver* e *olhar* – é simbolicamente reforçado pela referência a diversos artistas, da pintura à arquitectura: ora salienta o valor documental das gravuras de Debret, ora elogia a beleza dos quadros de Reynaldo Fonseca, entre vários outros exemplos (cf. Bessa-Luís 130-1).

¹¹ Paralelamente, Stefan Zweig (231) vai mais longe ao afirmar a profunda influência portuguesa em terras da Bahia, no “velho Brasil lusitano”, tal a visibilidade do peso da tradição: “(...) só aqui entendemos como de Portugal se fez o Brasil”.

¹² Como nos recorda M. Collot (cf. *Pour une Géographie Littéraire*, 90, 94), citando estudos de Bertrand Westphal e de Pierre Bayard, mesmo a escrita mais realista do *relato de viagens* se apresenta como uma elaboração plural de imagens sobre os lugares na medida em que nessas representações intervêm *vários olhares*. No caso de Agustina, sem lhes retirar originalidade, a variedade compósita das suas imagens sobre a paisagem brasileira deriva em grande medida das perspectivas decorrentes da sua enciclopédia literária.

¹³ Como seria de esperar, alguns críticos que se debruçaram sobre o *Breviário do Brasil* salientaram a importância dessa biblioteca intertextual da escritora-viajante. Maria Luísa Leal (“Crossing cultures”, 89) sustenta que essa interiorizada bagagem cultural de Agustina medeia e condiciona a percepção dos lugares: “The cultural baggage (...) places itself between the subject and its direct perception of the other culture or other civilization. In Agustina Bessa-Luís’s diary, the places are filtered by the expectations created by the literary works they evoke”.

É também o caso de Anamaria Filizola (150), quando escreve: “A compreensão que a autora tem do Brasil não se baseia somente na proximidade proporcionada pela experiência pessoal da viagem ou de quem ouviu história de familiares que aqui viveram. Há uma mediação de textos os mais diversos, ensaio, poesia, ficção”. Ou seja, a literatura

atua como filtro mediador no conhecimento do outro – nas palavras da escritora, as obras literárias ajudam a “interpretar a verdadeira figura do Brasil” (Bessa-Luís 150), como ela realça no discurso perante a Academia Brasileira de Letras, no termo da sua viagem.

¹⁴ Cf. Bessa-Luís, 112, 152, *passim*. “Limito-me a privar com algumas personagens fantasmiais” (2012: 112), anota a escritora em outra passagem, referindo-se a figuras como o Tiradentes ou o Aleijadinho, inscritas na lenda e no imaginário popular. O mesmo pensamento se aplica também a personagens ficcionais, como Phileas Fogg de Júlio Verne, em *Volta ao Mundo em Oitenta Dias*; ou a Henry Esmond (*The History of Henry Esmond*), figura criada por William Thackeray (43, 164). Na escrita de Agustina, diluem-se as fronteiras entre realidade e ficção, sobretudo pelas constantes interações que se estabelecem entre ambos os domínios.

¹⁵ Em todo o caso, num texto marginal ao *Breviário do Brasil*, a escritora tem plena consciência da diferença (não incompatibilidade) dos processos cognitivos da leitura e da viagem: “É muito diferente conhecer um país como itinerário, com a consulta académica dos seus livros, e conhecê-lo de maneira quotidiana, natural e familiar. Eu conheci o Brasil assim, antes de cruzar as suas portas com o passaporte na mão” (Bessa-Luís 220).

¹⁶ A propósito de comparação, é oportuno referir que há estudos que aproximam de forma pertinente esse *Breviário do Brasil* de Agustina Bessa-Luís de obras congêneres de outros autores, como Murilo Mendes ou Vitorino Nemésio (cf. Paiva; e Leal, “Literatura e realidade”, respectivamente).

¹⁷ Neste e em outros juízos de Agustina pressentimos a famosa tese do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre – o autor de *Casa Grande & senzala* (1933), mencionado diversas vezes em *Breviário do Brasil* –, nomeadamente sobre a brandura da colonização e miscigenação portuguesas em terras brasileiras, numa perspectiva então aproveitada ideologicamente pelo regime português de Oliveira Salazar e também tão criticada de ambos os lados do Atlântico. Nessa postura crítica, destaca-se o ensaísmo de Eduardo Lourenço (2014: 21-35), por exemplo no frontal texto intitulado “Brasil: caução do colonialismo português”.

¹⁸ Cf. Collot, “Pour une géographie littéraire”; e *Pour une Géographie Littéraire*: 105 ss. Depois de uma apresentação crítica de vários estudiosos da questão, o teorizador francês precisa “une définition plus strictement littéraire de l’approche géopoétique comme l’étude des rapports entre l’espace et les formes et genres littéraires. Cette démarche se situe à un niveau supérieur d’abstraction”. Para logo de seguida salientar que se trata sobretudo “des schèmes assez abstraits, qui informent les thèmes mais aussi la composition et l’écriture d’une œuvre. C’est une *topologie* plutôt qu’une *topographie*” (*Pour une Géographie Littéraire* 121). Curiosamente, a própria Agustina usa a expressão “topografia espiritual” de um povo.

¹⁹ Como afirma M. Collot (*Pour une Géographie Littéraire* 115), na senda do pensamento de Kenneth White: “Il n’y a pas lieu de distinguer la *res cogitans* de la *res extensa* car la pensée se déploie dans l’espace (...). Cette interaction entre l’espace et l’esprit se formule dans une série d’alliances de mots récurrentes”. Para concluir que a *topografia* geográfica do visto ou do visitado dá assim origem a uma *topologia* ou *topologia* poético-literária.

²⁰ Também por isso Agustina insiste em esclarecer a natureza da sua viagem, tantas vezes em formulações negativas: “É evidente que eu não fiz esta viagem ao Brasil para fotografar tipos e paisagens e divagar sobre a História comum dos dois povos” (87), contrariando assim certas expectativas de alguns leitores, conhecedores de obras congêneres.

²¹ Tanto Agustina, como o referido S. Zweig (169), mostram-se atraídos pelo imenso “mistério paisagístico” do Brasil, que tentam interpretar em viagens indagadoras. Afinal, como observa Zweig, na paisagem brasileira, a viagem é sempre interminável: “Viajar pe-

lo Brasil significa sempre descobrir coisas novas e ter que abrir mão, pois uma só pessoa vê só uma parte, ninguém conhece o todo” (249-250).

²² Ainda a propósito da reiterada insistência com que Agustina se demarca de certo tipo de viagem turística, a autora sugere duas tipologias de viagem – antes e depois da invenção do turismo de massas; exemplificando com a viagem de Stefan Zweig e a família, como ilustração da primeira modalidade (Bessa-Luís 133). De facto, depois de uma breve viagem inicial (1936), o escritor austríaco teve uma prolongada estada – em pleno deflagrar da II Guerra Mundial –, exigida pela “terra incógnita” do Brasil, com sua “grandeza inconcebível” de país-continente, multicolorido e multicultural (cf. Zweig 13 ss.).

²³ A pretexto da visita a um dos lugares, Agustina acrescenta a importância da *memória* do viajante: “(...) retendo algumas informações numa memória que se torna pusilânime com medo de trair a realidade” (Bessa-Luís 19).

²⁴ Aliás, na senda da citada *Fenomenologia da Percepção*, de M. Merleau-Ponty (4-5): “(...) sou eu quem faz para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar”.

É, pois, a partir do ponto de vista ou da experiência do sujeito (viajante) que se elaboram as representações sobre a paisagem, com tudo o que isso implica de relação entre o sujeito e a paisagem. A paisagem é necessariamente subjectiva, espelhando um modo singular de ver. Ainda a esse propósito, é a própria Agustina que, com uma ponta de ironia, reconhece que as impressões de viagem não são matéria de ciência exacta, antes um pronunciamento opinativo: “(...) há sempre uma margem de erro na frugalidade da opinião” (Bessa-Luís 134).

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2010.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Breviário do Brasil e outros textos*. Selec., org. e fixação do texto de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2012 [1. ed.: Porto: Asa, 1991, edição ilustrada, com desenhos de Fernando Távora, algumas fotografias e tradução para inglês].

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

COLLOT, Michel. *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Paris: Actes Sud; ENSP, 2011.

COLLOT, Michel. Pour une géographie littéraire. *Fabula-LhT*, n. 8: Le partage des disciplines, mai 2011, URL: <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Acesso em 30 de junho de 2014.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina da Raquel, 2013.

Collot, Michel. *Pour une Géographie Littéraire*. Paris, Éditions Corti, 2014.

FILIZOLA, Anamaria. Agustina Bessa-Luís e o Brasil: diário de viagem. *Revista Letras*, Curitiba: UFPR, n. 59, p. 145-155, 2003.

LEAL, Maria Luísa. Crossing cultures and subjectivity: from travel to literature.” *Mattoid, Crossing Cultures: A Journal of Literary and Cultural Studies*, Australia: Deaking Univ., n. 52/53, p. 85-102, 1998. Edited by Jonathan Hart.

LEAL, Maria Luísa. Literatura e realidade: a mútua criação na percepção do Brasil em Vitorino Nemésio e Agustina Bessa-Luís. *Revista Portuguesa de Humanidades*, Braga: Univ. Católica Portuguesa, v. 15,n. 2, p. 59-68, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Org. e prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: uma poética da geografia*. Lisboa: Quetzal, 2009.

PAIVA, Rejane D. F. Loureiro de. Descobrindo Portugal, redescobrindo o Brasil: uma análise comparativa das narrativas de viagem *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís, e *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes. *Crioula*. 2012. URL: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57871>. Acesso em 28 junho de 2014.

SILVA, Odalice de Castro. Pelos olhos de Agustina Bessa-Luís: uma redescoberta do Brasil. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2012. URL: http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/odalice_castro.pdf. Acesso em 30 de junho de 2014.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Prefácio de Alberto Dines. Porto Alegre: L&PM, 2013.

José Cândido de Oliveira Martins realizou seu Doutorado em Humanidades/Teoria da Literatura pela Universidade Católica Portuguesa em 2003. É Professor Associado na Universidade Católica Portuguesa de Braga. Actua na área de Humanidades com ênfase em Línguas e Literaturas, especializando-se principalmente nas áreas de História Literária, Camilo Castelo Branco, literatura contemporânea e Teoria da Literatura. Além de artigos em revistas e coletâneas em Portugal, tem editado, com fixação de texto e notas, obras de Camilo Castelo Branco, Teófilo Carneiro e Antonio Feijó.

Artigo recebido em 08/09/2014. Aprovado em 10/09/2014.

EYEWITNESS TRAVELERS: TORTURE IN AMAZONIAN RUBBER ESTATES

Leopoldo M. Bernucci

University of California at Davis

Resumo: O artigo discute a representação ficcional e não ficcional da tortura nos seringais amazônicos durante o apogeu do Ciclo da Borracha, na década de 1910. Durante esse período, aproximadamente 30 mil indígenas amazônicos escravizados, trabalhando como seringueiros, sofreram abusos e foram torturados e assassinados na região dos rios Caquetá/Juruá e Putumayo/Içá. Viajantes (Euclides da Cunha, Roger Casement, Miguel Triana, Thomas Whiffen, etc.) e ficcionistas (Alberto Rangel, José Eustasio Rivera, e Mario Vargas Llosa) escreveram fortes relatos denunciando essas atrocidades. Entretanto, muitos deles foram desacreditados e o registro fotográfico dos atos e cenas criminosos, descartado como falso. Como prática de tortura, o açoitamento se tornou habitual e às vezes confuso, entrelaçando seu sentido proverbial de punição com outro positivo, quando praticado durante os rituais indígenas. Este artigo problematiza os interstícios desses dois sentidos.

Palavras-chave: Tortura; Amazonas; Fotografia; Ciclo da Borracha; Euclides da Cunha; Alberto Rangel; José Eustasio Rivera; Viajantes; Mario Vargas Llosa.

Recorded accusations against widespread slavery practices in rubber estates in Amazonia can be traced back as early as 1906. The Brazilian writer Euclides da Cunha, who had spent a good portion of the previous year in the Amazonian rainforest, was one of the first to denounce this type of crime. In a published interview in Rio de Janeiro's *Jornal do Commercio* one can read his public outcry as he tries to

define this inhuman aberration as “the most criminal labor organization ever engendered by the most hideous greed... [There] the rubber tapper accomplishes something anomalous: he works to enslave himself.”

The truth is that by observing and denouncing this brutal labor system while traveling along the Purus River in 1905, a system that filled him with indignation, Euclides was only showing the tip of the iceberg to his readers. Hundreds of miles away from where he was that year, in the Putumayo and Caquetá area, a more grotesque tragedy was taking place under the auspices of the Peruvian Amazon Company (PAC). In this remote area of western Amazonia ruled by PAC, where Colombia and Peru also disputed their possessions, torture and genocide were committed at a scale never seen before in the region. Before 1906, accusations of these crimes fell on deaf ears or were met with indifference by Brazilian, Colombian, and Peruvian authorities.

Like Euclides, Benjamín Saldaña Rocca was one of the first to systematically denounce these violent acts in his two newspapers *La Sanción* and *La Felpa* published in Iquitos in 1907-1908. After collecting notarized eyewitness testimonies from people familiar with PAC's rubber estates, Saldaña Rocca wrote several articles that were published not only in his newspapers, but also in Lima's *El Comercio* and *La Prensa*, and the English magazine *Truth*. These first massive denunciations triggered others, which eventually were successful in dismantling the Peruvian Amazon Company.

PAC was founded in 1907 by Peruvian Julio César Arana, who after being a peddler of Panama hats in Yurimaguas (Loreto) on the Huallaga River, Peru, became one of the wealthiest and most powerful rubber barons of his time. Since 1881, Arana had become very familiar with the Amazonian rubber estates, including those in Acre, Brazil. He opened a central office in Iquitos and a branch in Manaus, which lasted eleven years (1903-1914). In 1908 he was joined by members of

his family who helped him manage his business. Arana commercialized rubber internationally, making huge amounts of profit, by selling his products to international markets through the main Amazonian ports: Manaus, Belém, and Iquitos.

Angus Mitchell estimates that in the two largest PAC rubber estates, La Chorrera and the ironically named El Encanto, more than 30,000 individuals were hunted down, tortured, and murdered. Among the victims were Indians from the Huitoto, Bora, Andoque, and Ocaina tribes (Mitchell 183n). Most victims were adult men and women, but some were also children. The main cause of their punishment and death was the Indians' inability to deliver the almost impossible rubber quota that PAC required: "[The] Indians [had] to deliver 14 kilograms of rubber every ten days, and every gram was accounted for; otherwise, they would be suspended by their four limbs and flogged, leaving them almost dead. Their lacerated bodies were then washed with salted water and pepper. This is the medicine that they received" (Olarie Camacho 59).

The most common type of torture used by PAC was flogging, in which a PAC employee chained a victim to the stocks and bound his/her hands and feet. Typically, the executioner flogged the victim 60-100 times, causing severe skin lacerations. Depending on their age and physical fitness, many victims fell unconscious at this point, but a few remained lucid still in the face of the excruciating pain. Roger Casement describes this repulsive practice:

Men and women would be suspended by the arms, often twisted behind their backs and tied together at the wrists, and in this agonizing posture, their feet hanging high above the ground, they were scourged on the nether limbs and lower back. The implement used for flogging was invariably a twisted strip, or several strips plaited together, of dried tapir-hide, a skin not so thick as the hippopotamus-hide I have seen used in Africa for flagellation, but still sufficiently stout to cut a human body to pieces.

Many times, upon bleeding, the victim's wounds developed maggots and his entire body entered a rapid process of putrefaction, causing the victim's death a few days later (*Report and Special Report* 479; Casement, Report 259; Hispano 267).

While it is true that this regime of terror reached its apogee in the first decade of the 20th century, slavery, coercion, and torture in Amazonia were not new phenomena. They go back as far as the 1500s, to the days of Spanish and Portuguese colonization:

The Indian dread of the lash was early recognized by the followers of Pizarro in their first dealings with the population of the Andes, for we read in the records of the Spanish rule that the viceroy, Don Francisco de Toledo, who came to Peru in 1569 and left in 1581, among other laws for civilizing the remnants of the Inca people, prescribed that "any Indian who makes friendship with an Indian woman who is an infidel is to receive 100 lashes for the first offense, that being the punishment they dislike most" (Casement, Report 261).

Friar Samuel Fritz, who travelled through Amazonia between 1686 and 1723, tells us that, in 1710 at Saint Paul Mission, Portuguese soldiers imprisoned and flogged several Ticuna and Omagua Indians who dared to resist colonial occupation (Fritz 110). Another testimonial of similar torture practice, told by coronel A. Codazzi and registered by the Venezuelan traveler Francisco Michelea y Rojas, was committed in the Province of Cayacara, on the Orinoco, in 1838. Michelea y Rojas observes how some rich landlords exploited and abused the Indians:

[...] The impudence of these men was such, that as soon as the head of an Indian family dies, the younger children are removed from the family under the specious pretext that they are now orphans, and that the mother is dishonest or incapable of caring for them. Instead, if it is the mother who dies, something similar happens, and the father is labeled a drunkard, irresponsible, and lazy. Anyhow, if both parents die, it is no longer necessary to have siblings, close and honorable relatives, and the children become an exclusive ownership of the politician, who divides them at his will, without of course forgetting about himself. Thus, on each one of these riverbanks, there are five or

six little Indians who receive nothing, except bad food, the whip, and some miserable clothing. I wish that with this report I could help the 2,000 unfortunate Indians who work so hard to benefit fifteen egotists (Michelena y Rojas 332).

Navy Lieutenant William Lewis Herndon, who traveled extensively through Amazonia, from Iquitos to Belém in the mid-1800s, discovered that some missionaries also engaged torture sessions: “The Indian recognizes in the padre the power to appoint and remove *curacas*, captains, and other officers, to inflict stripes, and to confine to the stocks.” [...] “in the government of the Indians there is nothing like the *santo palo* [sacred cudgel]” (Herndon 213).

In 1907 Rocca’s accusations spurred several others, published by Hardenburg in *Truth* magazine and later on his book *The Putumayo: The Devil’s Paradise* (1912). Many others followed: Vicente Olarte Camacho’s *Las Crueldades en el Putumayo y en el Caquetá* (Bogotá, 1910); Norman Thomson’s *The Putumayo Red Book* (1912); Cornelio Hispano’s *De París al Amazonas: Las Fieras del Putumayo* (1912); G. Sidney Paternoster’s *The Lords of the Devil’s Paradise* (1913), and Justice Carlos A. Valcárcel’s extensive report *El Proceso del Putumayo: Sus Secretos Inauditos* (1915). In 1913, the United States Congress published *Slavery in Peru*. In addition to this documentation, in July of 1910 Sir Roger Casement “embarked for Amazonia with a party of English commissioners representing PAC. He spent the rest of the year travelling to and from the Putumayo, investigating allegations of atrocities” (Mitchel, *Casement* 170). Subsequently, in August of 1911, Casement leaves the U.K. and embarks, again, on a second voyage up the Amazon to conduct now a more thorough investigation. Casement left precious notes in his diaries, which were incorporated in the British government’s Putumayo “Blue Book” in July 1912. His actions forced Prime Minister Asquith to open a Parliamentary Select Committee Inquiry to further investigate

responsibility of PAC's British directors. On November 6, 1912, the U.K. House of Commons created a commission to investigate the matter. Results of this inquiry were published in the *Report and Special Report of the Select Committee on the Putumayo* (White Paper no. 148, 1913).

There can be no doubt that Saldaña Rocca's accusations very early contributed to exposing PAC's crimes against humanity, but it was ultimately Casement who brought PAC down to its knees. Casement was a seasoned investigator with an excellent track record, who had already conducted a similar inquiry in Leopold II's Congo Free State in 1903, and had written also an extensive report (1904) about his findings in Africa. Casement would later prove to be the right man for this type of job in Amazonia. After being named British consul for the states of São Paulo and Paraná in 1906, he was transferred to Belém in 1907. He spent several months in Pará's capital, before being relocated one more time as Consul General to Rio de Janeiro in 1908. Casement's diaries from that period reveal a mixture of indignation and frustration. He asked: "With everything in its [South America's] favor – incomparably ahead of the desolate prairies of the northern America, already peopled by millions of gentle, docile, and industrious beings – what have 400 years of 'Latin civilization' done for it?"

Casement was not the only authoritative investigator in the region. Captain Thomas Whiffen, the author of *North-West Amazons* (1915), and who testified before the U.K. House of Commons, also observed during his Putumayo 1908-1909 travels that every time he visited PAC areas, the company's general managers would send an influential PAC member with him "in order to hide all such atrocities as had or were taking place; in other words, when [he] got to a section house the stocks were hidden, the prisoners liberated, etc.; and it was not until [his] second visit, when [he] found the stocks hidden in the bush with a strong guard, that [he] recognized the true facts of the case"

(*Report and Special Report* 516). Casement corroborates this stratagem and describes the stocks as having nineteen holes, so small to make a big man's leg fit. According to some Indians' accounts, once in the cepo (Fig. 1), the Indian was flogged and left to starve to death (*Report and Special Report* 34).

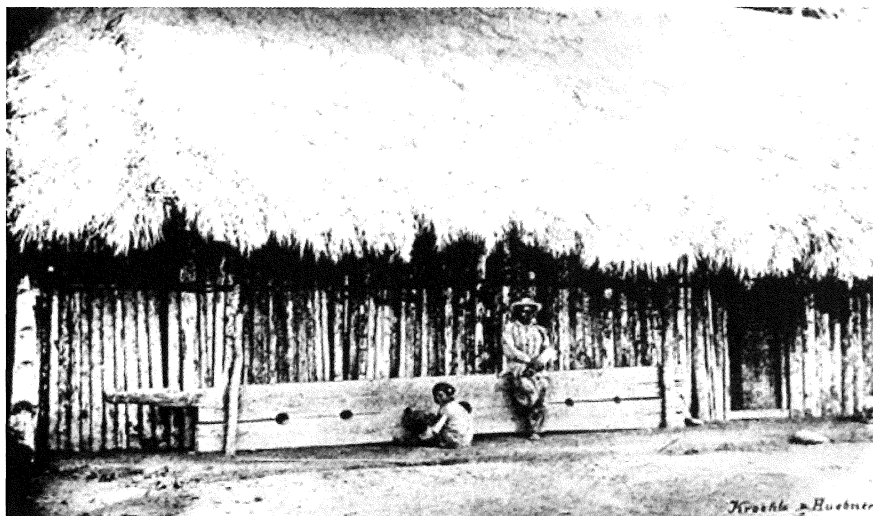


Fig. 1 – Cepo – Stocks in front of the Governor of Samán. Photo by Kroeble & Huebner, 1888. Source: George Huebner (1862-1935): *um fotógrafo em Manaus*. Ed. Daniel Schoepf. São Paulo: Metalivros, 2005.

In contrast to the legal investigations and written reports, now I would like to shift my focus on the representation of the Putumayo atrocities in three Latin American fictional texts. I will begin with a short story by the Brazilian Alberto Rangel from his 1908 book *Inferno Verde* (Green Hell), and will proceed comparing two Spanish-American novels: *La Vorágine* (The Vortex, 1924) by the Colombian José Eustasio Rivera; and *El Sueño del Celta* (The Dream of the Celt, 2010) by the Peruvian Mario Vargas Llosa. Without exception, all these three writers faced the daunting task of how to best represent these atrocities in fictional form. The torture scenes these authors read about were so graphic and grotesque, that they might have feared

readers would dismiss them as exaggerated. Despite this preoccupation, Rangel preferred hyperbole over understatement, a narrative strategy Euclides da Cunha perceived as optimal for rendering Amazonia dystopian. In his laudatory preface to Rangel's book, the author of *Os Sertões* calls *Inferno Verde* "surprising, original, extravagant...strange." And he continues: "precisely, because it was built with the cement of truth, it reveals to us as a phantasy suite." Indeed, Rangel's fictional representation of Amazonia and his strong desire to exacerbate his book's realism create a disturbing natural and human scenario.

Rivera, on the other hand, understood that diluting the visual aspects of this particular type of representation could be effective in *La Vorágine*. Following this, he focused on the torture instruments: the stocks and the whip. Rejecting a direct allusion to the awful tapir-hide lash and using a suggestive language, the novelist tells his readers that the infamous manager of La Chorrera, Víctor Macedo, is lying indecently:

The day he [the Inspector] arrived they took down the stocks and used them as a gangplank. He walked over them without noticing the holes in them, or the blood stains. We went to the patio, where that instrument of torture used to stand. He never saw how the grass was trampled down by the prisoners who rolled over it begging water, begging shade. They even left a lash on the veranda rail—a six-tailed one. The simpleton asked if it was made from a bull's penis. And Macedo, laughing brazenly, said: "Your Honor is shrewd. You ask that to find out whether we eat steer's meat? Undoubtedly, although the cattle are very expensive. On that pole there we tie and flog the little animals" (Rivera 205).

Suspicious naiveté, cynicism, cover-up, irony, and complicity inform this passage of the novel. This passage is also based on Casement's observations (Casement, *The Amazon Journal* 265). Rivera's combination of the imaginary and the real in *La Vorágine* is key to his philosophy of composition. Like Edgar Allan Poe, Rivera is both logical and oneiric. For him, dreams are vital ways to explain the novel's protagonist's

idiosyncratic behavior, the nightmarish quality of life in the region, and the ongoing practices of torture in the rubber stations. Like the prison and the pit in Poe's "The Pit and the Pendulum," the rainforest in Rivera's novel functions as a place of terror that is paradoxically maintained by the hope of a fictional protagonist. And of course, there are still other types of representations of torture and terror, like that admirable one in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, where Marlow complicates any simple formula of Realism. As Taussig puts it:

The formulation is sharp and important: *to penetrate the veil while retaining its hallucinatory quality*. It evokes and combines a twofold movement of interpretation in a combined action of reduction *and* revelation – the hermeneutics of suspicion and of revelation in an act of mythic subversion inspired by the mythology of imperialism itself (Taussig 10).

Aware of the historical record, Rivera adds to it a bit of sardonic irony. He also takes the opportunity to attack two tropical gangsters, Benjamín Larrañaga and Juan Vega:

They were celebrating Carnival on the night I arrived...the mob was lining up, passing jugs and gourds to the guard who was distributing the stuff. A foreman, wanting some fun, poured kerosene into a bowl and offered it to some Indians. As none of them would fall for his trick, he threw the stuff over them. I don't know who scratched a match; but a moment later a crackling flame swept over the unfortunate fellows. Shrieking they dashed madly through the mob, crowned by livid fire, and plunged into a river in agony.

The owners of La Chorrera appeared on the veranda with the cards of their poker game in their hands. What's this, what's this? They asked. The Jew Barchilón spoke: *Hola*, boys, don't be idiots. You'll be setting fire to the thatching of the *caney*s! Larrañaga repeated the order of Juan Vega: No more diversions! No more diversions!

And on smelling the odor of burnt flesh, they spat on the crowds and locked themselves up again (Rivera 187-188).

The crowning irony in this horrific episode is based on a real burning, according to several testimonies, during a Carnival celebration in February of 1903. It was a celebration turned to a tragedy that served Rivera as a point of departure for one of his embedded narratives told by Clemente Silva as part of this fictional character's personal history. To compose this sadistic scene, the novelist used information from either Rocca, Thomson, Hardenburg, Hispano, Olarte Camacho, or Varcárcel combining the February incident with another one that took place on September 24, 1903 (Olarte Camacho 26, 83; Valcárcel 115-116, 454). Precise dates are missing in Rivera's narration; as is information about the eight hundred Ocaima Indians who participated in the celebration and the twenty-five burned Indians. In the novel Rivera merely refers to "Indians from different tribes" and "a foreman." The allusion is possibly to Juan C. Londoño, the person who ignited the fire, under Victor Macedo's orders (Olarte Camacho 31). Rivera also chose to replace the names of other murderers (Fidel Velarde, Víctor Macedo, and Miguel Loayza) with people who did not directly participate in the real incident (Juan B. [Juanchito] Vega, Larrañaga, and Jacobo Barchilón).

Barchilón was born in Morocco and married in Iquitos in 1904 (Segal 241). A Colombian national, Vega was Arana's business partner from 1890 to 1892, facilitating Arana's aggressive incursions in the Putumayo, an area previously under Colombia's control before it was taken by Peruvians (Arana 8, 14). In December 1901 Arana also formed a partnership with Larrañaga, another Colombian rubber explorer. Both Vega and Larrañaga were *pastusos* and severely criticized by Colombians who saw them as traitors to their country for working with a Peruvian company of that kind. It comes as no surprise, then, that Rivera takes this opportunity as well to direct his attack, at these two roguish characters by changing the historical names of the protagonists and

therefore altering this particular aspect of the historical record. Luckily for us, the “truth” surrounding the poor Indians’ incident has not been altered by simply one or two name changes; rather this truth took on a different form, which continues to remain powerful in the fictional world of *La Vorágine* as part of a vivid and enduring representation of a grotesque crime against humanity.

The February 1903 incident has been repeatedly used in denunciations of the PAC Putumayo’s atrocities, both at the time of their enactment and in more recent representations. For example, Vargas Llosa refers to this event in his novel *The Dream of the Celt*:

That and only that was what people like Víctor Macedo and Miguel Loaysa, for example, could be. Both had played a leading role in the most memorable event in 1903. Close to eight hundred Ocaimas came to La Chorrera to turn in their baskets of balls or rubber harvested in the forests. After weighing and storing them, the assistant manager of La Chorrera, Fidel Velarde, pointed out to his superior, Víctor Macedo, there with Miguel Loaysa from El Encanto, the twenty-five Ocaimas who had been separated from the others because they didn’t bring the minimum quota of jebe – latex or rubber – they were responsible for. Macedo and Loaysa decided to teach the savages a good lesson. Indicating to the overseers – blacks from Barbados – that they should keep the rest of the Ocaimas at bay with their Mausers, they ordered the “boys” to cover the twenty-five in sacks soaked in gasoline. Then they set fire on them. Shrieking, transformed into human torches, some managed to put out the flames by rolling on the ground but were left with terrible burns. Those who threw themselves into the river like flaming meteors drowned (Vargas Llosa 119-120).

The passage above is one of many that readers of the two novels could compare and encounter unusual similarities between renditions of other episodes borrowed from the historical record and used by Rivera and Vargas Llosa.

Given the pyramid structure of the PAC rubber industry, with so many rubber tappers exploited and abused by a relatively small number of PAC managers, one might wonder how was it possible that so many victims did not rebel against this cruelty. How were they kept victims of the system without being able to find a way out? These questions are complex, and Casement tried more than once to respond to them by referring to the “fatal obedience” of the Indians, an explanation that has profound roots in the colonial history of the Amazonian native people and the history of slavery in general. Rivera also offers a similar explanation. Although not an Indian himself, Clemente Silva is represented as overly obedient in *La Vóragine*, somewhat resigned, and doomed to be abused. When the protagonist Arturo Cova asks him why he tolerates such violent abuses, he replies: “Ay, señor, misfortune makes a nobody of one” (Rivera 178). Silva’s response strangely echoes that of another unfortunate character, Don Rafo, whose opinion of the land in which they live is no less fatalistic: “It’s that this land encourages one to enjoy it and suffer it...Here even the dying man yearns to kiss the ground in which he is to rot” (Rivera 24).

A passage by Santiago Pérez Triana’s, who traveled throughout the Putumayo in the early 1900s, illustrates one reason why PAC torture was so effective in maintaining its economic system:

“I am going to scare that Indian,” the missionary who was helping us told me. He called a lay brother and gave him this order: “Take this Indian to prison.” The lay brother transmitted the order to the town mayor who personally ordered the Indian to be imprisoned.

“One could apply to this Indian,” he added, “three lashes, according to our customs. Customs here and in the Indians’ notion of it are the only law, as you will have an opportunity to observe. Everything is brought to a halt among the Indians before this phrase: ‘it is not our custom.’”

[Triana:] “But flogging the Indians is a custom, which they would happily reject since humans are the enemy of painful punishments, especially when they are the victims of such punishment.”

[Missionary:] “Not so much. Punishing by flogging is one of the oldest customs and one of the most difficult to eradicate, as I will demonstrate: first of all, pain has a mysterious efficiency that defends him; the victim is then obliged to say ‘God bless you’ afterwards. If he does not say it, the governor orders that he receive three more lashes until the victim’s anger is gone and he demonstrates gratitude. Among Indians, flogging maintains the principle of authority, the docility of character and the purity of customs: they form the basis of these customs. Secondly, the Indians themselves are, like the governors – in order to maintain the social unwritten constitution, which they blindly obey in their governing practices – the ones who make sure that flogging, as punishment, is always effective” (Triana 351).

This disturbing dialogue that Triana reproduces helps explain the culture of terror we are studying. First, the missionary suggests that in the face of repeated torture, victims can become “accustomed” to the abuse. Second, Triana reveals that sadistic torturers can maliciously take advantage of the fact that the Indian lacks full understanding of the white man’s cultural codes by which the Indian is forced to abide. Conversely, in the Indian’s cultural universe there is no such a thing as laws, but customs instead, since these generally regulate the natural life of all individuals. In this perverse zero-sum game, the Indian is always a loser. He is cheated and his cultural codes are shuffled, mistranslated, outrageously violated and manipulated by the so-called “civilized” men and their defense of society’s advancement and progress.

This cultural fallacy, resulting in the immoral, dishonest, and abusive use of cultural codes of the Other to the benefit of the “civilized” and to the detriment, of course, of the Indian, confusing and disturbing his *modus vivendi*, must be further explored. We are dealing with a system whereby the executioner holds the keys to decode the Other. He believes in the Indian’s fatal obedience and also knows how

and when to mix, confuse, and adulterate even the Indian's ritualistic symbols, and how and when to transform them into practical signs at the service of his punishment. Much different and more difficult to denounce, I argue, was the genocide that the Amazonian Indians have suffered throughout their history, when compared to the horrific and better known genocide committed by Nazism. The main difference resides in that during the European holocaust, the cultural codes between executioner and victim were absolutely and mutually comprehensible. Thus, again, following this line of inquiry, my objective was to investigate how the "civilized" manages to invade and disfigure the cultural territory of the Indian and therefore misuse and abuse his ritualistic practices and customs in order to exercise coercion and punishment upon him (Wallace 331; Rice 693; Rivero 253). As a corollary of this most inhumane practice, the primeval and semiological system of meaning of the Indian is reconfigured and at times totally destroyed. Hence, at a micro scale, the dialogue between Triana and the missionary reflects a much larger problem, namely a systematic destruction of the Indian's culture: "[a] tragic accident, itself historical, which the discovery of the New World was for them," as Claude Lévi-Strauss intimates (Santos-Granero 149).

Since 1889 J. C. Arana had been trading rubber, mainly with Colombians, such as Gregorio Calderón and Hipólito Pérez. In 1907, the Amazonian rubber industry in the Putumayo region underwent a significant change, mainly due to the dissolution of the commercial societies between Arana and Calderón (Casa Calderón, Arana y Compañía), and Arana and Pérez (Casa Pérez Arana). Dissolution here meant that both Calderón and Pérez were forced to sell their business share to Arana, who aimed at gaining monopoly of the industry. Calderón, Pérez, and other Colombians, who had been doing business with Arana, continued to work independently with whatever was left

for them, but now in a territory dominated by Peru. In it, not only Arana was the ruler, but also the Peruvian Army was ostensibly and dangerously present. While Peru was aggressively marking its territory, some Colombians were watching it hopelessly; others, who had business interests, consented.

September 26, 1907 marks the beginning of a new phase in the history of Arana's rubber business, when it was registered as The Peruvian Amazon Rubber Company, Ltd., a name, which was later on changed by the omission of "Rubber" on July 23, 1908. This new phase also signified that PAC was ready to expand its business volume and to be a game player on the London Stock Exchange. PAC had sufficient capital and cachet to buy influence from both the Peruvian and Colombian governments. Rivera pointed out the neglectfulness with which some Colombian authorities viewed the Putumayo area and how abandoned its inhabitants were. PAC's re-arrangement and the somewhat friendly relationship between the company and Colombian authorities confused the Indians according to a witness:

The Witoto Indians, who were convinced of the divine nature of their political leaders, remained confused and expected from Colombian authorities punishment for those [the Peruvians] who had committed so many cruelties and crimes. In the Indians' minds, this expectation would be a logical consequence of a guarantee of their most elementary rights. They were surprised because they saw their [Peruvian] executioners in a friendly termination with those [Colombians] who were supposed to be their saviors (Olarte Camacho 67).

We should not take the phrase "divine nature of their political leaders" literally here. Instead, it is a metaphor for the power these leaders exercised over the Indians on the rubber plantations. The question we should be addressing now is not so new since, to a certain extent, Michel Foucault already dealt with it in the 1970s:

The history that bears and determines us has the form of a war rather than that of a language: relations of power, not relations of meaning. History has no “meaning”, though this is not to say that it is absurd or incoherent. On the contrary, it is intelligible and should be susceptible of analysis down to the smallest detail – but this is in accordance with the intelligibility of struggles, of strategies and tactics (Foucault 114).

With Foucault’s words in mind, we should ask some important questions. For example, in the context of two different cultural models, what does the superiority of the white man mean in relation to the Indian for the latter to admit the supernatural nature of the former? What is exactly this docility of character that we mentioned above? In terms of how he perceives reality, wouldn’t the missionary, Triana’s interlocutor in the quotation above, be adhering to his own social group values instead of those of the Indians? How can one apprehend the real meaning of these acts? Is it possible to establish one single meaning? Or, as Foucault intimates, should we always interpret those meanings in a situation of conflict or tension?

Considering that these questions do change our perception about the representation of torture and punishment and leave no room for disambiguation, this ambiguity requires us to ask two more questions: How to interpret the torture practice by flogging as we have seen, if we are to admit, by also contextualizing it, that in certain indigenous societies flogging is used for ritualistic purposes and therefore it is incorporated in their culture, not being so foreign or disgusting as it seems to be to outsiders? Furthermore, would it be self-flagellation, as a self-inflicting practice, inserted in a similar fashion in the religious life of some missionaries in Amazonia? Juan Rivero tells us that Father Rafael Ramírez, who had been sent to a mission in the Orinoco region in the seventeenth century,

was in a constant battle with his body, in order to subject it to his spirit; the iron disciplines with which he macerated his body caused pitiful horror to the observer, and no less astonishment to whoever heard those hard and merciless blows inflicted upon his body; he used to arm himself like a soldier of Christ, who was about to enter a battle, with a barbed sackcloth on to resist to his enemies; his frequent fast was perpetual, his mortification of the senses rare, his penitent life admirable (Rivero 189).

Without deviating too much from our subject, it suffices to mention that the use of stocks by the Church was also not an uncommon practice of punishment in the region, as Taussig reminds us (Taussig 41). Guilt and punishment, as religious forms that the Catholic Church perfected in its mission to establish a controlling regime on its faithful touched deeply the hearts and minds of the missionaries and of those converted Indians who coexisted with them. Likewise, these same flogging practices must have caused a strong impression on European travellers who observed its use during rites of passage in some tribal communities. The literature on this topic is diverse, ranging from accounts by both South and non-South American travelers such as Jules Crevaux, Carl von Martius, Theodor Koch-Grünberg, Alfred R. Wallace, Thomas Whiffen, Tenreiro Aranha, Pablo V. Gómez, and Hamilton Rice. Martius' description is notably photographic:

The ritual is to celebrate the beginning of virility age among young males...They form two parallel lines according to previous choice and flog themselves with long tapir- or manatee-hide lashes until they start to bleed. This type of flagellation is not considered as a hostile practice. It is a proof of love and, according to all information that we were able to collect, a means to prevent any excess of perverted sexual attitude (Martius 121-122).

Whiffen corroborates Martius' account with his also vivid story of this practice:

Among the Bara, after a Jurupari dance, all the youths of pubertal age are whipped, which is considered to be initiation. The whipping instrument, made from the hide of tapir, is sacred. Women are excluded from this ceremony, and they believe when the boys shout that it is the expulsion of demons. The performance is regarded as strictly private, and if a man or boy tells of his experience he is outcast (Whiffen 157).

It is virtually impossible to fully apprehend the entangled net of meanings of such practices by the Indians along centuries of being in contact with lay whites and missionaries, and being influenced by them. My own reading of flogging has purposely delayed any definitive answers, because I believe there are no definitive answers. Symptomatically, however, Whiffen's remarks makes one think in the limited possibility left to them for a rebellion against whipping practices in the rubber stations; and the fact that the Indians still continued to live in this nightmarish environment could find a plausible explanation in the following commentary by Whiffen:

They will bear torture stoically enough when deliberately inflicted, but should they suffer from any, to them, mysterious reason, in their ignorance of natural causes they at once ascribe their affliction to witchcraft. To this possibly may be due the hapless manner in which they will lay them down to die, and actually succeed in doing so by autosuggestion (Whiffen 168).

I will not further insist on this point but it is worth summarizing our discussions built on the travelers' account we have seen thus far. Based on the narratives above, we have considered how flogging practices among Indians are either linked to theirs rites of passage or to a supernatural reason. Of other forms of whipping, whose objectives can be totally different from or contradictory to these two types, we also observed above that the ways for narrating torture are centered around eye witnesses and oral or written sources, which in

most cases are void of hard evidence. It became clear to us throughout our investigation that many accusations lacked proof: questionable body marks or scars, nonresident torture instrument, and surprisingly for such a modern epoch, the absence of efficient or helpful photographic proof that could incriminate the executioners.

Apart from the shocking written accounts on torture and crimes, none of the photos published in English and Peruvian newspapers and magazines are able to transmit, with the same degree of efficacy what these texts do: the horrors committed in the Putumayo and Caquetá. Euclides da Cunha who was in neighboring rubber territory in Acre during those years, where PAC's tentacles had also reached, saw nothing concrete that could have helped him launch a full and open investigation. Like others, who had become aware of a blatant violation of human rights in that part of the world, he heard stories about these crimes and in a moving passage at the end of *"The caucheros"*, he offers his readers this scene:

In one of the better preserved of the outlying buildings, the inhabitant awaited us. Piro, Amauaca, or Campa, his provenience was indistinguishable. His repulsive appearance transformed the very features of the human species: a huge trunk bloated with malaria dominated, in obvious contrast to thin arms and thin withered legs, like those of a monstrous fetus.

Crouched in one corner, he contemplated us impassively. He had next to him all his possessions: a bunch of green bananas.

This indefinable thing, who by cruel analogy suggested by the circumstances seemed to us less a man than a ball of caucho left behind by the harvest and simply tossed there by random chance, responded to our questions in a nearly inaudible croak and in a completely incomprehensible language. At the end, with enormous effort he lifted one arm; he slowly extended it out in front of himself as though signaling something far away, beyond all these forests and rivers. And he stammered, let the arm fall back heavily, as though he had just raised a great weight: "Amigos."

We understood: friends, companions, associates from those busy days of the harvest, who had left for those other places abandoning him there in absolute solitude.

Of the Spanish words he had learned, only that one remained. And this miserable man, murmuring like a touching gesture of nostalgia, unknowingly demolished with deeply pungent sarcasm the wastrel adventurers who at that very moment were carrying on elsewhere their devastating enterprise: opening up with rifle balls and machete strokes new paths for their frenetic coming and going, and revealing other unknown areas, where they would leave behind, as they had there in the fallen-in buildings or the pitiful figure of the sacrificed Indian, the only fruits of their tumultuous undertaking, fruits of their role as builders of ruins (E. da Cunha 55).

In the context of the tragic world of rubber extraction in Amazonia, this scene is meant to be a closing and graphic vignette of that much more vast picture of the dramatic lives of rubber tappers. Its visual effect is definitely the work of a true artist, like no one else could deliver but Euclides da Cunha. Nonetheless, it has an ambiguous meaning. The ambiguity here derives from the impossibility for the reader to verify whether or not the Indian, this “thing,” whose identity has been lost, is a direct victim of the inhumane system that the voracity of rubber barons has created. It would be terrifying to think that it is, but it would also be a mistake to interpret it as a result of pure and simple cruelty, or a gratuitous act, and not as a natural consequence for the aging and perhaps sick Indian, who is no longer capable of contributing to his community and who is, then, abandoned by his “amigos” for the benefit of all others. This natural reason seems to justify a common practice among the Indians that disturbs us. As a native custom, though, it was practiced conventionally and traditionally according to Whiffen:

Should any known infectious disease break out in a tribe, those attacked by it are immediately left, even by their closest relatives, the house is abandoned, and possibly even burnt. [...]

Perhaps the cruel treatment of the sick arises from the fact that all disease is regarded as due to an enemy who essays by such means to procure the destruction of the tribe. [...]

At every point it is clearly to be seen that the survival of the most fit is the very real and very stern rule of life in the Amazonian forests. From birth to death it rules the Indians' life and philosophy. To help to preserve the unfit would often be to prejudice the chances of the fit. [...]

Certainly cases of chronic illness meet with no sympathy from the Indians. A man who cannot hunt or fight is regarded as useless; he is merely a burden on the community. Should he show no signs of eventual recovery, his friends unhesitatingly leave him to die [...] (Whiffen 169-170).

When one considers the large scale of human rights abuses committed in the Putumayo, Caquetá, and Acre region, Euclides da Cunha, Hardenburg, Whiffen, and later Casement "saw nothing" with their own eyes, even though each one of them spent considerable time in the rubber areas of Amazonia. But I would argue that they "saw everything." And what is "to see nothing" when we are fully aware that the physical evidence of the crime scene was destroyed, altered before the arrival of investigators, or heavily masked? The irony here is that although Euclides da Cunha, Saldaña Rocca, Olarte Camacho, Valcárcel, and Rómulo Paredes stood as strong voices against these crimes, none of them were able to present a concrete witness or bring the perpetrators of these crimes to the tribunals. Photographic images of abuses against Indians had no better luck. They were usually absent or poorly printed, showing a high degree of retouching that aroused doubts about their veracity. The following photograph published in Hardenburg's book is a good example:

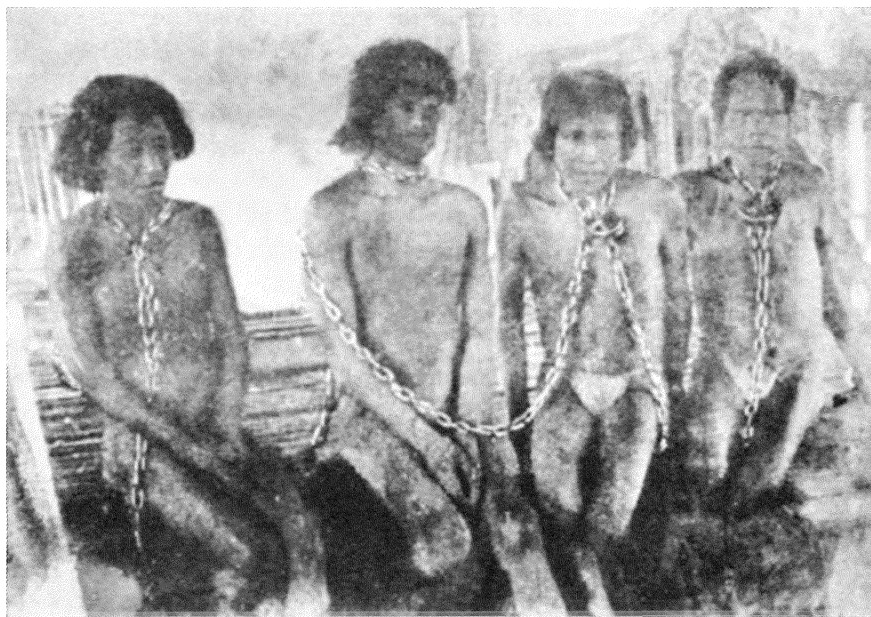
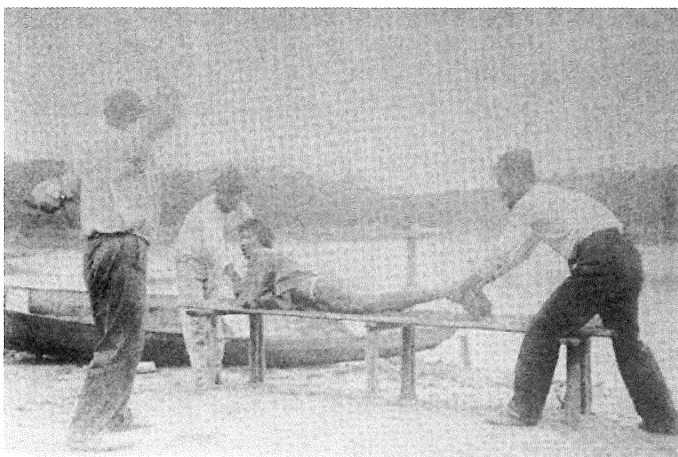


Fig. 2 – Chained Indian rubber gatherers in the stocks: on the Putumayo River. Source: W. E Hardenburg, *The Putumayo: the Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an account of the atrocities committed upon the Indians Therein.* London: T. Fisher Unwin, 1913.

At the time these human atrocities occurred in the Amazon, photography used as proof or evidence had almost reached the same status a DNA test enjoys today. Despite this great reliance on photographic images, neither Euclides da Cunha, Casement, Whiffen, Hardenburg, nor Robuchon – the geographer and photographer from the Société de Géographie (Paris) who traveled twice in the area and mysteriously died in the region in 1906 – were able to leave incriminating photos, except one known to us today, that in all likelihood seriously compromised the defense by PAC's bosses (Fig. 3).

Fig. 3 –
Indian being
flogged by PAC
employees –
Photo by Eugène
Robuchon,
c1906. Source:
Jordan
Goodman,
*The devil and Mr.
Casement*. New
York: Farrar,
Strauss and
Giroux, 2010.



This photo in particular, not published until 1913 in a highly touched version in Paternoster's book *The Lords of the Devil's Paradise*, seems to have escaped the control of the Peruvian Amazon Company. However, a cartoon version of this picture appeared earlier in a 1908 issue of *La Felpa* (Fig. 4). The importance attributed to photography as a mimetizing art of reality and the manner in which photographs were treated as images of physical evidence made those responsible for the massacre of Amazonian Indian groups nervous.



Fig. 4 –
Indian being
flogged by PAC
employees –
Photo by Eugène
Robuchon,
c1906. Source:
La Felpa
01/25/1908

PAC associates became apprehensive about and “interested” in photographs, but in a way they feared that photographic image could be used as crime proof against the company. Crimes committed by PAC were frequently mentioned, but never actually witnessed by the accusers or the victims’ defenders.

People who testified before Roger Casement, like the Barbadians, a group of African-British employees hired by PAC as overseers, felt themselves exploited by the company. However, as they confessed to Casement, they had also been used to intimidate, abuse, and punish the natives. Thus the veracity of the Barbadians’ testimonies was consequently prejudiced (Taussig 38). In the 1913 defense by Pablo Zumaeta, the Iquitos general manager of the Company, against Casement’s declarations, he says the following:

Now, moving to the photograph that Mr. Casement exhibited and guarantees that it is of a woman left dying of hunger [Fig. 5], it is another bad invention, because he has not noticed that next to the rear end of the hammock there are bananas and ration usually consumed by the Indians. Moreover, it is very natural to find isolated people like her in places where they might need assistance, some of them who for a lack of it, die in the most complete state of abandonment. And why should one find it so strange, while in humanitarian England many people die of hunger and it does not occur to anyone to blame somebody? (Zumaeta 53).

Zumaeta’s explanation of this scene calls attention to a startling coincidence between the human destiny contained in its correspondent photograph and the written description of the solitary Indian awaiting his death by Euclides da Cunha in “The *Caucheros*”. In both, the life force of the two abandoned Indians is reduced to a bunch of bananas. The person to be blamed, Zumaeta, perhaps not for being responsible for this death specifically, but for others, does not waste any time to reproach Casement for mistakenly interpreting the scene in Fig. 5. Again, it is Zumaeta who, testing Casement’s credibility, makes this defense:

[...] despite his knowledge of photography (?), [Casement] will not be able to enrich his collection of views and photographs taken by him in the Putumayo with one that equally represents what those represent on a page of the July 2, 1910 illustrated newspaper *Los Sucesos*, published in Madrid (Zumaeta 55).



Fig. 5 – An incident of the Putumayo – Indian woman condemned to death by hunger: on the Upper Putumayo. (The Peruvians state that this was the work of Colombian bandits). Photo Reproduced from *Variedades*, Lima, Peru. Source: W. E Hardenburg, *The Putumayo: the Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an account of the atrocities committed upon the Indians therein*. London: T. Fisher Unwin, 1913.

Here, the morally corrupt Zumaeta is referring of course to two pictures of human skulls and mutilated bodies of natives in the Congo, a country Casement knew too well (Fig. 6) (Zumaeta 82).

PAC's general manager was not alone in his rebuttal. Similarly, with a wise argument in the voice of a villain, J. C. Arana joined in Zumaeta's defense by stating that "[t]he photographs reproduced in the book [Hardenburg's] would be the best proof to discredit its text, because the groups of Indians found in these pictures look good, robust, and healthy and even express happiness and satisfaction" (Fig. 7) (Arana 41).



La impunidad es la ley, señores.



Escena de crimen de indígenas que sufrieron la última pena y expusieron para su salvamento.

De este modo
está visto que
civilizaron el
África.



La impunidad colonial.—Indígenas del Congo que han sufrido la amputación de los brazos, como castigo brutal impuesto por los arquitectos europeos.



Fig. 7 – Huitotos at Entre Rios and Barbados Negro Overseer. Guamares Indians, of the Huitoto Tribe, in dance costume. Source: W. E. Hardenburg, *The Putumayo: the Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. London: T. Fisher Unwin, 1913.

He also added with another *non sequitur* argument against the accusation of the extermination of Indians:

If the Putumayo region is worth something, it is because of its indigenous population: suppressing the Indian, that region would immediately cease to be explored or to be considered prospective. Even with the low wage accepted by the Indian, the rubber that is collected in this region would be useless and, on several occasions, has caused losses, according to the [account] books that Mr. Casement has made available to himself (Arana 52).

If one looks through *En el Putumayo y Sus Afluentes* (1907), supposedly written by Robuchon, it becomes obvious that the photo selection and the choice of language are the result of a sleazy manipulation and editorial work by Carlos Rey de Castro, the then

Peruvian consul in Manaus. In this book, the removal of cannibalism from its original place as a ritual, is an obvious and vulgar expedient. By negatively reassigning it to the spheres of the grotesque and re-signifying its meaning, as Rey de Castro does, his tactic works suitably to an overt denigration of the Amazonian Indians. Rivera, of course, suspected as we do that Rey de Castro fabricated the story to justify the inhuman treatment PAC imposed upon the Indians. The Colombian novelist left proof of his skepticism regarding this type of sensationalized cannibalism among the Putumayo Indians. In a similar distorted account to Castro's in Gaspar de Pinell's travel book, *Un Viaje por el Putumayo y el Amazonas* (1924), Rivera left a marginalia note that indicates his suspicion.

Despite public outcry over PAC torture of rubber tappers in the 1900s and 1910s, PAC's administrators were not ultimately prosecuted or even held legally accountable for their acts. Julio César Arana went on to become a senator in the 1920s before retiring from political life. He enjoyed many years of privacy and died at age of 88. Pablo Zumaeta, Arana's brother-in-law who managed the PAC from its Iquitos office, was elected mayor in 1914. In 1916, after being accused and tried for being a traitor of England and a homosexual, Sir Roger Casement, the Irish tireless defender of African and South American aboriginal people, was humiliatingly stripped of all his honors and hanged. His death, as Andrew Gray describes it, "was conveniently used by the Peruvian government to vindicate Julio César Arana and by the U. S. Department of Foreign Affairs, which decided to close the case" (Gray 26).

WORKS CITED

ARANA, Julio César. *Las cuestiones del Putumayo*. Folleto #3. Barcelona: Imprenta Viuda de Luis Tasso, 1913. Print.

ARANHA, Bento de Figueiredo Tenreiro. "As explorações e os exploradores do rio Uaupés". *Arquivo do Amazonas*, Ano I, v. 1, n. 3 (1907): 55-80. Print.

CASEMENT, Roger. Report. In: *Slavery in Peru, Message from the President of the United States Transmitting Report of the Secretary of State With Accompanying Papers, Concerning the Alleged Existence of Slavery in Peru*. 7 February 1913. Washington, 1913. 268. Print.

CASEMENT, Roger. *The Amazon Journal of Roger Casement*. Ed. Angus Mitchell. London: Anaconda Editions, 1997. Print.

CREVAUX, Jules. *Voyages dans l'Amérique du Sur*. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1883. Print.

CUNHA, Euclides da. "The *caucheros*." *The Amazon: Land Without History*. Trans. Ronald Souza. Ed. Lúcia Sá. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.

HARDENBURG, W. E. *The Putumayo: The Devil's Paradise*. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein. London: T. Fisher Unwin, 1913. Print.

HISPANO, Cornelio. *De París al Amazonas: las fieras del Putumayo*. Paris: Librería Paul Ollendorff, 1914. Print.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 14 January 1906. "Na Amazonia," Interview with Euclides da Cunha. Passages from this interview were re-printed in "Amazônia – terra sem história." E. da Cunha, *À margem da história*, Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909. Print.

MICHELENA Y ROJAS, Francisco. *Exploración oficial por la primera vez desde el norte de la América del Sur*. Bruselas: A. Lacroix, Verboeckhoven y Ca, Impresores y Editores, 1867. Print.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. New York: Vintage Book, 1995. Print.

FRITZ, Samuel. *Journal of the Travels and Labours of Father Samuel Fritz in the River of the Amazons between 1686 and 1723*. Trans. by Rev. Dr. George Edmundson. London: Hakluyt Society, 1922. Print.

GÓMEZ, Pablo V. *Recuerdos de un viaje*. Zapatoca: Tip. El Progreso, 1913. 23-25. Print.

GRAY, Andrew; Carlos Rey de Castro; Carlos Larrabure y Correa, Pablo Zumaeta, and Julio César Arana. *La defensa de los caucheros*. Intro. Andrew Gray. Iquitos: CETA/IWGIA, 2005. Print.

HERNDON, William Lewis. *Exploration of the Valley of the Amazon*. Part I. Washington: Robert Armstrong, Public Printer: 1853. Print.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*, v. 3. Trans. Federica de Ritter. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1982. 315, 316, 325. Print.

MITCHELL, Angus. In Roger Casement. *The Amazon Journal of Roger Casement*. Ed. Angus Mitchell. London: Anaconda Editions, 1997. Print.

MITCHELL, Angus. *Casement*. London: Haus Publishing, 2003. Print.

OLARTE CAMACHO, Vicente. *Las crueldades en el Putumayo y en el Caquetá*. Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1910. Print.

Report and Special Report from the Select Committee on Putumayo Together With the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence and Appendices. # 12004, London: The House of Commons, 5 June 1913. Print.

RICE, Hamilton. "The River Uaupés", *The Geographical Journal* XXXV, 6 (January 1910): 682-704. Print.

- DE PINELL, Gaspar. *Un viaje por el Putumayo y el Amazonas*. Ensaio de navegación. Bogotá: Imprenta Nacional, 1924. Print.
- RIVERA, José Eustasio. *The Vortex*. trans. Earle Kenneth James. New York: G. P. Putnam Sons, 1935. Print.
- RIVERO, Juan. *Historia de las misiones de los llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*, Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883. Print.
- VON SPIX, Johann B. and Carl F. von Martius. *Viagem pelo Brasil*, v. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. Print.
- ROBUCHON, Eugène. *En el Putumayo y sus afluentes*. Ed. Carlos Rey de Castro. Lima: Imprenta Nacional, 1907. Print.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. *Amerindian Torture Revisited: Rituals of Enslavement and Markers of Servitude in Tropical America*. *Tipiti* 3, 2 (2005): 147-174. Print.
- SEGAL, Ariel. *Jews of the Amazon: Self-Exile in Earthly Paradise*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1999. Print.
- TAUSSIG, Michael. *Shamanism, a Study in Colonialism, and Terror and the Wild Man Healing*. Chicago/London: Chicago UP, 1987. Print.
- TRIANA, Miguel. *De Bogotá al Atlántico por la vía de los ríos Meta, Vichada y Orinoco*. Bogotá: Editorial Kelly, 1905. Print.
- VALCÁRCEL, Carlos. *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Lima: Imprenta "Comercial" de H. La Rosa, 1915. Print.
- VARGAS LLOSA, Mario. *The Dream of the Celt*. Trans. Edith Grossman. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. Print.
- WALLACE, Alfred Russel. *Travels on the Amazon and Rio Negro, With an Account of the Native Tribes, and Observations on the Climate, Geology, and Natural History of the Amazon Valley*. London: Ward, Lock & Co., Limited, 1889. Print.
- WHIFFEN, Thomas. *The North-West Amazons. Notes of Some Months Spent Among Cannibal Tribes*. New York: Duffield And Company, 1915. Print.
- ZUMAETA, Pablo. *La cuestiones del Putumayo*. Barcelona: Imprenta Viuda de Luis Tasso, 1913. Print.

Leopoldo M. Bernucci is The Russell F. and Jean H. Fiddymont Chair in Latin American Studies in the Department of Spanish and Portuguese at UC Davis. He earned his Ph.D. degree, specializing in Spanish language and Latin American literature, from the University of Michigan at Ann Arbor in 1986, and has taught at various institutions, including Yale University, the University of Colorado-Boulder, the University of São Paulo (Brazil), Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), and the University of Texas at Austin. Bernucci is author, co-author, and editor of numerous essays and the following scholarly books on colonial, 19th- and 20th century Spanish American and Brazilian literature and culture: *Historia de un Malentendido* (on Mario Vargas Llosa's *La Guerra del Fin del Mundo*, 1989), *A Imitação*

dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de E. da Cunha (1995), *Hispanic America, Brazil, and the Caribbean: Comparative Approaches* (1998), *Os Sertões* (annotated edition), *Discurso, Ciência e Controvérsia em Euclides da Cunha* (2008), *Poesia Reunida de Euclides da Cunha* (2009), and *Homenaje a Cedomil Goic: Literatura a Ciencia Cierta* (2010). He is presently working on a critical study of the novel *La Vorágine* (1924), by Colombian writer José Eustasio Rivera, and its connections with a corpus of Brazilian ethnographic and fictional texts. Bernucci is the founder and director of the Luso-Brazilian Studies section in Department of Spanish and Portuguese at UC Davis.

Artigo recebido em 27/08/2014. Aprovado em 14/09/2014.

POLÍTICA, ÉTICA E ESTÉTICA NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO

Beatriz Resende

Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: The essay aims to debate the work of Ana Maria Machado, the thoughts of the public intellectual she is, and how her work questions her country, since the times of the authoritarian regime through the reconstruction of democracy up to the difficulties that remain, not only in relation to domestic issues but also in the insertion of the country in an universe of globalized economy. Across the writer's eight novels already published we arrive to her last title, *Infamy*, 2011, decisive for an assessment of political life in today's Brazil.

Keywords: Ana Maria Machado; public intellectual; literary achievements; politics; ethics; aesthetics.

A importância internacional da escritora Ana Maria Machado como autora de textos destinados a crianças e jovens, sua extensa produção e a quantidade de prêmios e homenagens que vem recebendo pelo mundo afora, tornaram a romancista e ensaísta muitas vezes identificada com a literatura infantil e juvenil. Quero aqui mudar o foco e, deixando de lado aquela que já recebeu o prêmio Hans Christian Anderson, o Nobel da literatura infantil e juvenil, falar da escritora que até agora publicou oito romances, tendo recebido não só o respeitado prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, como o mais valioso no Brasil, o Prêmio Zaffari & Bourbon, de Passo Fundo, pelo último romance *Infâmia*.

A produção ficcional e ensaística de Ana Maria Machado, toda ela, se desenvolve a partir de três eixos que se articulam: política, ética e estética. É a partir desses conceitos que gostaria de ler sua obra, cuja característica, pouco comum entre os escritores brasileiros contemporâneos, é a presença em todas as facetas de sua atuação do viés sempre político com que olha o Brasil.

Começemos pelo eixo principal, o político. Em seu trajeto literário, a política se desdobra em dois sentidos: primeiro a política como forma de organização dos cidadãos na polis, no país, no concerto mundial das nações. Precisaremos, de saída, reconfigurar o termo, num momento em que o verdadeiro sentido de política anda tão desvalorizado, seguindo o alerta que a grande teórica do conceito, Hannah Arendt, emite ao tratar do tema nos fragmentos reunidos no volume *O Que É Política?*: “Em nosso tempo, ao se pretender falar sobre política, é preciso começar por avaliar os preconceitos que todos temos contra a política – visto não sermos políticos profissionais” (1998, p. 25). A filósofa da condição humana afirma que a política baseia-se na pluralidade dos homens, trata da convivência entre diferentes, organiza as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade relativa e em contrapartida às diferenças relativas, portanto, é uma necessidade imperiosa para o indivíduo e para a sociedade, assim como é a liberdade. E resume: “tarefa e objetivo da política é a garantia da vida no sentido mais amplo” (id. *ibid.*).

Ou seja, a política é, sobretudo, a arte de organizar interesses, gostos, crenças, afetos, ambições e desejos diferentes. É articulação, se quisermos usar a expressão de Antonio Gramsci, em toda a positividade imperiosa que o termo guarda. Contrariamente ao que somos várias vezes levados a supor, sem política não há sociedade democrática. Por isso mesmo, o primeiro ato dos regimes autoritários é cassar os direitos políticos dos representantes do povo, dos cidadãos. Ana Maria Machado sabe bem disso, como relata na autoficção que é *Tropical Sol da Liberdade*.

Em seguida, vêm os diversos processos de exclusão, dentre eles o exílio, de que também trata em sua obra ao falar de múltiplas formas que o exílio pode tomar.

A organização social do Brasil, dos anos de regime autoritário até o presente, passando pela complexa reconstrução do processo democrático, mas também com recuos ao período de formação de nossa nacionalidade, ocupa, assim, grande parte da obra em ficção e ensaística. Há, porém, outro aspecto da política que surge dentro desse primeiro eixo: a política da literatura. Essa articulação, que se evidencia na construção dos textos, merece atenção especial.

Uso aqui a expressão “política da literatura” no sentido que lhe atribui o filósofo Jacques Rancière em obra que leva este título: *Politique de La Littérature* (cf. 2007). A política da literatura não se refere propriamente ao engajamento pessoal dos autores nas lutas políticas e sociais de seu tempo. Falando de política da literatura, o pensador quer apontar para o fato de que a literatura faz política sendo literatura, supondo uma ligação entre a política como forma específica de prática coletiva e a literatura como prática definida da arte de escrever.

Nesse sentido, “política da literatura” significa que a literatura intervém, como literatura, no recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Para a compreensão do sentido atribuído, é preciso levar em conta outra noção de que o filósofo tem se ocupado e que tem tudo a ver com a configuração do corpus literário que aqui analisamos, a “partilha do sensível”. Essa distribuição e redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, formam o que Rancière chama de partilha do sensível. É uma ação política reconfigurar essa “partilha do sensível”.

Sob tal perspectiva, ao falarmos de política da literatura tratando da obra de Ana Maria Machado, estaremos nos referindo a duas formas de democracia que se relacionam com a arte da palavra. Primeiro, a mili-

tância permanente por formas de promover a partilha da sensibilidade que a leitura representa. A partilha da leitura, da fruição dos textos literários, é uma forma política de intervenção no mundo, nas subjetividades, na vida comum, na organização do Estado, no esforço contínuo pela constituição e pelo fortalecimento da democracia.

Segundo, a construção de uma escrita artística democrática, de uma literatura como regime da arte de escrever que se preocupa, em sua própria constituição, com aquele com quem essa arte está sendo partilhada, o leitor, seja ele quem for. Essa literatura que se quer democrática compartilha seus valores estéticos próprios – a escrita e a imaginação – e recusa as hierarquias do cânone. Os recursos fundamentais utilizados são a argumentação dialética, em que cada ponto de vista se articula com uma possível contestação, a construção dialógica, com diversas vozes dividindo o poder do narrador na constituição da trama e dos personagens da ficção e, finalmente, um recurso peculiar e constante que vai desde seu primeiro romance até o mais recente: a apresentação do mundo da arte, da tradição literária, da teoria da literatura e da história em uma busca de entendimento.

As referências eruditas, a escrita exigente, afastam-se dos moldes exclusivistas caros aos nossos autores modernistas, frequentemente autorreferentes, ou de uma determinada concepção de autonomia da arte que resultou na construção de um grande muro a separar literatura e público leitor. São tais perspectivas de criação artística que movimentos posteriores aos anos 1960 quiseram questionar com suas críticas ao cânone do alto modernismo, cânone do agrado de grande parte da academia, scholars, museus e galerias.

O trabalho permanente na constituição de uma literatura democrática nos seus romances, no entanto, é todo o contrário de visar um público quantitativamente amplo, escrevendo o que o leitor existente gostaria de receber em troca da literatura-mercadoria. Trata-se de cons-

truir um público leitor através de um permanente esforço pela democratização do gosto, do saber, do conhecimento erudito. As referências, os saberes, são oferecidos pela ficção ao leitor para uma partilha.

Como parte das convicções a serem divididas com os leitores, está a condição da mulher e a questão da autoria feminina na constituição do sistema literário formulado. A voz da escritora mulher, evidenciada não apenas pelo uso da narrativa em uma primeira pessoa feminina como pelas vozes de mulheres em diálogo, é, no final do século XX e no Brasil do início do século XXI, uma voz, de alguma forma, pertencente à periferia. Na nação que ocupa um novo espaço no mundo globalizado, com tudo que se mantém, desde privilégios de classe social ou grupo econômico, a diferenças que continuam marcantes entre centro e periferia das cidades, entre etnias e gêneros dominantes, a voz da mulher pertence ainda ao segmento daqueles que só recentemente passaram a falar com suas próprias vozes.

Falando sobre a recente autoafirmação de culturas minoritárias e sua emergência na consciência pública, o crítico da cultura Andreas Huyssen afirma:

Foram justamente as artes plásticas, a literatura, o cinema e a crítica produzidos por mulheres e artistas de minorias, com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções e experiências estéticas de formas de subjetividades baseadas em gênero ou raça e sua recusa em ater-se a padrões canonizados que acrescentaram uma dimensão totalmente nova à crítica do alto modernismo e à emergência de formas alternativas de cultura (1991: 46).

Evidentemente os dois outros eixos citados como permanentes nas obras de que aqui tratamos, ética e estética, estão diretamente ligados à política.

A criação dessa ficcionista especialmente imaginosa se desenvolve a partir de temas que lhe são especialmente caros e que vão se tornando recorrentes apesar da grande diversidade de situações, tempos e perso-

nagens utilizados. Aparecerão em sua obra, formatando mesmo o texto, de modo especial: a arte e a necessidade da arte, a mulher e as questões familiares que a envolvem, a organização político-social do Brasil especialmente nos últimos 30 anos, com a importância da luta pela volta e manutenção da democracia entre nós e, finalmente, o tema da própria escrita literária.

A trilogia fundacional

Ana Maria publica o primeiro romance, *Alice e Ulisses*, em 1983. Pode parecer um tanto estranho restringir a designação “romance” à produção ficcional da autora dirigida exclusivamente ao público adulto. O que seria, então, uma narrativa da importância de *Bisa Bia, Bisa Bel*, ou *Mistérios do Mar Oceano*? Novelas? Seria “literatura infantil e juvenil” um gênero em si? Na realidade, não importam aqui essas classificações, até porque os próprios gêneros literários já se mostraram categorias esgotadas, divisões irreais no universo literário que se renova rompendo limites. Tomemos, pois, o termo romance aqui mais como referência editorial, usada para facilitar a organização do pensamento.

Publicado quando a abertura política se anunciava entre nós, *Alice e Ulisses* exala juventude. A disposição para viver a vida em liberdade da jovem mulher protagonista é contagiante. Talvez seja o mais dramático de seus romances, com frases curtas e muita ação. Se o nome Alice realiza, de certo modo, a passagem do mundo da narrativa para crianças e jovens para o dos leitores adultos, outras referências a personagens femininas desdobram as situações que têm a mulher como principal protagonista. Temos, então, Helena de Tróia e a *Princesa e o Sapo*, Molly Bloom do *Ulisses* de James Joyce e a *Bela e a Fera*, Penélope e D. Baratinha.

Ainda que questões políticas como censura, o Chile de Allende e os movimentos pela redemocratização apareçam, o tema dominante é o que estará presente, de alguma forma, em muitos dos romances que vão se seguir: a condição da mulher, numa solidariedade de gênero que vai além dos movimentos feministas, ainda que não ignore sua luta. É a experiência de liberdade que se torna fundamental. A perda da liberdade, de que tipo for, pela mulher, será sempre apontada como um perigo a ser evitado, uma ameaça a ser combatida energeticamente.

Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, “o menino é o pai do homem”, nos romances de Ana Maria, essa Alice, que vai dialogar com os vários Ulisses da ficção literária, será a mãe das muitas e fascinantes mulheres que atravessam a obra em busca de autonomia e afirmação pessoal, sem qualquer disposição de deixar de lado o prazer, o gosto, as múltiplas formas de amor.

O segundo romance, de 1988, *Tropical Sol da Liberdade*, foi uma das mais importantes publicações da década da abertura no país, referência obrigatória ao se falar de literatura política no Brasil, seguindo um caminho que vinha sendo trilhado por autores da década de 1970 como Antonio Callado, com *Bar Don Juan* e *Reflexos do Baile*, ou a Lygia Fagundes Telles de *As Meninas*.

Estamos aí diante de uma escritora madura que enfrenta a difícil tarefa de construir uma narrativa ficcional a partir de elementos de sua própria biografia, com fatos conhecidos e partilhados pelos leitores que viveram os anos de ditadura no país, sem, no entanto, criar uma literatura confessional. A Lena, personagem que conduz a narrativa, que teme cair a todo momento, que se sustenta com dificuldade nas próprias pernas, é a mulher – e o homem – recém saído de 20 anos de ditadura, ainda se equilibrando mal sobre o passado.

Recursos como a transposição para a narrativa de um texto dramático que está sendo elaborado pela personagem principal – drama que

encenaria a experiência de viver no exílio – ou a transcrição de cartas encontradas, funcionam como uma espécie de distanciamento brechtiano em momentos em que a emoção poderia suplantiar o que está em debate: a fragilidade inerente à condição humana e a necessidade de se buscar novas forças como maneira de sobreviver. Essas forças serão procuradas na família, nos amigos, na solidariedade, numa relação amorosa que não abre mão da liberdade de cada amante e nas convicções políticas, éticas e estéticas. A arte consola, alivia, dá condições de sobrevivência, mas a ética deve organizar a vida partilhada e a política.

Na contramão dessa ética fundamental à organização da vida em sociedade, já aí, no romance de 1988, está a infâmia, ainda mais repugnante quando praticada por aqueles que têm como tarefa “informar honestamente”, como os jornalistas. Se a *persona* da jornalista, e por muitos anos Ana Maria foi também jornalista, domina a narrativa, é o exílio que de fato a autora também viveu que recebe, no livro, um sentido especialmente amplo, a ser partilhado com os que viveram tal experiência de afastamento, mas também como outra espécie de exílio, o vivido pelos que não deixaram o país. O exílio seria, para usar a expressão de Toni Negri em seu emocionante texto do livro *Exílio* (cf. 2001), o vivido pelos exilados do exterior e pelos exilados do interior, os que permaneceram, por formas diversas, isolados da vida política e que se dispõem a trabalhar – ainda é Negri quem afirma – “pela erradicação de uma miséria feita de marginalidade e exclusão social”.

Não posso deixar de evocar também as considerações sobre o exílio do pensador Edward W. Said, em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio”, de 1984, que, assim como as da Ana Maria Machado, são absolutamente desprovidas de autocomplacência. A figura do exilado, para Said, aproxima-se da função do intelectual quando diz que “por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença, mas agarrando-se à diferença como um arma a ser usada com

vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de recusar a pertencer a outro lugar” e, por outro lado, reconhece que a situação de ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira termina por possibilitar “uma originalidade da visão” (2003: 55).

Cabe destacar que, diferentemente de outros romances escritos a partir de experiências vividas nos anos de chumbo, *Tropical Sol da Liberdade* nada tem de romance-depoimento, ainda que denuncie fatos reais como a tortura com todos os excessos ocorridos, a censura, o colaboracionismo. A narrativa é construída num registro absolutamente ficcional, sem temer momentos de lirismo, mas sem tom confessional. Por isso mesmo os sofrimentos, os danos definitivos causados aos perseguidos pelo regime autoritário, a dificuldade em se firmar sobre seus pés, vivida pelos que sofreram com os anos de ditadura, são partilhados com os leitores no espaço do imaginário e da reflexão política.

No romance, é especialmente antecipador e inovador o recurso de contaminação entre o documental e o ficcional, que irão aparecer, na década seguinte, também no teatro e no cinema. Talvez o mais estudado pela academia dos romances da Ana Maria, *Tropical Sol da Liberdade* continua a merecer novas leituras, seja à luz dos estudos de narrativas pós-ditadura seja sob a ótica da investigação de formas múltiplas de escrita da memória e da autoficção.

Canteiros de Saturno, romance de 1991, completa o que chamaria de trilogia fundacional na obra da autora. Quando voltamos, sobretudo, a esses dois últimos livros citados, depois de percorrida a trajetória da autora até a contemporaneidade, temos a sensação de que já estavam aí configuradas não apenas a “visão do mundo” da escritora, mas suas obsessões políticas e artísticas.

Nessa obra se inicia mais efetivamente o trabalho de intervenção na própria forma do romance, com interferência cada vez mais explícita da narradora/autora no processo ficcional, incluindo grande liberdade no uso de recursos gráficos, como colocar lado a lado diálogos entre per-

sonagens e fluxos de pensamento de fôlego, e a criação de uma espécie de hipertexto que remete para outras obras da literatura de todos os tempos. Tais interferências funcionam como uma interpelação, provocando uma leitura que não deve ser mais meramente passiva, mas sim partilhada com o próprio autor. É um dos procedimentos que promove o que nomeei antes como política democrática da literatura.

O uso do recurso literário proustiano de *mise en abyme*, colocando narrativas que se desenrolam dentro da narrativa principal, permite não apenas deslocamentos no tempo, como irá acontecer em obras posteriores nas quais o enredo atravessa gerações, mas viabiliza deslocamentos espaciais extremamente oportunos. Na ficção, o amor maduro de um casal para quem a idade e vida vivida não impedem a atração sexualizada ou a vontade de descobrirem juntos emoções ousadas, ecoa em outros amores, outros casais. A reflexão da sábia, sensível e ousada Leonora, com a dor no coração emocionado que experimenta, vale talvez para todos os outros romances que irão se seguir: “Pelos caminhos misteriosos desses corações que se dividem para crescer, que acumulam por meio de um aparente fracionamento, em duplas lealdades, triângulos que o tempo planta, aduba e rega, canteiros de Saturno multiplicados em caleidoscópio” (Machado, 2007: 196).

A explicitação das influências teóricas ou de autores diversos que formatam não só essa obra, mas várias outras, com a evocação direta de Michel Butor, Henry Miller ou Robbe-Grillet, traz para a ficção intervenções da teórica que já publicara em 1976 o livro *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz de seus Personagens* (cf. 2003).

Evidencia-se, no romance, a construção polifônica que já se iniciara em *Tropical Sol da Liberdade*, recurso que, como aponta Mikhail Bakhtin ao estudar os romances de Dostoievski, permite que múltiplas falas, por vezes até contraditórias, apresentem os personagens pela construção de múltiplas visões que libertam o leitor do autoritarismo do narrador único.

O Brasil vive, naquele momento, com o movimento das Diretas Já, a vontade popular de influir decisivamente na escolha de seus destinos e governantes. A possibilidade de trocar o regime presidencialista pelo parlamentarismo vai a plebiscito e o tema da necessidade de negociações aparece como possibilidade a ser discutida. A redemocratização do país, por toda a década de 1990, será determinada pelas idas e vindas nos processos de negociação política e o romance leva a questão para as relações interpessoais sem deixar de pousar nas desigualdades cotidianas. A violência que continua se abatendo sobre os subalternos no país democratizado encontra eco na História do Brasil, evocada no livro a partir do olhar dos excluídos, dos periféricos.

Em *Canteiros de Saturno*, porém, a intervenção da reflexão estética começa a assumir papel forte, em determinados momentos condutor. É ainda Leonora quem lança mão de seu “olhar de pintora” para observar a realidade que está diante dela. Esse “olhar de pintora” atravessa toda a obra da autora, também uma artista plástica, mais ou menos explicitado, porém sempre presente.

O destaque dado aos três primeiros romances tem, aqui, a função de tirar da própria ficção lida recursos críticos e propostas de uma leitura que seja amorosa. Num momento em que se partilha nas artes o questionamento dos suportes, o debate teórico já enterrou há muito o conceito de Belo absoluto como garantia de valor. O precário e o provisório se afirmam, hoje, nas artes das performances e o próprio conceito de literatura é relativizado. Nessa constatação, a maneira mais segura de abordarmos o corpus de um autor é buscar as permanências, não mais “estilo”, mas alguma coisa de mais importante, uma assinatura que nos permite reconhecê-lo em sua obra, identificando os conceitos que dão origem à criação. É mais do que estilo o que permite que uma crônica de Machado de Assis seja reconhecida até quando não está assinada,

ou que identifiquemos o traço próprio, autoral, de um pintor que se multiplicou pelas influências diversas exercidas em contemporâneos ou gerações seguintes.

A ficção de Ana Maria não se repete nunca, ao contrário, é capaz de tomar uma mesma questão, um mesmo tema de determinado romance em outro sem qualquer redundância. Ética, estética e política permanecem sempre como eixo e o que se refaz a cada obra é essa assinatura feita de temas privilegiados, convicções que não são abandonadas e referências literárias fundadoras de Shakespeare e Machado de Assis a alguns modernos como o John Fowles de *A Mulher do Tenente Francês* e teóricos da literatura liderados por Roland Barthes.

Evidentemente, os múltiplos temas aqui citados, a partir da leitura da trilogia fundacional, se imbricam, uma questão se associando a outra. Assim, a questão da memória junta-se ao tema da família, de gerações que se sucedem e são evocadas pelos descendentes. Mas a memória da família é também a memória da nação, especialmente se falarmos de “nação imaginada” nos termos que Benedict Anderson dá ao conceito. A nação é uma comunidade política, mas uma comunidade imaginada cujos limites podem ir além das fronteiras, por isso relatos são constituintes fundamentais de sua representação (cf. Anderson, 1989).

O que é inovador em obras como *O mar nunca transborda*, a parte inicial de *Palavra de honra*, no relato da vinda do patriarca português para o Brasil, ou mesmo em evocações da História do Brasil em *A audácia desta mulher* é não termos relatos de “romance histórico”, mas uma transposição ficcional de fatos ou momentos da história trazidos por uma perspectiva pós-colonial, crítica das condições coloniais, escravagistas, patriarcais, com tudo que permaneceu de racismo e misoginia no correr dos tempos.

Em importante ensaio, Regina Zilberman coloca duas questões como decisivas em diversas obras da Ana Maria Machado. Diz a crítica: “De que passado se trata, quando lidamos com a tradição brasileira, seja a de cunho étnico, seja a de gênero? Como fazer emergir o passado à consciência do protagonista, quando ele pertence a um desses segmentos que ficaram excluídos, digamos assim, da memória oficial?” (cf. 2001).

Para Regina Zilberman, tais questões transformam-se em tema especialmente em três romances: *O Mar Nunca Transborda*, de 1995; *A Audácia dessa Mulher*, de 1999; *Palavra de Honra*, de 2005, destacando, com propriedade, que esses romances “apostam no poder da memória que se transmite por meio da oralidade, já que essa é, por si mesma, uma propriedade que se evidencia no feminino. Mas que tem origem na formação nacional, a partir das etnias que participaram da constituição da nossa identidade” (id.).

É no premiado *A Audácia dessa Mulher* que mais fortemente aparece, na construção mesma da arquitetura narrativa, o diálogo com a nossa tradição literária, aqui, em especial com o romance *Dom Casmurro*. Mais do que citar a ambiguidade da obra de Machado de Assis, o romance se permite retomar a história a partir de onde o escritor parara. Paralela à ação do romance, em uma espécie de metatexto, se dá a reconstrução ousada da narrativa clássica, com a apropriação da célebre personagem Capitu que teria seu destino final refeito, sobrevivendo ao ciúme de Bentinho e construindo uma imagem de mulher a servir de modelo às mulheres do romance de final do século XX.

Uma interessante e original narrativa pode nos servir aqui de ponte para a passagem à leitura da obra ensaística de nossa autora: *Aos Quatro Ventos*. A obra, de 1993, recebe uma configuração original não apenas se considerarmos o percurso criador da autora, mas a trajetória da própria literatura brasileira, de gosto predominantemente realista. A escrita de *Aos Quatro Ventos* roça o fantástico, o absurdo, fazendo da

linguagem estratagema capaz de criar ilusões de ótica, como a obra de M. C. Escher, artista holandês do século XIX citado. A narrativa peculiar cria, então, um tom de fábula e o que é fabulado é, sobretudo, o que é escrever.

Dentro da narrativa encantatória continuam emergindo situações em referência à vida política do país, como o bloqueio arbitrário às poupanças e outros desmandos do governo Collor de Mello, mas “olhar de artista” ressurge em momentos que dão plasticidade à escrita, como este: “Fico vendo a linguagem o dia todo como se ela fosse material (...) O que a gente pode ver, ouvir, pegar, morder, cheirar”(2008: 67).

Ao final da leitura é preciso reconhecer que a obra é um verdadeiro ato em defesa da literatura, do ato de escrever, do trabalho ou “vício” do escritor: “Essencial é escrever. Verbo intransitivo”. Ou, mais adiante, em verdadeira definição do que a autora compreende como tarefa, função e prazer do escritor em sua construção de uma política da literatura: “Escrever não é um ato de poder. Pode não chegar a ser um ato de humildade, mas é vizinho dele, na atitude de deixar que afluam e fluam as idéias, os encadeamentos lógicos, as sensações e as memórias da realidade” (id.: 98).

A intelectual pública

Na obra ensaística de Ana Maria Machado, o eixo de reflexão em torno dos conceitos de política, ética e estética permanece como condutor, revelando extraordinária coerência por todo o caminho da autora sempre atenta às mudanças que vão ocorrendo na cultura, no comportamento, no universo socioeconômico e na organização política do mundo globalizado.

Além da obra de reflexão teórica, *Recado do Nome*, publicação em livro de sua tese de Doutorado em Semiologia, defendida na École des Hautes Études, em Paris, sob a orientação de Roland Barthes, fazem

parte da produção ensaística: *Contracorrente: Conversas sobre Leitura e Política*, de 1999; *Texturas: Sobre Leituras e Escritos*, de 2001; *Ilhas no Tempo: Algumas Leituras*, de 2004, *Balaio: Livros e Leituras*, de 2007 e *Silenciosa Algararra*, de 2011. São conferências, em situações as mais diferentes, da cerimônia de recebimento do Prêmio Hans Christian Anderson a palestras em bibliotecas públicas ou congressos de literatura e educação. Resenhas, relatos de leituras, artigos para jornal, comentários críticos a obras de artistas plásticos, uma fala em Juiz de Fora, outra em Basel, textos publicados no exterior e mesmo uma carta decisiva ao Ministro da Cultura do Brasil. São, portanto, manifestações públicas do pensamento e das concepções da autora, especialmente sobre livros e leitura e a função que cabe ao escritor na contemporaneidade.

Para uma indicação dos principais movimentos de sua reflexão, parto de conferência cujo texto faz parte do volume *Balaio*: “Muitas vozes e todos os ecos no jardim”. Nessa fala, trata-se de pôr em debate questões de identidade, ou melhor, de identidades múltiplas, e do multiculturalismo, a propósito dos efeitos da mídia contemporânea sobre crianças e adolescentes. A autora faz, aí, dois comentários-chave para o entendimento de sua obra teórica. A primeira é a afirmação de que a democratização das sociedades será um processo frustrado “se não souber garantir a possibilidade de que muitas vozes sejam ouvidas e não souber aceitar que essas vozes diferentes possam parecer dissonantes”. A segunda, no mesmo texto, desenvolve a primeira garantindo que o convívio de muitas vozes, esse pluralismo necessário, é ainda também uma questão estética: “No fundo, essa é uma questão artística, de manifestação estética, de aceitação de elementos de ruptura e também da linguagem simbólica do outro, do vocabulário e da sintaxe alheios” (Machado, 2007: 67).

O ensaio se encerra com uma homenagem ao pensador Edward W. Said, nascido em Jerusalém, professor de Literatura Comparada da

Columbia University, falecido pouco antes, defensor permanente do convívio entre as diferenças culturais, pensador fundamental sobre a função do intelectual no mundo contemporâneo, citando texto do importante livro *Cultura e Imperialismo*, que se inicia pela frase: “Hoje em dia ninguém é uma coisa só”, para afirmar em seguida: “A sobrevivência, de fato, está nas ligações entre as coisas” (Apud Machado, 2007: 84).

É justamente o pensamento de Edward W. Said, em texto sobre “O papel público dos escritores e intelectuais”, um de seus últimos ensaios, que garante que não existe algo como o intelectual privado, citação que tomamos para referendar o papel exercido por Ana Maria Machado na cultura e na literatura brasileiras. Em crítica à homogeneização do discurso midiático contemporâneo, ao culto do conhecimento especializado e mesmo à timidez do discurso acadêmico “em sua combatividade pouco ameaçadora, geralmente hermética e infestada de jargões”, diante dos conflitos étnicos e culturais vividos por indivíduos e grupos não hegemônicos, Said clama à manifestação pública de escritores e intelectuais, dizendo que os escritores têm assumido a cada vez mais os atributos adversos dos intelectuais em atividades com “falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e do sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade” (Said, 2007: 154 e 156).

Em sua obra ensaística fica, assim, evidente que a argumentação sempre política, a partir da ética, é indispensável à organização social democrática, mas resta a convicção de que é no terreno do estético que suas batalhas serão compartilhadas com o leitor. Tudo isso, lembrando seu mestre, sem abrir mão do prazer do texto. É Roland Barthes quem afirma: “*L’écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n’y a qu’un traité: l’écriture elle-même)*”. [“A escritura é isso: a ciência dos gozos da linguagem, seu kamasutra (sobre esta ciência, só existe um tratado: a própria escritura)”] (1973: 14).

Infâmia

Chegamos, finalmente, a seu mais recente romance, publicado em 2011: *Infâmia* (cf. 2011), um alentado volume de quase 300 páginas, o que não é comum no mundo editorial brasileiro. *Infâmia* fala da vida política do Brasil de hoje, das dificuldades que se revelam na evolução recente da democracia em nosso país, do processo complexo que é diminuir as severas desigualdades, do acesso desigual ao conhecimento e à justiça.

O tema principal da obra, em que, ainda uma vez, personagens e ações se entrelaçam com rara habilidade, é o recurso perverso de que se utilizam os políticos contemporâneos como forma de fazer política partidária, preservar privilégios e ocultar os desmandos e a corrupção das elites dirigentes: o denunciismo. Defrontamo-nos, e aqui não falo só do Brasil, a cada dia, com a valorização descontrolada do denunciismo, inclusive com a apropriação da prática acusatória pela imprensa de forma, o mais das vezes, agressiva e sensacionalista. A volúpia pela denúncia vem passando a ocupar, perigosamente, o espaço da discussão política, da crítica fundamentada, da busca pelas verdadeiras razões. O que interessa é apontar culpados antes de qualquer julgamento, levar a público acusações antes de mesmo de investigá-las. A punição, quando acontece, em procedimentos desgastantes, importa pouco. Mesmo as defesas, justificativas ou explicações não são notícias.

O homem público, especialmente se funcionário do Estado, é, por sua própria condição, um suspeito. Dirigentes, de pequenas repartições às universidades públicas, são os inimigos número 1 das auditorias, das controladorias, a cercearem cada gesto até a imposição da paralisia total. Afinal, se o gestor nada fizer, de nada será acusado, exceto de inoperância e descaso com a coisa pública. Pode ser mais prudente, ao menos a família não será envolvida. A ordem burocrática impõe-se substituindo o arrojo inovador, o desejo de mudanças e, sobretudo, o debate entre diferenças.

O que vale não é apuração dos fatos, mas a versão, e quanto mais escandalosa e invasiva melhor, nesse *Big Brother* generalizado que toma as manchetes e as imagens a circularem pelo país. Nessas horas, em que parece não haver saída para um comportamento recorrente, é que a ficção cresce em importância. O mundo da arte, da literatura, pode, por sua própria condição de mediadora do real, pelo exercício de formas diversas de recriação, romper com os círculos viciosos que acusações e infâmias provocam, nos levando a pensar, a sentir, a partilhar emoções.

Muito da literatura contemporânea tem feito isto: colocado a questão em debate provocando um olhar que traz à tona questões perdidas ou que foram esquecidas junto com a desimportância que se tem dado à reflexão sobre a contribuição dos estudos humanísticos, seu poder e sua necessidade. Estética e política não são rivais, bem ao contrário. Nesse momento de redundância, a escritura imaginativa desfaz o desgaste com que se olham as manchetes repetitivas, atravessa o óbvio, estimula a dúvida.

Impossível não lembrar, de saída, *Desonra*, romance decisivo de J. M. Coetzee que fala dos violentos novos tempos pós-coloniais e a incapacidade do personagem em lidar com os conflitos que surgem. Ou de *Pássaro do Paraíso*, de Joyce Carol Oates, de 2009, no qual o que aparece do Império americano são os empobrecidos, desesperados, drogados e as prostitutas em meio à violência. Caldo venenoso em que o denunciismo, a inveja e a corrupção proliferam com facilidade.

Em *Infâmia*, de Ana Maria Machado, não há espaços metafóricos ou cidades imaginárias. Partindo de um relato da história de José, filho de Jacó, e da acusação infame que a narrativa bíblica relata, o tema da denúncia com o poder destruidor que pode ter se desenrola no Brasil de hoje, entre Rio e Brasília e eventuais episódios na Europa. O momento é de um denunciismo midiático e intenso, ocupando os jornais, provocando a espionagem e intromissão na vida íntima dos acusados com o Governo, por um lado, se gabando do que afirmava estar fazendo e as oposições buscando em detalhes razões para crítica.

A habilidade na construção do romance desdobra a narrativa entre dois núcleos que se dividem pela posição social que ocupam: de um lado, a família de erudito embaixador que conduz parte do texto com seu estilo próprio e de outro, o mundo de pequeno servidor morador de subúrbio com mulher e filhos. O funcionário subalterno, ético, incorruptível e sem possibilidades de defesa será a maior vítima. Denúncias, acusações arbitrárias e mentiras vão atingindo a todos que se relacionam por formas de afeto diversas. Como característica já reconhecida da autora, o narrador não hesita em interferir, assumindo posições, como quando irrompe da trama a afirmação de que a linha entre a defesa da república democrática e a instituição de um Estado policial era tão tênue que, por vezes, devia se tornar invisível a quem não estivesse muito atento a ela, perguntando-se quantos teriam a consciência dessa ameaça e o cuidado de evitá-la a todo custo (cf. Machado, 2011).

Em *Infâmia*, a indignação aparece como valor, como possibilidade de intervenção no rumo dos fatos e da narrativa. A indignação da família suburbana contra a infâmia levantada contra o pequeno funcionário: “Um Jô sem fé. Sem esperança. Sem justiça. Sem.” (Id.: 270), dá ânimo a vítimas de outros extratos e, finalmente, sacode o leitor do marasmo das grandes e pequenas infâmias cotidianas que desviam o rumo das discussões verdadeiramente éticas e políticas. Cabe, aqui, ainda uma vez, lembrar o filósofo Jacques Rancière quando propõe uma nova ideia de democracia: “A ideia de uma igualdade que não é um fim a atingir, mas um processo que constrói, no presente, as suas formas concretas de existência em todos os domínios da vida. Tal ideia parece implicar um programa desmesurado. Mas só esta desmesura me parece capaz de dar hoje novo alcance à palavra democracia” (2014).

TRABALHOS CITADOS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: Leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MACHADO, Ana Maria. *Aos quatro ventos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MACHADO, Ana Maria. *Balaio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MACHADO, Ana Maria. *Canteiros de Saturno*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MACHADO, Ana Maria. *Infância*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- NEGRI, Toni. *Exílio*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Ainda de pode falar em democracia?* Portugal: Ymago, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de La littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: _____. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. Três tempos e várias vozes. Trabalho apresentado na 4ª Felit – Festa de Literatura de São João del-Rei, em 27 de novembro de 2011. Cf. *Fortuna Crítica*. In: MACHADO, Ana Maria. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar (no prelo).

Beatriz Resende é Professora Titular de Poética da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ. É autora, dentre outras obras, de RESENDE, Beatriz e FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Orgs.). *Possibilidades da Nova Escrita Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2014 e *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Artigo recebido em 08/09/2014. Aprovado em 23/10/2014.

TRIO IN A MINOR
[TRIO EM LÁ MENOR]

Machado de Assis

Translated by Ana Lessa

I Adagio cantabilr

Maria Regina accompanied her grandmother to the bedroom, said goodbye and retired to hers. The maid who served her, despite the familiarity between them, could not get a word from her and left half an hour later, saying that Missy was very serious. Once left alone, Maria Regina sat at the foot of the bed, legs straight, feet crossed, thinking.

Truth demands that I say that this young lady, lovingly, had thoughts of two men at the same time. One, Maciel, was twenty-seven years old. The other, Miranda, was fifty years old. I agree that it is odious, but I cannot change the face of things. I cannot deny that, if the two men are in love with her, she is no less in love with both of them. In short, she is an odd case; or, to speak as her school friends do, a scatterbrain. Nobody denies her fine heart and clear mind, but her imagination is what is amiss. She has a gloomy and greedy imagination, especially insatiable, averse to reality. It superimposes things which matter to her upon what matters in life. This causes irremediable curiosities.

The visit of the two men (who had been courting her for only a short while) lasted about an hour. Maria Regina happily chatted with

them, and she played a classical piece at the piano, a sonata, which made her grandmother doze off a little. At the end they discussed music. Miranda said relevant things about music, old and modern; her grandmother revered Bellini and *Norma* and spoke of the songs of her time, pleasant, nostalgic and, most of all, straightforward. The granddaughter followed Miranda's opinions. Maciel politely agreed with everyone.

At the foot of the bed, Maria Regina put it all together now: the visit, the conversation, the music, the debate, the ways of being of one and the other, the words of Miranda and the beautiful eyes of Maciel. It was eleven o'clock. The only light in the bedroom was the lamp. Everything invited dreaming and reverie. Maria Regina, forcing herself to recollect the evening, saw two men beside her there. She listened and talked to them for several minutes, thirty or forty, to the sound of the same sonata she had played: la, la, la...

II Allegro ma non troppo

The next day grandmother and granddaughter went to visit a friend in Tijuca. On its way back, the carriage knocked over a boy who had run into the street. A person who saw this threw himself at the horses and, at his own peril, managed to stop them and saved the child, who was only wounded and unconscious. People, tumult, the mother of the boy hastened in tears. Maria Regina got out of the carriage and accompanied the injured boy to the house of his mother, which was very close.

Those who know the way fate works will immediately guess that the person who saved the boy was one of two men from the other night: it was Maciel. After the first dressing was applied, Maciel accompanied the young lady to the carriage and accepted the ride to the

city the grandmother offered him. They were at Engenho Velho¹. It was in the carriage that Maria Regina saw that the young man had blood on his hand. The grandmother inquired often if the little boy was in really bad shape, if he would survive; Maciel told her that the injuries were mild. Later he told them about the accident: he was standing on the pavement, waiting for a tilbury to pass by, when he saw the little boy crossing the street in front of the horses; he realized the danger and tried to prevent or decrease it.

“But you are injured,” said the old woman.

“It is nothing.”

“He is, he is,” hastened the young lady. “You could have been treated as well.”

“It is nothing,” he insisted. “It was a scratch, I shall wipe it with a handkerchief.”

He had no time to get out his handkerchief; Maria Regina offered him hers. Maciel, moved, picked it up, but hesitated to dirty it. “Go on, go on,” she told him, and seeing that he was sheepish, took it from him and wiped the blood from his hand herself.

The hand was beautiful, as beautiful as its owner, but it seems he was less concerned with the wound on his hand than with the creasing of his cuffs. Talking, he looked surreptitiously at them and hid them. Maria Regina saw nothing, she saw him, she mainly saw the act he had just performed and which gave him a halo. She understood that his generous nature had overcome the paused and elegant habits of the young man in order to wrest from death a child he did not even know. They talked about the matter all the way to the door of the house. Maciel refused, with thanks, the carriage they offered him, and said goodbye until the evening.

“See you tonight!” Maria Regina repeated.

She waited for him eagerly. He arrived at around eight o'clock, a black ribbon wrapped around his hand, and apologized for turning up looking like that, but he had been told that it would be good to put something on it and had obeyed.

"I see it is getting better!"

"I am fine. It was nothing."

"Come, come," said the grandmother, from the other side of the room. "Sit next to me. You are a hero!"

Maciel listened, smiling. The generous impetus had subsided, and he began to receive the dividends of his sacrifice. The greatest of these was the admiration of Maria Regina, so extreme and naive, that he forgot her grandmother and the room itself. Maciel sat beside the old woman. Maria Regina was in front of them both. The grandmother, recovered from the shock, told of the commotions she had suffered, at first without realizing what was happening, and then imagining that the child had died. Meanwhile, the two glanced at each other, at first discreetly, and, by the end, absent-mindedly. Maria Regina asked herself where she would find a better match. The grandmother, who was not short-sighted, found the contemplation excessive, and she started talking about something else: she asked Maciel for some news from high society.

III Allegro appassionato

Maciel was a man, as he used to say in French, *très répandu*²; he drew from his pocket loads of tidbits and interesting news. The best was a certain widow's undone marriage.

"You don't say!" exclaimed the grandmother. "What about her?"

“It appears that it was she herself who called it off: the truth is that she was at the ball the day before yesterday; she danced and talked quite enthusiastically. Oh! Apart from the news, what had a great impact on me was the necklace she wore – magnificent...”

“With a jeweled cross?” asked the old woman. “I am familiar with it. It is very beautiful.”

“No, it is not that one.”

Maciel was familiar with the cross necklace, which she had worn at the house of a certain Mascarenhas; it was not that one. This one was at Resende’s store until a few days ago – a beautiful thing. And he described it completely: the size, the arrangement and the setting; he concluded by saying that it was the jewel of the night.

“It would be better to get married for that kind of luxury,” mischievously mused the grandmother.

“I agree that she could not afford that on her own. But wait! I’m going to Resende’s tomorrow, out of curiosity, to find out the price it was sold for. It was not cheap. It could not be cheap.”

“But why did the marriage fall apart?”

“I wouldn’t know, but I shall have dinner with Venancinho Corrêa on Saturday, and he will tell me everything. Do you know that he is even a relative of hers? A good fellow, he has really quarreled with the baron...”

The grandmother did not know about the quarrel; Maciel told her about it from beginning to end, with all its reasons and aggravations. The last straw was the baron’s comment at the gaming table, an allusion to Venancinho’s defect (he was left-handed). Someone had told Venancinho about this, and he completely broke off relations with the baron. The best part is that the baron’s partners had accused each other of having repeated his words. Maciel said that it was a rule not to tell what was heard at the gaming table, because it is a place where there is a certain frankness.

Later, he went through the previous day's statistics of the Rua do Ouvidor, the ones from between one and four in the afternoon. He knew the names of all fabrics and all the modern colors. He noted the main fashions of the day. The first was that of Mme. Pena Maia, a distinguished Bahian, *très pschutt*³. The second was that of Mlle. Pedrosa, daughter of a judge from São Paulo. *Adorable*, she was. And he pointed out three more. Then he compared all five, made deductions and drew conclusions. Sometimes he forgot himself and spoke French. It may even be that it was not forgetfulness but on purpose. He knew the language and expressed himself with ease. One day he had come up with this ethnological axiom: there are Parisians everywhere. On the way, he explained a problem from the card game *voltarete*.

"You have five trumps of the ace of spades, a seven of hearts and a two of clubs, a king and queen of hearts..."

Maria Regina was slipping out of admiration into boredom; she grabbed on here and there, contemplating Maciel's young figure, she remembered the kind act that day, but she kept on slipping off. It did not take long for boredom to absorb her. There was no helping it. Then she resorted to a singular measure. She started to combine the two men, the present with the absent, looking at one, and then listening to the other in her heart. A violent and painful recourse, yet so effective that she could contemplate for some time a perfect and unique being.

At that very moment the other man showed up, Miranda himself. The two men greeted each other coldly. Maciel lingered for about ten minutes, then left.

Miranda stayed. He was tall and dry, with a hard and icy look. His face was tired, and his fifty years declared themselves as such through his gray hair, wrinkles and skin. Only his eyes betrayed something less aged. They were small and lurked beneath his wide arched eyelids. But there, deeper, when they were not pensive, they

sparkled with youth. The grandmother asked him, as soon as Maciel left, if he had heard of the accident at the Engenho Velho, and she told it to him with many enhancements, but he listened to it all with neither admiration nor envy.

“Don’t you find it sublime?” she asked at the end.

“I think he may have saved the life of a soulless person who, some day, without even knowing him, can knife him in the belly.”

“Oh!” the grandmother protested.

“Or even if he knew him,” he corrected.

“Don’t be unkind,” Maria Regina reacted. “It’s quite possible you would have done the same if you had been there.”

Miranda smiled sardonically. The laughter accentuated the hardness of his look. Selfish and unkind, this Miranda prevailed over his rival in one way: spiritually, he was complete. Maria Regina saw in him a wonderful and faithful translator of many ideas which struggled inside her, vaguely, without form or expression. He was witty and refined and even profound, all without pedantry and, without beating around the bush, was instead almost always at the surface of ordinary conversations. How right he is that things are only worth the ideas they suggest to us! They both had the same artistic tastes; Miranda had studied law to obey his father, but his true calling was music.

The grandmother, anticipating the sonata, prepared her soul for a little nap or so. It was too much, she could not admit such a man into her heart; she thought him dull and aloof. She settled down after a few minutes. The sonata came in the middle of a conversation that Maria Regina found delightful, and it came not merely because he asked her to play. He would gladly stay to listen to her.

“Grandma,” she said, “now you have to have patience...”

Miranda approached the piano. Close to the candlesticks his head showed all the fatigue of the years, whereas the expression on his face was much more of stone and gall. Maria Regina noticed the change, and she played without looking at him. It was a difficult thing to do, because, if he spoke, his words would so much penetrate her soul that the young lady would insensibly look up and immediately find a bad old man. It was then that she would remember Maciel, his years in bloom, the frank, sweet and good looks and, finally, that day's deed. The comparison of their spirits was as cruel to Miranda as to Maciel. And the young lady resorted to the same measure. She completed one with the other; she listened to this one with her thoughts on the other; and the music helped the fiction, indecisive at first, but soon alive and complete. Like Titania⁴, listening in love to the song of the weaver, admiring his beautiful forms, without noticing that his head was that of a donkey.

IV Minuetto

Ten, twenty, thirty days passed since that night, and another twenty more, and then another thirty. There is no true chronology: it is better to be vague. The situation remained the same. It was the same individual insufficiency of the two men, and the same ideal complement on her part. There came from them a third man, whom she did not know.

Maciel and Miranda distrusted each other. They hated each other more and more, and suffered much, especially Miranda, for whom this was his last passion. After a while they became tedious to the young lady. She saw them going little by little. Hope still made them relapse, but everything dies, even hope, and they disappeared forever. Nights passed, and passed... Maria Regina realized it was finished.

She was finally convinced of this on one of the most beautiful, clear, fresh, and luminous nights of the year. There was no moon, but our friend Regina detested the moon – it is not well known why – because its shine is borrowed, or because everyone admires it, and it may be for both reasons. It was just one of her oddities. Now for another.

She had read in a newspaper that morning that there are double stars, which seem to us to be a single star. Instead of going to bed, she leaned against the bedroom window, looking at the sky, to see if she could find any of them. All in vain. Not finding any in the sky, she tried to find one in herself. She closed her eyes to imagine the phenomenon. Easy and inexpensive astronomy, but not without risk. The worst that it does is to put the stars within reach of one's hands. That way, if the person opens his or her eyes and the stars continue to shine up in the sky, great is the dismay and sure the blasphemy. That is what happened here. Maria Regina saw within herself a unique double star. Separate they were worth enough; together, they became a splendid star. And she wanted the splendid star. When she opened her eyes and saw that the sky was so high, she concluded that creation was a flawed and incorrect book, and she despaired.

Then, on the wall around the cottage she saw something similar to two cat's eyes. It scared her at first, but she soon noticed that they were nothing more than the external reproduction of the two stars that she saw in herself and which had been printed in her retina. The young lady's retina reflected all her imaginings. As the wind cooled, she retired. She closed the window and got into bed.

She did not fall sleep immediately, because of two rings of opal which were embedded in the wall. Realizing that they were still an illusion, she closed her eyes and slept. She dreamed that she had died and that her soul, carried by the wind, was flying toward a beautiful double star. The star unfolded, and she flew into one of the two halves.

There she did not find the primitive sensation, so she hurled herself into the other. The same result, the same return, and there she was walking from one to the other of the two separated stars. Then, a voice came from the abyss with words she did not understand.

“This is your punishment, soul who craves perfection. Your punishment is to oscillate throughout eternity between two incomplete stars, to the sound of that old sonata of the absolute: la, la, la...

The end

NOTAS

¹ Originally called São Francisco Xavier do Engenho Velho, it used to be a parish in Rio de Janeiro, where Tijuca and Vila Isabel, amongst other neighborhoods are located today.

² From French, meaning ‘very acknowledgeable’.

³ From French, meaning ‘very elegant’.

⁴ The queen of fairies in William Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*.

Paulo Moreira. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 344 p.

Modernismo Localista das Américas se volta para um tema bem mais difícil do que parece: uma discussão comparativa dos contos de três mestres do gênero nas Américas, William Faulkner, Guimarães Rosa e o mexicano Juan Rulfo (1917-1986). O resultado do esforço é um livro que contribui para a compreensão de três autores fundamentais do século vinte, elabora uma tese original sobre a ficção das Américas – e também é ótimo de ler.

A argumentação é exposta em dois momentos. A primeira parte se dedica a leituras cerradas e sensíveis de contos selecionados, enquanto a segunda deriva do trabalho inicial uma tese abrangente a respeito do que é comum aos três contistas. Paulo Moreira desenvolve aí a tese de que a ficção dos três autores representa uma forma localista do Modernismo, característica das Américas e distinta do regionalismo mais convencional.

É um prazer acompanhar as leituras reunidas na primeira parte, sutis, atentas a complexidades literárias e ao mesmo tempo cuidadosas quanto à contextualização histórica. Essas leituras trazem ao centro da atenção a maneira como os três escritores criam, através de uma estratégia similar, linguagens literárias distintas e muito originais. Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo reelaboram o vernáculo das áreas rurais em que se desenrola a ação de seus contos, modulando a imitação da oralidade e a linguagem culta com uma ironia que atinge os dois registros ao mesmo tempo. O uso inovador da linguagem, a estrutura experimental dos contos, o tratamento flexível da perspectiva e o uso de múltiplos pontos de vista permitem a esses autores evocar imagens de regiões remotas, que entretanto estão atravessadas por tensões e conflitos marcadamente modernos. As leituras de textos individuais derivam ecos umas das outras, de modo a articular uma discussão mais ampla. A primeira parte do livro examina

quinze contos, cinco de cada escritor, organizados em grupos temáticos. A seleção crítica põe em evidência algumas preocupações comuns a Faulkner, Rosa e Rulfo: tensões raciais no Brasil e no Mississippi, pobreza e violência, as intrusões da maquinaria do Estado moderno (em aparência tão distante), a posição vulnerável das mulheres em sociedades patriarcais, assim como as maneiras como algumas personagens femininas conseguem se afirmar. Através de encontros diversos com a ficção dos três escritores, Paulo Moreira elabora interpretações que exploram problemas de grande interesse para a crítica contemporânea.

Na segunda parte do livro o autor formula as conclusões a que essas leituras o conduzem. Propõe a categoria de Modernismo localista como uma maneira de apreender a originalidade das realizações de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. Chama atenção, acima de tudo, para o que distingue esses escritores do regionalismo que nos é mais familiar. A convenção realista em geral assume um ponto de vista de fora, superior, ou mesmo condescendente. Por meio de sua escrita inovadora, entretanto, os três autores evocam imagens vívidas do mundo rural e seus conflitos, evitando cair em juízos de valor ou na defesa de soluções fáceis.

Paulo Moreira se mostra um crítico certeiro, capaz de fazer jus à complexidade das obras que está estudando. A sua própria escrita é simples e despretensiosa, mas captura a ampla ressonância dos contos analisados. O autor nos mostra uma maneira nova e convincente de encarar a ficção das Américas no século XX. Suas análises trazem à tona uma obsessão profunda com o campo e as distâncias que dividem o escritor de sua matéria. Ao mesmo tempo que essas preocupações persistem no continente como um todo, estão na raiz da originalidade literária sempre renovada desses mestres do conto moderno.

Luiza Franco Moreira
Binghamton University

Homero Vizeu Araújo. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014. 288 p.

Os artigos de Homero Vizeu Araújo reunidos em *Futuro Pifado na Literatura Brasileira: Promessas Desenvolvimentistas e Modernização Autoritária* arejam o debate a respeito da cultura brasileira contemporânea. Constituindo um arco temporal relativamente amplo, que vai do fim dos anos 1950 até a década de 1980, os textos possuem o mérito de tornar claros alguns fundamentos atuantes na dinâmica modernizadora brasileira durante a segunda metade do século XX, além de sistematizar aspectos propriamente estruturais da produção cultural do país no período. A reflexão sobre o contemporâneo brasileiro ganha, com o livro de Araújo, consistência histórica e densidade crítica, abrindo flancos historiográficos novos e na contracorrente do que tem se verificado hegemônico na academia brasileira em relação ao trato de matéria tão complexa. Isso se dá, sobretudo, pela opção de método e ponto de vista do autor, a qual o faz, por um lado, resistir à aplicação das chamadas “ideologias alienígenas” ao contexto político e cultural brasileiro e, por outro, escapar à fragmentação das análises que consideram a totalidade histórica um anátema crítico. Dessa forma, o livro coloca-se a salvo do que, em dado momento, o seu autor nomeia como “carnaval metodológico”, porque esclarece, desde as primeiras linhas e sem titubeios, que a sua visão a respeito do Brasil é fruto do acúmulo consistente de um pensamento materialista à altura das exigências das particularidades do país e está ancorada na concepção de literatura e sociedade de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

As análises de Araújo apresentam-se como resultados de uma amadurecida reflexão em torno do que, salvo engano, é a essência histórica da matéria brasileira contemporânea precipitada nos movimentos das nossas formas cultu-

rais. Algo que está exposto dessa forma no prefácio da coletânea: “os conflitos de uma modernização que planeja incluir as populações, mas não inclui, e a consciência de que o conflito de classes no âmbito nacional e as desigualdades na ordem internacional se complementam” (p. 11). Fique claro que propor a leitura dessa essência do movimento modernizador à brasileira em relação com a dinâmica própria das obras não é tarefa das mais fáceis. A sedução da mecanização do argumento é grande, mas esse não é um risco que corre o autor. Concorde-se ou não com seus pontos de vista, há que se sublinhar como, em toda linha, Araújo foge à simplificação do historicismo mecanicista, pois persegue movimentos sistêmicos da cultura brasileira, a partir de matéria propriamente estética, fazendo jus à melhor tradição da crítica que articula de modo dialético forma literária e processo social.

É decisivo, para a qualidade das análises de Araújo, tirar proveito consciente “daquela coisa de sempre”, fórmula irônica para se referir ao que alguém, entre maldoso e displicente, disse do pensamento de Roberto Schwarz. Aqui “aquela coisa de sempre” é garantia de coerência, pois deslinda um campo claro de atuação investigativa, em que o autor, a exemplo do mestre machadiano, situa-se lucidamente: “sempre disposto a desencavar pontos de continuidade e ruptura na cultura brasileira na sua conexão desigual e combinada com o andamento mundial do capitalismo desvairado e devastador” (p. 128).

Araújo trabalha nos artigos com uma seleção inusitada de autores que considera os, por assim, dizer “clássicos”, mas não descarta alguns de “segundo escalão”, maltratados ou esquecidos. Aliás, é o trabalho com esses últimos que faz o leitor compreender, ainda mais claramente, o elenco de forças da cultura brasileira do século XX. Além disso, o horizonte problemático dos textos é aquele do projeto nacional fraturado pelas ideologias que performatizam o desenvolvimento periférico, não raro combinando-o com algum favor ao conservadorismo e ao autoritarismo. É a partir da relação das obras com as fraturas da constituição nacional que o volume levanta temas variados, que dão nuances diferentes ao problema. Em um desses blocos, lê-se o teatro de Dias Gomes, Ariano Suassuna, Osman Lins, Chico Buarque e Paulo Pontes como conjunto heterogêneo que se torna revelador dos impasses da literatura nacional quando colocado, como faz o crítico, em contraste com a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Um dos bons achados de *Futuro Pifado* é iluminar a energia histórica do teatro rodrigueano a partir do problema do herói popular conforme era tratado no teatro socialmente engajado. Depois da leitura dos dois ou

três artigos que tratam dessa temática, sai-se certamente com uma percepção bastante mais complexa da atualidade das obsessões típicas de Nelson Rodrigues, ligadas à urdidura de tramas de conteúdo sexual mórbido no seio das nossas famílias de classe média bem estabelecidas. O peso da reflexão faz pensar. Segundo Araújo, utilizando um argumento talvez “vencido de saída”, Nelson Rodrigues “permitia o apelo melodramático/patético supostamente autêntico contra o polo modernoso do Brasil contestador e consumista” (p. 57).

Futuro Pifado deixa perceber que o autor tem uma predileção especial pela literatura (ou por pontos de vista críticos) que põe em xeque a imagem de certa esquerda apressadamente renovada pelo fluxo modernizador de meados dos anos 1950 em diante. As respostas bem pensantes e progressistas dessa esquerda, que não deixava de gozar celebrante a contracultura, não raro se combinavam e até dependiam de alguma adesão a facetas sutis do processo autoritário que desencadeava a modernização tropical, geralmente em desfavor dos não incluídos. Isto se nota, por exemplo, nas análises que Araújo produz da literatura de Carlos Heitor Cony, enfocando os romances *O Ato e o Fato*, *Pessach: A Travessia e Pilatos*. Interessa ao crítico revelar certos fundamentos estruturais do romance de Cony articulando-os à maneira como esse investia contra “a relativa hegemonia cultural de esquerda”. Uma das conclusões cabíveis, no que se refere a essa questão, é como a primeira pessoa do romance de Cony pode ser lida como uma antena do tempo, a captar contradições que estavam aparentemente fora de alcance para a literatura preocupada com a representação mais direta e “engajada” das tensões sociais brasileiras. A ideia de renúncia programática da “missão” em Cony, conforme vista em *Futuro Pifado*, tensiona a hegemonia cultural de esquerda no contexto do primeiro tempo do regime militar e oferece uma perspectiva mais realista dos limites do progressismo possível e às vezes adesista do país do tempo.

Entram nessa tela também as ambivalências da canção “Baby”, de Caetano Veloso. Num dos pontos altos do livro, Araújo aproveita o argumento de Roberto Schwarz presente no clássico “Cultura e política 1964/1969” para realizar uma análise precisa do modo como a canção flerta com o conservadorismo e convoca a “rapaziada à esquerda” para as liberdades administradas pelo mercado e pela indústria cultural. Vê-se, nas formas da canção analisada pelo autor, a estruturação de uma “consciência tropicalista ambivalente”, posta em prática com uma atitude malemolente, entre cínica e crítica, com a qual se saúda “a nova subjetividade urbana sob o signo da mercadoria, numa inge-

nuidade matreira e euforizante” (p. 147). A leitura provoca os interlocutores contemporâneos a uma nova audição do paradoxal cancionero da Tropicália, a fim de colocar em novo balanço coordenadas presentes na já referida “Baby” e na enérgica “Divino Maravilhoso”.

Nesse caminho que se abre para a percepção do “futuro pifado” do País a partir de questões estruturantes das formas culturais brasileiras, encaixa-se a leitura que Araújo faz de “A nova narrativa” de Antonio Candido. Na alternância sistemática de ponto de vista narrativo, verificada por Candido quando é atravessada a fronteira entre o moderno e o contemporâneo à periferia do capitalismo, Araújo diagnostica um aspecto do horizonte que se enguiça à frente de uma nação para a qual a palavra integração quase nunca passou do “estado de dicionário”. Vale aqui recuperar certo núcleo da reflexão: “Há contraste forte com a terceira pessoa mais tradicional contaminada pelas promessas e limites do nacional desenvolvimentismo. Agora é a primeira pessoa do realismo brutal cujo limite é o do personagem sem perspectiva” (p. 23). A questão do progresso brasileiro, absorvida pelo ponto de vista dos seus narradores contemporâneos, integra-se a um imenso “capítulo de negativas” que é, descartando falsos otimismo, o traço distintivo do conjunto da cultura brasileira contemporânea. Cultura essa que seria “do contra”, precipitando nas suas formulações uma “negação implícita” sem contrapartida de “afirmação ideológica”.

Operar produtivamente com a noção de sistema literário buscando o sentido material da experiência contemporânea é uma das grandes vantagens de *Futuro Pifado*. A verve ensaística, combinada com precisão de análise e justeza teórica, dá ao leitor a oportunidade de ver em ato traços às vezes sonegados da nota específica brasileira. Assim, é possível conferir sentido à experiência da narrativa do século XX promovida por *Grande Sertão: Veredas*, que mistura “roça e cidade em um limbo acossado”. Para o autor, o “monólogo de Riobaldo parece transcender ou renegar um conflito disseminado na experiência brasileira e reincidente na obra de Machado de Assis, Lima Barreto ou Graciliano Ramos, para citar os clássicos: os contrastes entre capital e trabalho, entre metrópole e colônia, centro e periferia” (p. 98). Tais contrastes, na mirada de Araújo, assumem forma a um só tempo antiga e renovada na conhecida elocução conciliatória, típica do personagem do grande romance de Guimarães Rosa, o qual fica entre o real e o imaginário, entre racional e mítico, entre o elusivo e o provocativo.

No bloco final, que trata de poesia brasileira, além do competente trabalho analítico com nomes que deram ao Brasil os fundamentos de sua poesia contemporânea (Cabral, Drummond e Cecília Meireles), Araújo dispara um curioso diálogo entre o poeta arcade Cláudio Manuel da Costa e a “circunstância mineira”. Buscando apoio também na “Máquina do mundo” drummondiana, o autor estimula a reflexão acerca das convenções poéticas em geral, a partir da dialética importação de convenções e adaptação de formas, que define a literatura brasileira desde o Arcadismo. O estudioso a sério da literatura brasileira de hoje ficará tentado a testar o esquema nas produções contemporâneas, normalmente lidas sem a devida atenção à aderência a convenções e à problematização racional, complexa e negativa da chamada “causalidade interna”.

Por tudo isso, *Futuro Pifado* é um importante volume de crítica literária atual, feito para leitura e reflexão de alunos e professores de Letras e dos campos das ciências humanas interessados na cultura brasileira. Deixa-se a leitura do livro com a saudável impressão de que faz todo sentido a percepção aguda de Araújo, votada obstinadamente à consideração dos fatos da cultura de modo articulado e sistêmico. Assim, exprimem-se novas e provocantes coordenadas para o debate acerca do contemporâneo e acerca do que o autor considera os “ditames da modernidade, em nossa peculiar e sinistra versão tropical” (p. 125). O esforço para dar um sentido totalizante para a experiência histórica e cultural brasileira, como já se disse, é a marca estruturante dos textos e também a sua melhor mensagem àqueles que ainda se interessam por tornar um pouco mais visíveis as verdadeiras e profundas contradições do enigma contemporâneo do país.

Alexandre Pilati

Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília (UnB)

Sophia Beal. *Brazil Under Construction: Fiction and Public Works*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 212 p.

In this insightful study Sophia Beal investigates the development of public works projects and their symbolism in Brazilian cultural productions during the twentieth century. Beal asserts that public works were a central feature of twentieth-century national identity, and should thus be considered part of Brazilian nation building. She analyses diverse “creative text[s]” (short stories, novels, films, songs, etc.) that showcase how citizens were included or excluded from the conception of the nation, particularly focusing on public works as national symbols. Beal’s argument rests on an inclusive notion of citizenship rather than a strictly legal definition. In other words, the author proposes that artists use infrastructure symbolically to contest and highlight tensions in the notion of ‘progress.’ Thus, the book is as much about who is, and is not, imagined as “belonging” to the nation as it is about infrastructure itself.

This study is divided into five main chapters (chapters two through six), each centering on a specific public works issue. Chapters are arranged chronologically, based on the appearance and reception of the particular public work projects (from the urban renewals of Rio de Janeiro in the early 1900s to the failures of infrastructure in São Paulo in the 2000s). While Beal does not focus exclusively on one specific region of the country, her book concentrates mostly on the cities of Rio de Janeiro, São Paulo and Brasília.

The first three main chapters deal with artists’ preoccupation with a lack of access to infrastructure, rather than a criticism of the projects themselves. For instance, in chapter two Beal investigates writers’ interpretations of the modernization efforts of mayor Pereira Passos’ administration, revealing the tensions inherent in the elite-focused “civilizing” reforms of Rio de Janeiro.

She shows how writers deployed symbols of progress (e.g. streetlights) as synecdoche to both support and contest modernization efforts depending on the artist's political leanings. Thus, Beal demonstrates how the reforms affected not just the material structure of the city, but also the ways in which the city was written. Chapter three discusses the ways writers in Rio de Janeiro and São Paulo evaluated the cultural significance of the Canadian company Brazilian Traction, Light and Power, known simply as Light. Beal explains how artists struggled with the dubious implications of the company's role in Brazil: on the one hand, it was integral to industrialization; but on the other hand, many Brazilians felt a sense of unease at their lack of influence on the company itself. This chapter presents complex tensions in the Brazilian nation-building project, including foreign influence, corporate dominance, modernization, market capitalism, exploitation and even environmentalism. Beal's treatment of the modernist movement in this chapter is worth highlighting. She successfully establishes how modernist artists manipulated the anxieties about foreign exploitation for their broader aesthetic benefit. In chapter four Beal turns to Brasília to show how Guimarães Rosa, Clarice Lispector, and José Geraldo Vieira worked out the failure of the democratic and "mythic" ideals of the city as a well-planned project. Again, as with the previous two chapters, this chapter underscores the disjunction between art and the lives of ordinary people.

Chapters five and six show a transition from more optimistic views to greater skepticism among artists, whose works now tended to highlight the social costs behind the projects. In chapter five, Beal relates the public works symbology within wider artistic contestation of the military dictatorship, which used infrastructure projects as signs of legitimacy. Ultimately, Beal argues, the military's involvement meant that to exalt a project equated with glorifying the regime. Not surprisingly, artists viewed these projects with suspicion. Interestingly, Beal contends that contesting the symbolic realm of the infrastructure projects was a "safer" way to attack the military regime than a more frontal assault based on a critique of human rights violations. Similarly, chapter six focuses on infrastructure as symbolically negative. In this chapter Beal reflects on how two novels (Ferréz's *Capão Pecado* and Ruffato's *Eles Eram Muitos Cavalos*) imagine São Paulo through its infrastructure; more specifically the novels see the city as split and insufficient, reflecting the social conditions of São Paulo's marginalized communities and the perceived failures of "Neoliberalism." In this chapter the reference to public works is paradoxical

because whereas in the previous chapters Beal discussed the symbolic value of specific public works, here she focuses on their absence and decay. Thus, this section becomes a reflection of the failures of the city as a community project.

Throughout the book, Beal highlights the important yet contested position of public works in the Brazilian imaginary. She presents the disjuncture between discourses that conceive infrastructure as signs of national “progress” but that at the same time ignore the greater population that these projects supposedly serve. Beal’s elegant style makes her book accessible to a wide readership. This book is particularly valuable for students and academics interested in the connections between urban planning and the construction of Brazilian identity.

Marcos Cerdeira

Brown University

Natália Brizuela. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Sales, 2012. 211pp.

O livro de Natália Brizuela apresenta quatro ensaios sobre a fotografia no Segundo Império (1831-1889). Eles oferecem tanto uma leitura da história da fotografia através de sua presença no Brasil, como uma leitura, a partir dessas imagens, do próprio século XIX brasileiro. Entendendo a fotografia como arte e como técnica, como fantasia e como mercadoria, a autora insere-se em uma linha de pensadores que, como Walter Benjamin, Susan Sontag, Lilia Moritz Schwarcz e Flora Süssekind, exploraram e exploram a fotografia além de seu realismo mais imediato, buscando novas possibilidades interpretativas para esse meio e, através dele, revelando as contradições da própria modernidade. Isto é, a autora usa fotografias tanto pelo que retratam como pelo que deixam de retratar e tenta encontrar, “sob o disfarce da objetividade, um mundo encantado” (16) que, como veremos, também é feito de contradições e violência.

Aficionado por fotografia desde sua adolescência, o imperador Dom Pedro II costurou a história do seu reinado com a história da própria arte de fotografar que, por sua vez, encontrou no trópico – em meio a tanta luz – seu ambiente natural. Por meio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da iconografia romântica desenvolvida pelo centro, um país imaginário começou a existir, dando sustentação ideológica ao projeto político do Segundo Império. Dentro dessa estética oficial, um Brasil-natureza, como definiu Flora Süssekind, autora da introdução do livro, foi imaginado e sustentado também pelas imagens de Victor Fond e Marc Ferrez, analisadas por Brizuela, e que, de certa forma, marcam o início tanto da história da fotografia no Brasil como do próprio Império. São também as fotografias, mas agora de uma natureza diferente,

do ignoto sertão de Canudos, que irão, para a autora, marcar o fim simbólico da Monarquia Brasileira e o início da República, fechando o século XIX no Brasil e encaminhando o País em direção à modernidade que, como também mostra Brizuela, já nasce em ruínas. É com as fotos de Flávio de Barros e, principalmente, sua famosa foto do corpo já morto de Antonio Conselheiro, “a figura simétrica invertida do imperador” (183), que a República irá se consolidar e declarar a morte do icônico imperador, agora parte do passado nacional. E, assim, a autora enxerga o início de modernidade republicana brasileira em meio à exclusão e ao genocídio dos habitantes de Canudos, representado nas fotos de Flávio Barros.

Entre o Brasil-natureza e a República, entretanto, a autora explora outras faces da fotografia no país, como a invenção pioneira do francês radicado no Brasil Hercules Florence, feita longe dos centros do poder e alheia às representações oficiais. Vivendo em Campinas, distante da Corte carioca, Florence tenta devolver à natureza algo de seu mistério e escrever os sons que ela emite, tarefa que não consegue cumprir com êxito. Dessa malfadada vontade e da carência tecnológica do Brasil, entretanto, nasce nos entornos de 1830 sua própria técnica de imprimir e tirar fotografias. Uma fotografia que, ao invés de procurar reproduzir a natureza exuberante e oficial do Império, queria fotografar rótulos de garrafas e fotocopiar trabalhos escritos. Ainda assim, já na segunda metade do século XIX, o mesmo Florence tentaria se integrar à oficialidade, oferecendo sua tecnologia fotográfica como uma maneira de solucionar a crise de confiança monetária de 1864, evitando a falsificação das notas e promissórias bancárias com um papel que era sua própria garantia de originalidade. A fotografia, assim, se mostra também um desejo dos trópicos, nascido da carência e relação com o meio, e não somente uma invenção europeia importada pelo imperador.

No terceiro ensaio do livro, outro aspecto menos trabalhado na iconografia oficial ressurge: a escravidão e, por associação, o trabalho. Se a escravidão, ao longo do século XIX, é problematizada e combatida, o desejo de possuir o outro nunca deixa de estar em voga. O homem é feito mercadoria duas vezes: vendido tanto no mercado ao lado do porto como nos estúdios fotográficos e, se o primeiro aos poucos vai deixando de existir com a modernização do país, o segundo continua presente como relíquia de um Brasil em extinção. Brizuela analisa os pequenos retratos (*cartes-de-visites*) populares no Brasil do século XIX, que eram levados para serem distribuídos como lembranças do País por viajantes europeus que retornavam e por brasileiros que viajavam para o

velho continente. E, assim, esses corpos usados para o trabalho no Brasil são parcialmente descontextualizados e se tornam lembrança de um lugar exótico (e eventualmente de um passado inexistente) que, na verdade, nunca é tão longe como imaginamos.

As fotografias, como diz a própria autora logo no início de seu livro, mentem. Ler o Brasil através de seus fotógrafos, portanto, não é recriar uma história linear e definitiva, mas ler o mundo a contrapelo. Isto é, ver a história se desenvolver por fragmentos (como queria Walter Benjamin), impelida por um progresso que, como mostra Canudos, pode ser destrutivo e transformar tudo – memória, ideias e sonhos – em ruínas. Os quatro estudos de Brizuela oferecem, através de fotografias, um passado que se revela somente a posteriori, e que, quando abordado com sensibilidade e interesse crítico, sempre tem algo de novo a dizer. E as fotos analisadas pela autora, através de seu estilo ensaístico, falam quase por si próprias. O texto de Brizuela se constrói através de perguntas, às vezes retóricas e às vezes não, às vezes com resposta e às vezes não, perguntas que criam lacunas para o leitor pensar e questionar o que está vendo, indo além do óbvio fotográfico. São perguntas direcionadas às próprias fotografias que, de uma forma quase heideggeriana, se põem a falar, mostrando o avesso e as contradições da história oficial do Brasil e, também, da história oficial da própria fotografia. E, assim, na periferia, a fotografia também mostra as suas próprias contradições: técnica moderna que, de certa forma, preserva algo de mágica; técnica objetiva que também depende do enquadramento e da subjetividade do fotógrafo. Desse modo, cria um rico panorama de reflexões que a autora oferece ao leitor como forma de questionar verdades desgastadas, jogando nova luz em temas que às vezes parecem esgotados.

Marcelo F. Lotufo

Brown University

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

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

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301
90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel.: (51) 3330 8050

E-mail: revistabrasilbrazil@gmail.com

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

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

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

Número avulso: R\$ 30,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

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

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

Visite o *site* de Brasil/Brazil na Internet no endereço: www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

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

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

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

BRASIL BRAZIL



AL EV
Acervo Literário de Erico Veríssimo