

ISSN 0103-751X

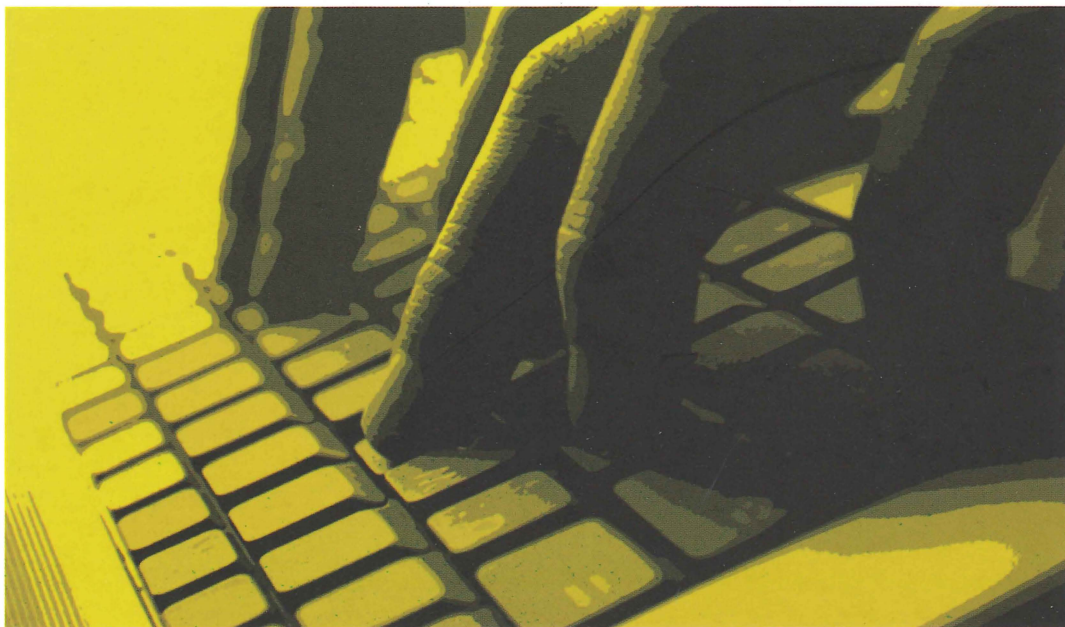


REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 46 / ANO 25 / 2012

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2012 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Christina H. Paxson

Provost

Mark S. Schlissel

Vice-President for Research

Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School

Peter M. Weber

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

Director of Graduate Studies, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Nelson H. Vieira

ASSOCIAÇÃO CULTURAL

ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

ENSAIOS

- Kaleidoscopic narration and perception in Brazilian literature: the aesthetics of cyberspace for Brazil's Zero-Zero Generation** 5
Nelson H. Vieira
- Impasses da representação em *Memorial de Aires*** 25
Juracy Assmann Saraiva
- Primeiras Estórias: o livro e a obra*** 50
Antônio Marcos Vieira Sanseverino
- A hora dos corvos: a reinvenção de Prometeu em Carlos Drummond de Andrade*** 71
Guilherme Ribeiro
-

LITERATURA

- Catana** 96
Ronaldo Brito do Nascimento
- When the door opens/Quando a porta se abre** 111
Miguel Sanchez Neto
translated by Alison Entrekin
-

RESENHAS

- Robert H. Moser and Antonio Luciano Tosta (Eds).**
Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America 118
Lauren Papalia
- David William Foster.**
São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production 121
Cristina Ferreira-Pinto Bailey
- Marcelo Sandmann (Org.).**
A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski 124
Débora Racy Soares
- Ravel Giordano Paz.**
Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano 129
Vitor Cei
-

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Gilberto Miranda

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevchenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Renato Cordeiro Gomes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

KALEIDOSCOPIC NARRATION AND PERCEPTION IN BRAZILIAN LITERATURE: THE AESTHETICS OF CYBERSPACE FOR BRAZIL'S ZERO-ZERO GENERATION

Nelson H. Vieira
Brown University

Resumo: Apresentando um amplo panorama da criatividade literária digital no Brasil contemporâneo, este ensaio mapeia gêneros, autores, obras, ao mesmo tempo em que reflete sobre as mudanças e perspectivas abertas pela mídia eletrônica às inovações e intercâmbios entre o texto impresso e o texto na tela. Nele, as culturas on e off-line são discutidas sem hierarquizações ou preconceitos, enfatizando-se o acesso democrático que oferecem às experiências expressivas das diversas camadas da população, sua utilização crescente e as possibilidades não lineares com que desafiam os processos narrativos.

Palavras-chave: Ciberespaço; literatura digital brasileira; geração zero-zero; narração calidoscópica.

Our time is a time for crossing barriers, for erasing old categories – for probing around [...] Students of media are persistently attacked as evaders, idly concentrating on means or processes rather than on ‘substance.’ The dramatic and rapid changes of ‘substance’ elude these accusers. Survival is not possible if one approaches his environment, the social drama with a fixed, unchangeable point of view – the witless repetitive response to the *unperceived*.
Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, 1967.

The computer is not the enemy of the book. It is the child of print culture, a result of the five centuries of organized, collective inquiry and invention that the printing press made possible.

Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: Future of Narrative in Cyberspace*, 1997.

Sites, blogs and miniblogs (Twitter) are excellent vehicles for literature, since they condense into one person alone the figure of the author, publisher, printer and bookseller. They are also excellent vehicles for disseminating literature, distributing book reviews and releases. But these digital tools do not represent by themselves alone a new literary language.

Nelson de Oliveira, *Geração Zero Zero: Fricções em Rede* (GZZ: Web Rubbings), 2011.

Prior to discussing the present-day Boom in Brazil's literary cultures, on-line and off-, particularly the former, this study will first address the relevance of the above epigraphs for purposes of contextualizing the recent evolution of Brazil's literary/cultural production and its subsequent social-economic impact. The first epigraph selected for this study¹ stems from 1967, when McLuhan and Fiore addressed the doubting-Toms and naysayers whose older training of observation, based upon psychological responses and conditioned by the former technology of mechanization, failed to help them perceive that the previous mechanized approach promoted "a fragmenting process of specialism and of detachment," while electronic, or now digital, technology "fosters and encourages unification and involvement" (8). McLuhan and Fiore also underscore that "our 'Age of Anxiety' is, in great part, the result of trying to do today's job with yesterday's tools – with yesterdays concepts" (8-9).

The second epigraph by Janet H. Murray from 1997 somewhat diminishes one's own anxiety about today's overwhelming speed of technological advancement and its implications for the book, novel, poetry, and

story narrative in general. Moreover, the comforting aspect of Murray's innovative and insightful research rests with another of her pronouncements: "[the computer] promises to reshape the spectrum of narrative expression, *not* by replacing the novel or the movie but by continuing their timeless bardic work within another framework" (10). Murray speaks of a "new kind of storyteller, one who is half hacker, half bard" (9). And the framework she alludes to is in fact just another environment where narrative may flourish, one providing a "thrilling extension of human powers," albeit, provoking at the same time the exasperating frustration that software can frequently generate. Much of Murray's research has driven this study's concept and its application to Brazil's literary cultures.

The third epigraph stems from a 2011 anthology organized by the Brazilian novelist, journalist and 'auteur' literary critic, Nelson de Oliveira, who to this date has produced three well-known computer-driven published (in print) anthologies of fiction, beginning with *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001), *Geração 90: Os Transgressores* (2003) and *Geração Zero Zero: Fricções em Rede* (2011). In these anthologies, Oliveira heralds the publishing efficiencies of the computer, its pervasive and ubiquitous powers for dissemination as well as its yet-to-be or potential contribution to the creation of a new digital literary language.

In *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática* (1993), the sociologist and computer scientist, Pierre Lévy, in discussing the future significance of interactive technology, prophesized:

A new hypertextual or multimedia form of writing will certainly be closer to staging a theatrical production than the process of writing a traditional composition in which the author was merely preoccupied with the coherence of a linear and static text. This new writing will demand *teams* of authors in truly collective work. [...]

The great printers of the sixteenth century were simultaneously learned, humanists, technicians, and explorers of a new mode of organizing knowledge and intellectual exchange. We must realize that in relation to the new technologies of intelligence, we today are confronting a new era comparable to the Renaissance. (109)

My interest in cyberspace and interactive narration has intensified during the last two decades and is connected to teaching Brazilian narrative fiction, from Machado de Assis to the present; in addition to the ever-increasing addictive fascination with technology that enhances pedagogy, research and scholarship. Another issue which piques one's curiosity rests with what is happening today in Brazil, with Brazil's phenomenal production of its literary cultures and the nation's booming publishing industry. Never before has there been so much written and published during one given period. Brazil has become a leader in literary production in the 'World Publishing Market'. For example, why would an acclaimed best-selling British author like Ian McEwan agree to be published first in Brazilian Portuguese prior to his native English?² Why is the important Frankfurt Book Fair establishing an office in São Paulo? How does one explain the gradual increase in the number of Brazilian bookstores and, astoundingly in 2010, the sharp 80% boost in door-to-door book sales according to the Brazilian Association of Door-to-Door Booksellers (ABDL/Associação Brasileira de Difusão do Livro)?³ How does a non-Brazilian understand such mega events as the annual 24-hour cultural program Virada Cultural (Cultural Revolution) of São Paulo with one of its popular activities being the Poetry Performances of Cooperifa, a cultural organization dedicated to promoting poetry and literature soirées, generated remarkably by São Paulo's socio-economic periphery/shantytowns? How does a North American imagine Brazilians from *all* classes listening to and absorbing 24 hours of poetry? Why are Brazilian literature and culture interpreted as having powerful social functions in the context of cultural production, creative consumerism and upward mobility?

Emerging primarily from Brazil's urban population (80%), this huge digitally-driven cultural wave has also been coined by contemporary urban scholars/specialists, inspired by Henri Lefebvre (*The Production of Space*), as the *culturalization of city space*, also interpreted as the propagation

and hybridization of virtual and cultural art forms in the new density of urbanity's texture.⁴ Cities like Rio de Janeiro and São Paulo as well as other urban areas have become expansive museums in which literary, mass and digital cultures emerge as sophisticated enterprises, with cultural brokers and specialists seeking new strategies for accelerating access to the democratization of culture and consumerism. Jeremy Rifkin has defined our era as one of *cultural capitalism* and also as the Era of Access. Very much in tune with Pierre Bourdieu's term of *cultural capital* that promotes social mobility as well as accumulated knowledge, the latter conferring power and status, the contemporary boom in literary cultures of Brazil is also operating along similar paths of creative economy but nonetheless always privileging the creative component. In other words, the right to knowledge and the free access to culture are taking cultural production in broader and unforeseen directions. Reading this phenomenon as the notion of *culture as resource*, George Yúdice views the renewed creativity of literature and the arts as generating a series of cultural, social, political, and economic outcomes that in Brazil become palpably real.

In an interview about the impact of digital culture in Brazil, appearing in *Cultural digital.br* (Savazoni & Cohn, orgs. 2009), the former Minister of Culture, musician and composer, Gilberto Gil pointed to how Brazil was born to manifest universal presence, not merely a national one, that is, in view of its capacity for fusion and absorption (anthropophagically). At the conclusion of the interview, Gil states: "Brazil is a virtual reality. Just like today that virtual reality stands on the same plane as present time, Brazil has become an actual presence. Not as a country, but as a world. It's simple... There was China, there was Greece, now there is Brazil" (308-309). Whether or not one agrees with Gil's infectious enthusiasm and bombastic affirmation, any careful observer of the extensiveness of Brazil's cultural production has to acknowledge that something special is happening.

On the publishing front, statistics have revealed an annual increase of 9.6% in urban bookstore sales for 2010. Bookstores in Brazil with their cybercafés, restaurants, sofas, easy chairs, lecture series, book-launching events, comprehensive and diverse on-shelf collections, have become trendy *pontos de encontro* [meeting places], a new type of library with a comfy reading room. The publishing scene in Brazil is today more extensive and vibrant than at the close of the twentieth-century, despite the high cost of books. On the one hand, statistics from the Publish News website reveal that the southeast region of the country contains more than 56% of all bookshops (see Costa & Fernanda, note # 3). On the other hand, as a distribution strategy, if one adds the marked increase in sales of door-to-door booksellers throughout the country, constituting 17% of the national book market, one can appreciate the extent of Brazil's booming publishing enterprises. This increase in literary and cultural production may be partially explained by the improved national rate of literacy (90.04%)⁵ and the creative distribution of books by commercial publishers as well as government efforts to furnish more titles to public schools and cultural centers.⁶ Moreover, contributing to this phenomenon is the ubiquitous rise of numerous literary festivals taking place throughout different parts of the nation and inspired by FLIP, the original International Literary Festival of Paraty which was first launched in 2003.⁷ Nelson de Oliveira reports that according to the Brazilian Chamber of the Book (Câmara Brasileira do Livro) in Brazil on a monthly basis 1,500 new titles are being published, almost 20,000 new books appear annually in Brazilian bookstores and this does not include re-editions (Oliveira 16-17). Concommitantly, Brazil's national budget for 2012 shows a 33% increase in spending for the education sector according to *Finance: Maps of the World* <<http://finance.mapsofworld.com/budget/brazil>>.

There are assuredly many socio-economic and cultural reasons for this publishing frenzy but, nonetheless, it is interesting to parallel this off-line phenomenon with what is actually happening with literature as

an on-line activity. What kind of connection exists? Is the web generating higher rates of literacy, for instance, or more literary interest in general? Literary life/"vida literária," a Portuguese expression describing dynamic literary activity in all forms did diminish in usage in Brazil during the second half of the 20th century (especially with less literary supplements in newspapers) but now thanks to blogs, Twitter, You Tube, and Facebook, an intensified "vida literária has resurged and increased in geometric proportion on the www" (Hollanda, "Era Digital" 9). As the prolific writer, inveterate blogger, Marcelino Freire states in one of his blogs:

My writing is as if I wrote a play, a prose piece, a show, a CD, I don't know what [...] The whole time I think it's positive to be transiting between genres [...] The word in a book is one thing, but while you can speak, yell, howl. [...] My literary exercise on the internet is language. My rhythm, humor, my little tirades, I exercise in my postings, it's a voice that I cannot abandon. This is how I perform literature on my blog. (MF)

The most obvious connection or link between on-line and off-line literature can be seen in the plethora of authors who have their own blogs or blogspots where they post their *crônicas*, poetry, graphics, video and/or prose and then incorporate these into their off-line printed fiction, a well-known process called "cibridismo" or cybridism. Most of the 21 authors in the anthology, *Geração Zero Zero*, well-known like Marcelino Freire as well as burgeoning voices, include their blog addresses in their mini-bios preceding their contribution. The title "Generation Zero Zero" refers neither to the age of the writers nor to the narratives as a specific literary style or movement, they are simply some of the best short writing being produced at this time. All stories were composed especially for this anthology with one exception. The iconoclastic writer Lourenço Mutarelli (*O Cheiro do Ralo*) chose to include several *crônicas* under the title "Nova York 2007" that were lifted directly from his blog. Here, he also thanks his bloggers as critics for their many suggestions and contributions to his blog writing.

In a recent debate, published on-line and in the newspaper, *O Globo*, the innovative editor and writer Paulo Roberto Pires singled out the role of the internet in the recuperation of the nation's 'literary life' since 2000:

The internet reorganized exchanges between personages from literary life by creating new spaces, like online magazines and blogs. Today, many times in these spaces some of the most interesting perspectives surface. Literary criticism also has to take part in this phenomenon, it needs to take a few risks. (Guilherme Freitas).

At the time of launching the first-of-its-kind anthology, *BLA-BLAblogue: Crônicas e Confissões* (2009) of texts/narratives formerly published on blogs, unaltered or unedited, Nelson de Oliveira referred to the phenomenon of blogosphere, *blogosfera*, as a kind of fever, a fever of digital liberty, a democratization of the written word. One such blog is called "Liberto, Libertado, Libertino." Oliveira identifies this fervor as such a contagious compulsion that, a decade later, the number of blogs in cyberspace has increased exponentially with the existence of close to 140 million blogs and approximately 120 thousand blogs being created daily at the rate of 1.4 per second.⁷ Most of these blogs are used by individuals to post a type of personal diary but also to "postar" any kind of content – literary, artistic, graphic, journalistic, musical, imagistic, scientific, political, religious, collaborative, commercial, etc. Oliveira recognizes that the blogosphere has amplified the natural, social and mental world. Included in the *Blablablogue* anthology, is the rising author, Rinaldo de Fernandes, winner of the 2006 prestigious literary Paraná Prize for his story, "Beleza." His contribution to the blog anthology comes directly from his own blog which is called "Beleza."

The reference here to blogs is neither to privilege this format nor to overlook the somewhat threadbare criticism of high versus low quality or the so-called death of the book. The primary aim is to define this

writing in general, as “práticas literárias,” a term colleagues in Brazil employ to differentiate on-line and off-line contemporary literary practices from printed/edited (new as well as canonical) literature. [By the way, the Blog/Journal CAPITU does incorporate an editorial board]. Above all, attention must be paid to “narrative” as process and to the pervasive on-going emphasis upon the Word, which Umberto Eco, in the symposium, *The Future of the Book*, coined as the Civilization of the Word for the 21st century, while the 20th was considered the Civilization of the Image (Hollanda 08). This privileging of the word is fittingly exemplified by a recent Brazilian cultural event in Rio celebrating the Word/A Palavra, with the following mantra: “A palavra toda: falada cantada encenada entoada sibilada agolapada contida irada digitada deprimida ensolarada imaginada apalavrada,” thereby reinforcing the Word’s limitless power and potential [The entire word: spoken sung staged intoned whistled galloped contained irate digitized depressed sun-drenched imagined foresworn].

Furthermore, research on these “literary practices” stems from trying to decipher if cyberspace narration can generate new forms of literary expression, but above all, new channels of perception that may contribute to understanding the multi-dimensionality of our lives by allowing us to transcend our own limited points of view, perhaps via what Janet H. Murray metaphorically calls *kaleidoscopic* perception. After all, we are constantly being bombarded by our experiencing multiple conflicting frameworks for every action or human behavior. As E.L. Doctorow’s narrator states in the novel *Billy Bathgate*, after witnessing a Mafia killing before his very eyes: “At this moment it occurred to me that my self-satisfaction was inane. It consisted in believing I was the subject of my experience [...] I saw even before it happened what an error of thought could lead to, that presumption was dangerous, that the confidence of *imperception* was deadly” (81). What if you could move around in a narrative world from one perspective to another at your will, with the ability to shift cognitive/affective angles?

In other words, to switch positions in order to see the same event, almost simultaneously, from the viewpoint of another character. In cyberspace this process is called “view control,” defined by Alan Kay in Lev Manovitch’s, *Software Takes Command* (2008), as pursuing another angle by merely clicking on a hyperlink. In the 1970s, Kay was experimenting with the concept of “meta-midia” with his group working on the first graphic interfaces at Xerox Park. He stated at that time: “I want to transform the computer into a dynamic personal media for learning, discovering and creating. [...] I want to imitate paper, but to create “magic paper” that can be modified and [...] manipulated” (Hollanda 7). And so today we have the iPad or personal Tablet – to my mind a form of narrative skateboarding, jumping from one genre to another.

If Zygmunt Bauman speaks of our contemporary lives as liquid, “*vidas líquidas*,” what if we did have the ability to switch fluidly “between viewing the world through our own character’s eyes and viewing our character through the eyes of others” (Murray 283). As McLuhan and Fiore stated in 1967: “Media, by altering the environment, evoke in us unique ratios of *sense perceptions*. The extension of any one sense alters the way we think and act – the way we perceive the world” (MIM 41).

The metaphor of the kaleidoscope stems from Janet H. Murray’s innovative research which reminds one of McLuhan’s observation that the “communications media of the twentieth century are mosaic rather than linear in structure, as compared to the printed book” (Murray 156). For instance, Murray reminds us that the many stories making up a newspaper’s printed page manifest a mosaic and we have learned not to be overwhelmed by all this information.

The mosaic informational formats have created mosaic patterns of thought that we now take for granted – film, TV surfing, search engines, and googling – sparking an enchantment or fascination generated by juxtaposing mosaic forms. One of the classic examples is the scene(s) in the film,

The Godfather, when the Mafia boss attends a baptism which is intercut with shots of on-going hits/murders he has ordered. (Murray 156)

With these examples in mind, one may appreciate how the kaleidoscopic structure harbors infinite potential for narrative. In other words, to experience “interwoven stories as one unit [and thereby] enhance the kaleidoscopic capacity of our minds, our capacity to imagine life from multiple points of view” (Murray 160-161) at once. This will change our reading of the original story narrative by rotating our point of view at a specific moment of dramatic illumination, however, in so doing, “we [could] capture both the shared reality and the separate experiences that compose it” (Murray 161).

When we think about the kaleidoscopic power of the cinematic process within the computer for linear and non-linear narration, we realize how it “allows us to tell stories that more truly reflect our turn-of-the-century sensibility. We no longer believe in a single reality, a single integrating point of view of the world, or even the reliability of a single angle of perception” (Murray 161), an insight that Machado de Assis taught his readers with his novel *Dom Casmurro*. Yet, as Murray emphatically states: “we retain the core human desire to fix reality on one canvas, to express all of what we see in an integrated and shapely manner. The solution is the kaleidoscopic canvas that can capture the world as it looks from many perspectives – complex and perhaps ultimately unknowable but still coherent” (Murray 161-162).

The compelling fascination with the process of Narrative on the internet has led to new formats like *Blog-novellas* (cyberspace serials, new type of *folhetins* developed with each new posting by its users) or *Webnovellas* (also using video and sound) or *Fanfictions* in which a classic story like “A terceira margem do rio” (Guimarães Rosa) can be taken from any point in the narrative and developed in another direction (a format and practice very popular in Brazil among adolescents and young adults). Other mani-

festations of narrative development are *E-pistolary novels* with each email/letter representing a new chapter; or *Narrative Games* where the player can select the direction of the story via options; *Interactive Fiction*, *Hypertextual Narrative* (non-linear narration using hyperlink resources); *Crowd-Sourcing*; and *E-Graphic Novels*. Evidently, literary narration is digitally alive and well in Brazil (and elsewhere), full of interrelated entities and formats that can also help us to focus more upon process because the computer is a procedural medium. The simultaneity of process that goes on in the brain – mixing language and image – and thus achieving disparate possibilities we experience as free will, is difficult to manifest in a linear medium as Murray affirms. Nevertheless, we have to recognize that the keynote of literature does not rest solely upon a specific medium but rather upon its meaning. Therefore, the heightened force of imagination and invention via kaleidoscopic narration can invoke our pleasures, desires, insights, and dramas in exciting new ways (Murray 280-284).

Another way of illustrating these arguments is seen via teaching. At Brown University, the Portuguese & Brazilian Studies Department's focus upon teaching literature goes hand in hand with the sense of interactive pedagogy in teaching foreign language. The immersion and content-driven approach to teaching Portuguese as a foreign/second language leads one to create, on a daily basis in the classroom, an interactive and simulated environment of Portuguese-speaking scenarios or worlds, micro-worlds as immersive learning environments. Students are repeatedly motivated by the instructor giving them a role in an unfolding story created in the classroom, even possibly within a multimedia environment or drama. As teachers we have learned to appreciate that the knowledge of and proficiency in a foreign language, in this case, Portuguese, can be better achieved via multiple speakers in simulated authentic-looking environments rather than by merely translating, repeating and memorizing vocabulary lists or phrases. Multiple performances in juxtaposition with cultural and

grammatical information from the text can lead to dramatic strides in foreign language fluency, rather than relying primarily upon the text. This example of state-of-the-art FL pedagogy in many ways mirrors what goes on when the computer “interactor” enters/interacts in the digital world, an enchanted world which seems like an extension of our own consciousness, saying or typing words as we think them. Albeit within a different environment, this type of interaction occurs on all levels in our FL classes and particularly in a course such as “Performing Brazil,” taught by Dr. Patricia Sobral and TAs, where the FL students become Portuguese-speaking actors and even playwrights who interact with each other dramatically via performance and by reading Brazilian plays.

As Murray underscores, “computers are liminal objects, located on the threshold between external reality and our own minds” (99). In this vein, FL learning is indeed a threshold experience as is Narrative. Murray refers to the research on the psychology of cyberspace by Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, and comments that the computer is giving “us uninhibited access to emotions, thoughts, and behaviors that generally are not readily available in real life” (Murray 99). She goes on to explain why people fall in love so quickly on the Internet. It’s a public space that also feels very intimate, even private (Murray 99–100). Also, this may partially explain the practice of “flaming” – getting angry or out-of-control on-line. As the experience of being on-line or being transported via digital narrative increasingly gains commercial value – think of Apple, Disney, Microsoft, Time Warner – what economists call the “economy of the experience,” the A2K (access to Knowledge) or the right to access, we can anticipate, via the seductive aura of this economy of the experience, the many motivations and successes behind the digital revolution. The decentralized universe of the web has led to Lev Monovich’s creation of “software cultural studies.” Just think how the differences between photography and painting are diluted via the software

of photoshop and between design and film animation. The absorption of new versions of the original piece point to how the conventional structure of a medium or a language can be affected via “softwarization” (Hollanda 4-8). This process also places the interactor in the realm of performance and interactivity promoted by the creator (teacher/author/hacker) for the actions and articulations of the receptor (student/reader/user), thereby making the latter also a potential creator. The media and artistic languages in this environment inevitably converge, what Henry Jenkins calls *The Culture of Convergence* (2009).

These new on-line environments, exemplified in Murray’s *Hamlet on the Holodeck*, which stem from the narrative concept dramatized in the TV series *Star Trek* and its *Holodeck*, a room where you could enter and interact with Hamlet or Jane Eyre, spark one’s interest as a professor of Brazilian literature, especially in how some of the trappings of web narrative are infiltrating or attempting to enhance linear narration and perspective in such genres/environments as the printed novel and the short story. This research focus began when I first taught the Brazilian novel, *Santo dia* (2002) by Lilian Fontes. Repeatedly including this novel in courses on urban and contemporary Brazilian fiction has not only evoked today’s cybernetic world, but has also stimulated the imagination of students who invariably identify strongly as virtual detectives to the novel’s whodunit element as a computer game and literary experience. Students also relate to the novel’s structure of multiple narrative points of view about a virtual computer hacker, Joca, who, by the way never appears in the book – Brazil’s first virtual literary character? The novel’s thematic tone revolves around such comments and apprehensions as “our identity can be programmed, calculated;” “our brain, our biological system, functions as a machine with programs;” “the important thing [for this younger generation] is to be connected;” “the true hacker is invisible and unknowable.” Documents, emails, horoscopes, medical records, written testimonies – all materials stored in

the memory of Joca's computer offer many sides to his character but at the same time have the potential to indict him as the possible murderer. With its thematic and structural force revolving around the technology and the web, *Santo dia* becomes a tour-de-force of the cybernetic world's power and perspectives over the real world. The reader is placed in the role of a computer reader/detective, attempting to solve the mystery via the conflicting and, at times, hard-to-identify narrators, their perspectives swiftly changing from one chapter to another. The sensation of being bombarded by information does not diminish the reader's/user's fascination with the juxtaposing narrative points of view because its mosaic-like format, albeit linear, nevertheless, furnishes an involving, compelling mosaic experience (of multiple angles and data), enabling the user to see beyond his/her or the other character's limited points of view.

While Fontes's novel thematically deals with the cultural influence of cyberspace upon the lives of characters, João Almino's novel, *Cidade Livre* [Open City] (2010), about the construction of Brasília from the mid-fifties to its inauguration in 1960, goes one step further by incorporating into its narrative process the format of blog literature as well as an attempt at a kaleidoscopic perspective. The narrator a João, not necessarily João Almino, writes his narrative via a blog with the intent of turning this latest revised version into the book the reader is holding. With intermittent references to bloggers [*blogueiros*] who criticize or offer input into his story and its local history, the narrative is occasionally altered by the narrator's acceptance or rejection of these inputs, thereby suggesting that the novel may be a collaborative one – who then is the real author? None of these narrative tricks is exceptionally new, for we indeed have reveled in such narrative techniques that question the identity/authenticity of the narrator/author, simulated dialog with the reader, or supposed alterations to the text. The simulated ambient reality of the computer's environment with seemingly kaleidoscopic narration, via bloggers and speed-switching perspectives or

simultaneous points of view, is reproduced in this linear narrative entitled *Cidade Livre*. For example, if we think of a holonovel as one where the characters via sight and sound are interacting dramatically and the user experiences multiple viewpoints simultaneously, João Almino's novel attempts to reproduce this effect linearly with run-on dialogue having no punctuation except for an occasional capital letter to signal a new voice within the same sentence structure or paragraph. The reader is constantly switching perspectives at a relatively quick pace and the narrator/author and the reader are repeatedly changing their judgments as different inputs or points of view are inserted, unfolded and dramatized.

This novel particularly captured my imagination for I was in Brasília in 1960 at the time President Eisenhower visited and who served as the inspiration for the economically and dependency-driven Carnaval song/marcha – “Ei, você aí, me dá um dinheiro aí, não vai dar, não vai dar não?, então vai ver a grande confusão, vou beber, beber até cair, me dá, me dá, oh, me dá um dinheiro aí.” [Hey you, give me some money...] The narrative does allude to the 24-hour a day costly construction of Brasília, its audacious and relentless endeavors, often irresponsible, and the boundless optimism and spirited fervor that permeated the region and was manifested in the visionary, yet in many cases, corrupt politicians and administrators, but that also inspired the dogged dedication of the laborers. Nonetheless, the narrative primarily zeroes in on life in the workers' muddy, dilapidated *Cidade Livre* where the construction workers live, scheme, survive, and play under almost inhuman conditions. Via his blog, the older narrator composes his tale, immersing himself in a time period when he was a young orphaned boy around ten, living with an adopted family in this far-west-like, behind-the-scenes town, shadowed by the constructed grandiosity of the future capital. Amidst rampant poverty, economic struggles, violent crimes, sexual adventures, social prejudices, and emerging spiritualist sects, another narrative emerges as the boy's

kind but flawed father, a devious entrepreneur and opportunist, fills in some of the gaps of this story via his deathbed confessions to his son over a period of seven nights, very much as in an *As I Lay Dying* scenario (a narrative convention used by Faulkner, Nélida Piñon in *A república dos sonhos*, Bernardo Carvalho's *Nove Nights*, and many other authors). One of the main characters, Valdivino, a warm, talented, vibrant, and devoted construction worker of churches, becomes a haunting leitmotif, floating through the now-older blogger narrator's memory, due to Valdivino's enigmatic self and mysterious disappearance. Via his and other peoples' (bloggers') remembrances of the local history and speculations about what actually happened to Valdivino, the narrator increasingly cultivates a sense of guilt and consequently searches with considerable angst for some form of atonement given his supposedly indirect role in Valdivino's disappearance.

By reading the novel within its attempt to tell the story somewhat kaleidoscopically without answering all the questions, the reader may interpret its meaning and significance, above all, as a disturbing yet sensitive picture about the narrative maze or whirlpool of human subjectivity and perception. Near the close of his blog narrative, the narrator sits contemplating the past on the banks of the man-made lake that surrounds Brasília and wisely ponders:

Nobody knows anybody totally, we go along formulating in our heads the impressionistic picture of others with elements that we go around accumulating here and there, but the picture can change when we perceive another angle, since the picture has been painted with our own thoughts. We knew and didn't know Valdivino. I knew and didn't know Papa. (230)

As a conclusion and as a link to the final sentence in the last quote, the following combines literary narration and personal experience that underscore the kaleidoscope of fiction and memory in my role as an off-line "interactor."

For me, I knew and didn't know Brasília. As a somewhat naïve North American undergraduate, my first experience in Brasília instilled in me the infectious excitement and hope for Brazil's future, despite my quick *passeio* to the behind-the-scenes ambience of Brasília's muddy, unjust and treacherous Cidade Livre. However, my recent re-entrance to Brasília as an interactive reader in Almino's *Cidade Livre* via this reconstructed and prismatic narrative environment, reawakened my recollection of that time but also reignited another reality, violent, precarious and soulful, that lay dormant within me. A reality that ultimately tainted Brazil's dream of the future with its cost of human tragedies on that vast but lonely and pioneering Planalto/Plateau, as the vulnerable seat of government, foreshadowing the repressive military dictatorship that stifled the country's dream, just four years later in 1964. The Cidade Livre was the reality and Brasília, the dream, the mirage.

Nearly fifty years later with an exploding economy, a thriving Brasília, and sophisticated technology, Brazil's narrative perspective has again shifted, digitally, and politically, perhaps finally making into reality its once-upon-a-time dreamed future. As the narrator ends his digital blog/novel, he re-edits his view of that past with a new perspective gleaned from the blog's kaleidoscopic narrative process and its imaginative and insightful subjectivity. Metaphorically thinking about the past and Brasília's "terra roxa," its red clay earth, the narrative/ blog/novel ends with these words: "bits of red clay stained our boots and shoes from those extensive fields which one day, who knows, would turn green" (238).

NOTES

¹ An earlier version of this paper was first presented on September 16, 2011 as the inaugural lecture for the celebration marking the twentieth anniversary of the Portuguese & Brazilian Studies Department at Brown University. The genesis of this study stems from my conversations with Professor Heloísa Buarque de Hollanda during the summer of 2011 as well as from her publications on the topic listed in this study's bibliography. Here, I wish to express my sincere gratitude to Professor Hollanda for her intellectual generosity

and motivation which served as the inspiration for this study. All translations in this essay, unless otherwise noted, are by Nelson H. Vieira.

² McEwan's latest novel, *Sweet Tooth*, was first published in Portuguese as *Serena* in January 2012, almost one full year prior to its launching date in English in November 2012. Published by Companhia das Letras, the cover of the Portuguese edition prominently displays a sticker that announced "Lançamento mundial no Brasil" [World launching in Brazil].

³ See *Publish News* website <publishnewsbrazil.com > for the posting of "Back to the Future: In Brazil, Door-to-Door Book Sales are Booming" for January 12, 2011 by Ricardo Costa and Maria Fernanda.

⁴ No ensaio "Estética da periferia: um conceito capcioso" do volume *Sobre Desejos e Cidades*, orgs. Fernando Pessoa e Ronaldo Barbosa, Heloísa Buarque de Hollanda explica como o conceito de cultura e seus usos se espalham por todas as partes da cidade, inclusive pela periferia, através de novos quadros de culturalização na forma de "economia criativa, direito ao conhecimento e ao livre acesso à cultura" (85).

⁵ Literacy: definition: age 15 and over can read and write; total population: 88.6%; male: 88.4%; female: 88.8% (2004 est.). Definition: This entry includes a *definition* of literacy and Census Bureau percentages for the *total population*, *males*, and *females*. There are no universal definitions and standards of literacy. Unless otherwise specified, all rates are based on the most common definition -- the ability to read and write at a specified age. Detailing the standards that individual countries use to assess the ability to read and write is beyond the scope of the *Factbook*. Information on literacy, while not a perfect measure of educational results, is probably the most easily available and valid for international comparisons. Low levels of literacy, and education in general, can impede the economic development of a country in the current rapidly changing, technology-driven world. (Source: *CIA World Factbook* – Unless otherwise noted, information in this page is accurate as of July 26, 2012.)

According to "Ycharts," Brazil Adult Literacy Rate is at 90.04%, compared to 90.01% last year. This is higher than the long term average of 86.54%.

http://ycharts.com/indicators/brazil_adult_literacy_rate.

⁶ Publish News site provides continuous information on the Brazil's literary culture and practices in the context of the national and international publishing industry and markets, along with economic information on Brazil's publishing production as well as the government's support of such activities.

⁷ FLIP: Inaugurated in 2003 in the eighteenth-century town of Paraty, Rio de Janeiro, the International Literary Festival of Paraty "put Brazil firmly on the map of International literary festivals." Its first year celebrated the presence of world-renowned authors as Julian Barnes, Don DeLillo, Eric Hobsbawn and Hanif Kureishi, in addition to Brazilian national literary figures and authors. Over the years FLIP has gained "prominence as one of the main events of its type worldwide, characterized not only by the caliber of its guest authors, but also by the enthusiasm of the public and the hospitality of its host town. Throughout its five-day duration FLIP holds some 200 events, including debates, shows, exhibitions, workshops, film screenings and school presentations." <www.flip.org.br/institucional.php>

⁸ Commenting on Nelson de Oliveira's critical and anthologized contributions to on-line writing, the author Andrea del Fuego reproduces these statistics from *BLABLablogue: Crônicas e Confissões*, org. Nelson de Oliveira (2009) <http://delfuego.zip.net/>.

WORKS CITED

- ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BARBOSA, Ronaldo e Fernando Pessoa, orgs. *Sobre desejos e cidades*. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DOCTOROW, E.L. *Billy Bathgate*. New York: Random House, 1989.
- FONTES, Lilian. *Santo dia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- FREITAS, Guilherme. "A difícil reflexão sobre a ficção atual: Debate põe em questão clichês da crítica sobre literatura contemporânea," *O Globo* (9/8/11).
<http://2.bp.blogspot.com> e guilherme.freitas@globo.com.br.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "A literatura da era digital." <http://www.heloisabuarque.dehollanda.com.br>, pp. 1-12.
- _____. "Estética da periferia: um conceito capcioso" in BARBOSA, Ronaldo & Pessoa, Fernando, orgs. *Sobre desejos e cidades*. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2012: 82-97.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MANOVICH, Lev. *Software Takes Command*. <http://www.manovich.net/>, 2008.
- MCLUHAN, Marshall & Quentin Fiore. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Berkeley: Gingko Press, Inc. 1967/1996.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997.
- OLIVEIRA, Nelson de, org. *BLABLABlogue: crônicas e confissões*. São Paulo: Terracota Editora, 2009.
- _____. *Geração Zero Zero*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- RIFKIN, Jeremy. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life Is a Paid-For Experience*. New York: Tarcher; Putnam Books, 2001.
- SAVAZONI, Rodrigo & Sérgio Cohn, orgs. *CULTURADIGITAL.BR*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- TURKLE, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- YÚDICE, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press, 2003.

Nelson H. Vieira is University Professor of Portuguese & Brazilian Studies and Judaic Studies at Brown University. He is the author of *Contemporary Jewish Writing in Brazil* (University of Nebraska Press, 2009); *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity* (University Press of Florida, 1995) and *Brasil e Portugal: A Imagem Recíproca* (ICALP, 1991).

Artigo recebido e aprovado em 11/11/2012.

IMPASSES DA REPRESENTAÇÃO EM *MEMORIAL DE AIRES*

Juracy Assmann Saraiva
Universidade Feevale

Abstract: This analysis of narrative self-consciousness in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* and *Memorial de Aires* aims to demonstrate Machado de Assis' ever-deepening critical posture regarding the representational possibilities of language. This attitude, already present in the two earlier novels, culminates in *Memorial*, where the self-referential observations cast doubt on the very legitimacy and veracity of the narrated events as the boundaries of the real are confused with the edges of the imaginary.

Key words: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; representation; metafiction.

1 Reflexão poética entretecida em discursos memorialistas

A reflexão sobre a linguagem como matéria da criação estética é tema que percorre a ficção machadiana, assinalando os dilemas do processo da representação e a dificuldade, enfrentada pelo artista, de traduzir em signos sua percepção do real e aquilo que ele deseja manifestar. A ficção constitui-se, pois, em substituição metonímica dos impasses do escritor que transfere para o texto a problemática da criação, referindo-a por meio de uma rede de menções, implícitas ou explícitas, que transformam “aspectos da realidade narrativa” (Genette: 25) em objeto de reflexão. Sob essa perspectiva, o procedimento da autorreferencialidade – o desvelamento do texto que “conscientemente reflete sobre sua própria

estrutura enquanto linguagem” (Waugh: 14) – interfere na significação da narrativa, ilumina sua estrutura, além de revelar a análise crítica de Machado de Assis sobre a linguagem e os produtos a que ela dá forma.

Embora o desdobramento da linguagem sobre si mesma esteja presente em inúmeras obras de Machado de Assis, o confronto entre os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* permite constatar que a análise crítica do processo técnico-discursivo e da linguagem, efetivado pelo escritor, aí se expõe, revelando-se, ainda, uma espécie de gradação ascendente no modo como os narradores “biográficos” aprofundam ambiguidades e incertezas, embaralhando os limites entre o objeto representado e sua representação. Esse aspecto pode ser justificado a partir da análise da caracterização da subjetividade narradora – tendo em vista que os vetores semânticos inerentes às narrativas memorialísticas dimanam do sujeito e de sua palavra, dele e de sua condição –, do princípio de concepção que orienta cada uma dessas obras machadianas e das reflexões metaficcionais instituídas em *Memorial de Aires*.

Memórias Póstumas de Brás Cubas realiza a condição ideal do gênero autobiográfico, pois, para que uma vida possa ser inteiramente revelada e seja possível redimensioná-la na totalidade de seu sentido, é preciso que o sujeito a tenha vivenciado em plenitude. Ao situar Brás Cubas além da fronteira da vida, Machado de Assis legitima a natureza memorialística desse narrador, garantindo-lhe a autoridade para se pronunciar sobre a própria vida. A morte é, pois, o tempo e espaço da “voluptuosidade do nada” (MPBC: 522)¹ que distancia o eu-enunciador do outro que ele foi e corresponde à superação das contingências do existir. Consequentemente, o relato póstumo apóia-se na cisão entre o eu-narrador e o eu-protagonista e na lucidez máxima que se forja na possibilidade de apreender o sentido total da vida. Mas, como circunstância determinante da enunciação do narrador, a morte refrata-se também sobre o discurso, atuando sobre sua orientação avaliativa, visto que, ao retomar sua vida passada, Brás Cubas

não tem o objetivo de edificar, converter ou reconfortar os homens, mas colocá-los frente a sua própria miséria.

O discurso do narrador, marcado pelo tom laudatório, que encobre a depreciação e o sarcasmo, não se esforça para reverter o caráter das ações do protagonista, nem para provar sua inocência; ao contrário, a comprovação dos erros desse cede lugar à benevolência; o castigo esperado, ao riso; e a defesa de procedimentos morais, à negação de todos os princípios. Portanto, o desnudamento da vida de Brás Cubas, alicerçada sobre expedientes escusos, não conduz à afirmação dos valores institucionalizados, mas à sua subversão, pois as palavras do narrador demonstram “a incompatibilidade do sentido literal do texto com o seu contexto” (Muecke, 1978: 478-493), “a qual se alicerça sobre a incongruência primeira – relembrar a vida a partir da morte, para expor o menosprezo à vida” (Saraiva, 2009: 54).

A contradição é, por conseguinte, o princípio do discurso do narrador, o que impede a orientação de seus significados para um sentido único. Assim, ao plasmar o registro de seu ato enunciativo por meio da ironia, o narrador expõe os traços que a caracterizam: a inversão semântica e a avaliação pragmática. Dessa forma, dois níveis de sentido passam a coexistir na narrativa: um, explícito, e o outro, sugerido, latente; o primeiro não é obliterado, coexistindo com aquele que o contradiz e que se torna apreensível na atividade global do eu-enunciador. Paralelamente à inversão semântica, Brás Cubas projeta um julgamento, também ambivalente, pois expressões elogiosas recobrem uma avaliação pejorativa. Portanto, para o leitor, o relato *post-mortem* configura-se em instigante desafio, já que ele lida com a iminência do equívoco, pois as intervenções do narrador podem significar o que não está enunciado.

Devido à flagrante lacuna entre o plano de expressão e o plano do conteúdo, *Memórias Póstumas* expõe-se como a concretização de um projeto de produção artística que convoca o leitor para uma tarefa de deciframento. Entretanto, ao situar o narrador de *Memórias Póstumas* no

reino dos mortos, Machado de Assis acentua o problema da representação, no âmbito da narrativa autobiográfica, pois denuncia a impossibilidade da apreensão plena do vivido, quando ela é realizada por alguém ainda sujeito à mutabilidade do existir. Dessa forma, o escritor contesta a veracidade que os textos memorialísticos pretendem sustentar, bem como a capacidade da linguagem de representar a realidade objetivamente, quando aquele que a enuncia nela se encontra imerso. Essa contestação se reverte sobre o gênero memorialístico como um todo e, mais especificamente, sobre as próprias obras de Machado, como se constata pela concepção de *Dom Casmurro* e de *Memorial de Aires*.

Em *Dom Casmurro*, a situação narrativa funda-se sobre a relação de identidade entre narrador e protagonista, sendo instituída por um enunciador que, pretensamente, deseja revelar a essência de sua subjetividade, ou, em outras palavras, as razões que transformaram Bento Santiago em Dom Casmurro. Entretanto, inexiste aqui, como em *Memórias Póstumas*, o distanciamento pleno entre o sujeito e sua história, o que sugere, por um lado, a parcialidade do enunciador e, por outro, os possíveis velamentos impostos à palavra. A natureza ambígua do narrador pode ser apreendida de sua cosmovisão, visto que Dom Casmurro compartilha da ideia de Brás Cubas, segundo a qual a vida é um espetáculo cuja irrealidade deve ser desfeita. Tal convicção diferencia o homem senil do adolescente, mas não o exime da circunstância de continuar sendo um ator, pois ele ainda participa da representação. Dessa forma, o verdadeiro objetivo do relato – a denúncia da impostura das relações humanas, centrada no desvelamento do adultério de Capitu – está viciado pela inserção do narrador no espaço da vida. Apesar de se apresentar como afetiva e socialmente defunto, Dom Casmurro não transpõe, em definitivo, os limites que constituiriam o ponto de observação ideal para a transcrição das memórias, além de assumir, por meio da encenação de sua autobiografia, o papel de vítima de um ato de traição.

Paralelamente, o capítulo denominado “Convivas de boa memória” (LIX), coloca o leitor frente a um memorialista que confessa não ter boa memória e que atribui aos livros omissos a vantagem de poderem ser preenchidos pela imaginação. O capítulo exerce dupla função: por um lado, exige que o leitor se questione sobre a “veracidade” das afirmações do narrador, que denuncia a inconsistência do recurso-base de sua narrativa e que considera ser a omissão o maior mérito de um livro; por outro, demonstra que a narrativa instala um jogo, embasado, simultaneamente, na impostura e em seu desvendamento. Ao esclarecer a intenção de produzir o engano e de, também, desfazê-lo, o narrador denuncia a dualidade da linguagem e convida o leitor a aderir ao processo de produção da narrativa, instigando-o a interpretá-la e a recriá-la pelo preenchimento de suas lacunas. Esse procedimento permite constatar que a inocência de Dom Casmurro, forjada sob o ângulo da subjetividade, não resiste a uma avaliação distanciada e objetiva, enquanto a declarada culpabilidade de Capitu, por sua vez, não descarta sua provável inocência. “Consequentemente, a narrativa invalida a orientação para o sentido único, desde que a escolha de um deles acaba pressupondo o que foi preterido. A intencionalidade do texto não se reduz, pois, a instituir sentidos ambíguos, mas a fundamentar a própria ambiguidade” (Saraiva, 2009: 119).

A ambiguidade deriva da conjunção entre o sujeito que narra e seu objeto e da ausência de limites entre os fatos e as “ficções” desse sujeito, visto que a narrativa está circunscrita à percepção dele. No entanto, ele próprio denuncia as estratégias que sustentam a narração, evidenciando a relatividade da linguagem e, em decorrência, a dos sentidos. Consequentemente, *Dom Casmurro* se exhibe como o resultado de um processo de elaboração textual que coloca em causa a capacidade da linguagem de representar a verdade, uma vez que essa apenas institui o ponto de vista do sujeito que a enuncia.

Em *Memorial de Aires* – que abrange “a história algo dessaborida do casal Aguiar e de seus filhos postiços” (Paes: 17) e a do próprio Aires, além de pormenores do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro –, o movimento de projeção do presente ao futuro – e não de regressão ao passado –, em que o diário se baseia, distingue o processo enunciativo em relação a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a *Dom Casmurro*, embora, também nesse romance, narrador e protagonista se confundam. Aires se propõe a registrar, em seu diário, a análise, a explicação e a crítica a respeito de fatos do entorno e, sobretudo, a satisfazer “o gosto e o costume de conversar” (MA: 1168). Entretanto, na medida em que se vale da escrita do diário para preencher o ócio e o vazio da existência, Aires deixa de assumir a condição de mera testemunha, exibindo-se, por meio da análise alheia, como protagonista da diegese. Essa ambígua posição do Conselheiro Aires elucida o vínculo conflitante do enunciador consigo mesmo, enquanto objeto do *Memorial*: já não ocorre apenas a ausência de limites precisos entre o enunciador e seu objeto, como em *Dom Casmurro*, senão um processo de deslocamento do eu em relação ao entorno, projetando-se aí uma imagem do enunciador, o que torna dúbia a natureza memorialística do texto. Paralelamente, inexistente o distanciamento temporal que permitiria ao narrador, primeiro, afastar-se de si para se objetivar; segundo, depurar a veracidade dos episódios mediante sua apreensão global. Ainda, “a vocação de descobrir e encobrir” (EJ: 1070), que caracteriza o comportamento do diplomata, e sua condição de espectador impelem Aires a portar-se como um analista frio e objetivo, mas ele é suficientemente crédulo, a ponto de subscrever a veracidade das aparências e suficientemente imaginoso para iludir a si mesmo e alimentar o autoengano.

A credulidade de Aires e seu caráter fantasioso revelam-se no confronto das duas séries de episódios que compõem a diegese e nas quais o narrador migra da condição de sujeito da ação para a de testemunha dos episódios: a primeira concentra-se no fascínio, supostamente real, de

Aires por Fidélia, e nela o diplomata assume a condição de protagonista; a segunda relata o relacionamento entre Fidélia e Tristão e o abandono, por esses, dos pais adotivos, procedimento que contraria a compreensão dos fatos que Aires, como testemunha, registrara em seu diário. Ainda que tome conhecimento do engano que Fidélia e Tristão infringem aos pais adotivos, a compreensão plena do Conselheiro de sua condição de analista equivocado advém da visão última que tem do casal Aguiar e que expõe no registro conclusivo do *Memorial*. Ele encontra “os dois velhos sentados, olhando um para o outro” (MA: 1200) e, interpretando o sentimento de abandono, tristeza e solidão que vê expressos no rosto e na atitude dos velhos, conclui: “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos” (MA: 1200).

A cena estabelece uma relação especular entre o observador e o objeto observado e, por essa razão, a frase conclusiva reverte sobre seu emissor: o Conselheiro, incapaz de projetar o futuro, também encontra consolo na saudade de si mesmo. Para ele, torna-se, pois, inútil, prosseguir no registro de fatos e vivências, visto que as possibilidades do devir se esgotam no presente, cujo sentido, ou ausência de sentido, é sustentado ora sobre um passado irrecuperável, ora sobre gestos e palavras que podem significar o que não expressam. Portanto, Aires vivencia a angústia de ver esgotar-se o presente na aporia do nada e comprova que sua capacidade de análise, longe de afirmar a convergência entre a realidade e a linguagem, antes indicia sua progressiva desintegração.

Com efeito, a escrita do diário permite a Aires o registro de suas interpretações a respeito de Fidélia e Tristão e da engenhosa ilusão – a paixão por Fidélia – com que pretende negar sua condição de sexagenário. Mas o exercício da escrita também instala a lucidez necessária para que ele tenha consciência de suas contradições, aceite as circunstâncias impostas pela velhice e perceba o jogo oculto dos signos por ele erroneamente decodificados. Essa progressão do ignorar para o conhecer sublinha, para

o leitor, os equívocos que se entrelaçam na composição da personagem Aires, uma vez que ele lida com uma linguagem infranqueável, que o constrange a compor “páginas de conjecturas” (MA: 1175) que, por sua natureza, eliminam a adequação com o real. Portanto, a aparente singeleza do nível diegético do *Memorial* se desfaz quando ele é percebido através do discurso que lhe dá forma, pois, “em vez de aliciar o leitor com a maestria ostensiva de sua fatura, diverte-se em confundi-lo com o descolorido de sua maestria oculta” (Paes: 18).

A análise da caracterização da subjetividade narradora dos três romances autobiográficos permite comprovar que, do primeiro ao último, Machado de Assis adensa o problema do domínio e da transmissão das informações narrativas, relacionando-o à capacidade de representação da linguagem. Correlacionada à qualidade das informações, o contraste da adesão ao fictício – presente em *Memórias Póstumas* – ou da adesão ao verossímil – sustentado pelo caráter documental do diário do Conselheiro Aires – se mostra mais quimérico do que a fantástica história *post-mortem*. Da mesma forma, a maior proximidade dos narradores frente à diegese mostra ser inversamente proporcional ao seu grau de “veracidade”, visto que os eventos da narrativa de Brás Cubas contribuem mais incisivamente para instalar um efeito de realidade do que os narrados por Dom Casmurro ou pelo diplomata aposentado.

A relatividade que afeta a recepção dessas narrativas memorialísticas decorre da distinção dos princípios que as estruturam: a *ironia*, marcada pela inversão semântica e pragmática dos enunciados, orienta a reavaliação da existência para chegar ao desnudamento da condição humana em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; a *ambiguidade* ou a impossibilidade de estabelecer um sentido único compõe a utópica tentativa do sujeito de reedificar sua identidade e de denunciar a simulação por meio dela mesma, em *Dom Casmurro*; o *paradoxo* alicerça a falsa lucidez de uma análise que reúne o caráter ilusório do aparente às quimeras do sujeito, para comprovar a

impossibilidade de apreender a realidade, em *Memorial de Aires*. Portanto, os princípios da concepção discursiva dos três romances exibem a investigação de Machado de Assis a respeito das possibilidades do processo de representação e assinalam um progressivo afastamento da linguagem em relação à sua capacidade de nomear ou de traduzir a realidade. Eles evidenciam a aguda reflexão crítica do escritor que, particularmente em *Memorial de Aires*, parece manifestar que a literatura é um produto da linguagem, cujas representações devem ser questionadas, para enfatizar sua natureza de artifício.

2 *Memorial de Aires*: artificialidade da representação e impasses da linguagem

A concepção do *Memorial* a partir do princípio do paradoxo, que resguarda, simultaneamente, a afirmação e a negação do mesmo sentido, pode ser confirmada pelas menções autorreferenciais. Elas revelam uma consciência que se debruça sobre os recursos da linguagem, questionam a legitimidade da representação dos eventos narrados e traduzem a insegurança quanto aos limites entre ficção e realidade, propondo uma perspectiva de leitura em que o afirmado pode tanto remeter à sua significação explícita quanto ao seu contrário².

O processo de reflexão metaliterária expõe-se já na abertura do *Memorial de Aires* por meio de duas epígrafes e uma “Advertência”. Ambos os paratextos desafiam o leitor a compartilhar do processo de produção textual, colocando-o diante de uma duplicidade inexorável: ele é envolvido pela ilusão criada no texto, mas, ao mesmo tempo, está consciente de que é uma ilusão, fato que o obriga a transpor continuamente as fronteiras dessa encenação da linguagem (cf. Iser, 2002).

Enquanto a elucidação das epígrafes exige, para seu deciframento, que o leitor apreenda, antes, a progressão da totalidade da história, a

“Advertência” situa-o de imediato diante da natureza paradoxal do diário, pois ela ocupa uma posição intermediária entre o estatuto ontológico do real e o da ficção. Tanto a inscrição de autoria – “M. de A.” – quanto o teor da advertência comprovam que Machado de Assis desejou burlar os limites entre a realidade e a ficção, uma vez que assume, concomitantemente, a função (real) de escritor e a função (ficcional) de editor. Sob o primeiro aspecto, responde pela autoria da obra, interligando-a a sua produção precedente (“Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio...”) e enfatizando a diferença do aspecto formal (“Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra ...”). Sob o segundo, apresenta-se como o divulgador de um texto cuja autoria atribui ao Conselheiro Aires, mas diante do qual assume a tarefa de eliminar lembranças que não se subordinam a um objetivo comum (“Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto.”).

Essa posição ambivalente elucida a solução encontrada pelo autor para despersonalizar-se e para legitimar a subjetividade narradora, além de enfatizar a dinâmica da narrativa do *Memorial*, que interliga o texto a outros – pelos liames que o amarram à subjetividade do narrador e pela equiparação sugerida quanto ao aspecto formal – e as regras próprias de sua produção. Consequentemente, a “Advertência” exerce a função de determinar o contrato de leitura que o autor propõe ao leitor: ao nomear o sujeito da enunciação, ele expõe o caráter ficcional do texto, simultaneamente, porém, “desliteraturiza a obra” (Tacca, 1978: 37), quando a apresenta como documento ou testemunho. Portanto, Machado de Assis-editor reafirma o paradoxo como princípio da narrativa, quando conjuga o valor documental do diário à palavra de um enunciador cuja procedência se enraíza no imaginário: o “Conselheiro é um escriba cuja biografia a ficção legitima, visto que sua existência é consolidada pelo círculo romanesco dos protagonistas de Esaú e Jacó” (Saraiva, 2009: 147).

O contrato de produção e recepção reafirma, pois, a contradição como princípio do *Memorial* e essa se vincula igualmente ao seu registro verbal. Por se tratar de um diário íntimo, as marcas linguísticas instalam o diálogo do emissor consigo próprio, e a especificidade desse ato de interação, somada aos assuntos banais do cotidiano, confere-lhe o traço da informalidade. Entretanto, o narrador contrapõe ao coloquialismo seus conhecimentos do código literário, manifestando-se quanto às características peculiares do próprio ato de escrita e defendendo suas opções como escritor. Assim, enquanto o caráter espontâneo do dizer de Aires fundamenta a verossimilhança, a crítica à própria expressão ou à alheia faz lembrar que a conformação da narrativa resulta de um processo de escrita.

Na transcrição do dia 4 de fevereiro, em que reproduz o relato de Campos sobre o casal Aguiar, afirma o narrador: “Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas” (MA: 1111). Ao posicionar-se diante de seu texto, Aires aduz elementos à caracterização de sua individualidade e revela os critérios estéticos pelos quais orienta a composição do *Memorial*: a objetividade e a concisão. Com efeito, a contenção da linguagem é, por um lado, a forma mediante a qual o diplomata foge ao sentimentalismo próprio da velhice, que intimamente rejeita; por outro, serve para repudiar a ênfase, o lugar-comum, a declamação, isto é, todos os recursos que, por sobrecarregarem a linguagem, esvaziam-na de expressividade³.

O repúdio à erudição ornamental pode ser exemplificado pela referência ao brinde de um indiscreto conviva do casal Aguiar – que alude “à falta de filhos, dizendo que Deus lhos negara para que eles se amassem melhor entre si” –, ao qual o narrador dedica o seguinte comentário: “Não falou em verso, mas a ideia suportaria o metro e a rima, que o autor talvez houvesse cultivado em rapaz”. Aires sugere que ideias e sentimentos sem consistência encontram no metro e na rima, ou no

apelo sonoro da palavra, o recurso adequado a sua manifestação, posto que a musicalidade é capaz de suprir, para ouvidos pouco exigentes, a falta de solidez do pensamento.

Em conformidade com essa posição, também a recorrência pessoal ao “vício poético” (MA: 1144) é denunciada: “Que as asas postais o levem, digo eu aqui neste cantinho de papel, sem advertir no rebuscado da imagem. Advirto agora, e não a risco nem substituo; as asas postais servem, uma vez que vão ter à fazenda e não percam o bilhete em caminho” (MA: 1159). A banalidade do fato narrado – o envio, por Aguiar, de um bilhete a Tristão que fora conhecer a fazenda de Santa Pia, para avisá-lo da chegada de correspondências de Lisboa – é anulada para revestir-se de uma metáfora, ainda que desgastada pelo uso, o que vem provar a ampla difusão de recursos estilísticos em que a elaboração retórica se sobrepõe ao sentido, e de cuja ascendência nem mesmo Aires consegue se eximir. Entretanto, ele não só atribui o emprego da metáfora à irreflexão, como a desvirtua pelo humor com que justifica sua manutenção no enunciado. Logo, vulgarizada pelo fim utilitário que o narrador lhe atribui, a imagem perde a auréola poética e mostra sua pobreza semântica.

O narrador do *Memorial* experiencia, assim, um impasse em sua escrita, visto que, embora se recuse a adotar convenções poéticas e deseje omitir sentimentos pessoais, se defronta com a impossibilidade de fazê-lo em seu discurso. Dessa forma, ele tenta mascarar a emotividade sob as nuances da língua, como se constata no registro de 31 de agosto, referente a um encontro na casa de Aguiar, em que Tristão e Fidélia executam peças ao piano: “A música foi sempre uma das minhas inclinações, e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das minhas saudades” (MA: 1142).

Consequentemente, a avaliação de Aires sobre sua escrita abrange também a imagem que ele forja de si mesmo, sendo necessário coadunar os enunciados com essa imagem, ainda que a adequação exija que ele

transforme, em mera possibilidade do dizer, aquilo que efetivamente sente. Assim, como a dedicação à música teria sido incompatível com a diplomacia, é igualmente inaceitável ao diplomata aposentado manifestar a sensação de perda que experimenta diante da execução musical alheia. Todavia, a negação do sentimento acaba por validar-se como sua afirmação e entremostra a contradição do indivíduo que não simula um sentimento ausente, mas nega a existência do verdadeiro sentimento. Dessa forma, preso a sua condição de excluído – dos afetos e da vida – Aires rejeita tanto o “poético” como o “patético” da linguagem: o primeiro, porque já não se harmoniza com sua circunstância de vida; o segundo, porque não pretende comover nem despertar piedade. Entretanto, essa orientação atende também à natureza do diário que, aparentemente, relega a artificialidade dos recursos da linguagem poética e prestigia a objetividade de textos voltados para a representação do verídico. O testemunho do narrador sobre a natureza de seu ato de escrita parece confirmar essa opção: “Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível” (MA: 1145).

Todavia, o confronto entre os enunciados referentes à paixão pela “música” e à correlação entre o real e a “prosa” demonstra que a contradição é inerente a ambos, visto que a contínua rejeição do fictício e da exploração dos recursos expressivos da linguagem, na composição do diário, é uma forma de evidenciá-los. Assim, relacionado à dimensão significativa do texto – de que deriva um sentido não intencionado pelo narrador – o esclarecimento autodiscursivo presentifica duas orientações. A primeira é apreensível a partir da consciência narradora que crê, ou finge crer, na veracidade daquilo que narra; a segunda – independente das afirmações explícitas do narrador – é elaborada pela interação dos significados e sinaliza a relatividade do narrado.

Com efeito, embora o narrador pareça crer nas próprias ficções, a tentativa de consolidá-las como verídicas denuncia seu caráter fraudulento. Como ambos, o verdadeiro e o falso, são interdependentes, a impossibilidade de considerar apenas um deles prestigia a instabilidade dos sentidos e comprova que o *Memorial* recorre à contradição. Assim, enquanto a recusa ao fantasioso busca desmistificar o ilusório, ainda que o institua, a rejeição da linguagem elaborada acaba por constituir nova forma para representar o literário.

A tragédia *Romeu e Julieta* serve de pretexto a Aires para discutir o estabelecimento de fronteiras entre o verdadeiro e o fictício, pois, segundo ele, somente a ficção permitiria que jovens provenientes de famílias inimigas se amassem. Consequentemente, ao tomar conhecimento, por meio do relato de Rita, da história de Fidélia e de Noronha, cujo casamento contara com a oposição dos pais por serem inimigos políticos, Aires duvida de sua veracidade, por considerá-la contrária ao real, uma vez que aqui a “oposição dos rebentos continua a das raízes”. Paralelamente, ele põe em dúvida a existência do episódio que teria dado origem à tragédia, afirmando que “dizem os comentadores que as famílias de Romeu e Julieta eram antes amigas e do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare” (MA: 1100).

Pela analogia das situações dos apaixonados de Verona e dos “namorados da Paraíba” (MA: 1100), Aires recusa-se a crer na história desses. Entretanto, como ratificar a aceitação posterior da biografia e sua transcrição como fato verdadeiro⁴ (registro de 10 de fevereiro) e a própria negação do ódio visceral entre as famílias de das personagens Romeu e Julieta, justificando-a como um efeito da fantasia da tradição oral ou da mente de seu autor? A incoerência significaria a submissão de Aires a ditames de uma realidade antes desconhecida, ou a aceitação da permeabilidade das fronteiras do real e do fictício, sendo, portanto, possível estabelecer homologias entre os dois níveis?

A impossibilidade de estabelecer limites precisos entre o real e o ficcional conjuga-se à dificuldade de Aires em apreender a significação de olhares, palavras, gestos, atitudes das personagens, que são objeto de sua análise, o que limita seu discurso a especulações:

Lá fui ontem às bodas de prata. Vejamos se posso resumir agora as minhas *impressões* da noite.

Não podiam ser melhores. A primeira delas foi a união do casal. Sei que *não é seguro* julgar por uma festa de algumas horas a situação moral de duas pessoas. [...]

Aguiar veio receber-me à porta da sala, – eu *diria* que com *uma intenção* de abraço, se pudesse havê-la entre nós e em tal lugar; mas a mão fez esse ofício, apertando a minha efusivamente. [...] Não era nova para mim a graça da boa velha, mas desta vez o motivo da visita e o teor do meu cumprimento davam-lhe à expressão do rosto algo que *tolera bem* a qualificação de radiante (MA: 1102-3; grifos meus).

No trecho, as incertezas e as dúvidas quanto ao afirmado, ou seja, as deficiências quanto à compreensão, resumem-se na palavra “impressões”, sendo reforçadas pela seleção dos elementos linguísticos (conforme os grifos destacam). Tolhido em seus limites de analista, Aires demonstra que a significação depende da subjetividade do enunciador e, para resguardar-se de equívocos, vale-se de opiniões não peremptórias que, todavia, não conseguem anular a relatividade da linguagem. Portanto, ao transferir à narração reflexões sobre o modo de enunciar os fatos, Aires discute a apreensão do real e, inclusive, a própria concepção de realidade, que passa a ser concebida como o resultado de uma elaboração discursiva, a partir de um ponto de vista subjetivo, mediado pelas marcas da linguagem.

Como se constata, as análises metaliterária e metalinguística, efetuadas pelo narrador, decorrem de um processo de produção que se concretiza, simultaneamente, como processo de recepção. Nessa perspectiva, Aires-leitor discute a imprecisão entre os limites do ficcional e do real e a intangibilidade dos sentidos e presentifica seu diálogo com a literatura, mediante o qual seus questionamentos são reafirmados.

Com esse intuito, utiliza-se de obras literárias para explicar situações e circunstâncias de caráter pessoal, articulando os episódios, pretensamente reais, do diário e a ficção.

O *Fausto* é invocado para ilustrar a relação análoga entre a aposta realizada entre Deus e Mefistófeles, que polemizam sobre o bem e o mal e colocam a prêmio a alma de Fausto, e que ele e Rita fazem relativamente à fidelidade da viúva Noronha, cujo corpo poderia vir a ser o prêmio do diplomata aposentado ou de outro pretendente. Entretanto, a analogia entre as apostas representa não só os impasses do humano – de que Fausto é exemplo –, mas também o dilema interior de Aires, pressionado entre o desejo da conquista amorosa e sua negação, entre a rebeldia contra a lei natural e a própria submissão a ela.

Aires como leitor projeta-se na dimensão ilimitada dos textos ou, de forma inversa, introduz o ilimitado textual na circunscrição de sua vida: “Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma coisa de Shelley e também de Thackeray. Um consolou-me de outro, esse desenganou-me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito” (MA: 1102). Inusitadamente, o lirismo melancólico de Shelley oferece a Aires a visão realista de suas circunstâncias, para as quais o humor de Thackeray se transforma em paliativo: enquanto o romancista o consola da amarga lucidez do poeta, este vem lembrá-lo de que por detrás do riso se esconde a seriedade da dor. Por conseguinte, o talento – o *ingenium* – de um escritor é complementado pelo talento de outro, o que proporciona ao indivíduo a apreensão do sentido da existência. Ao alcançá-lo pela identificação estética, o narrador visualiza a si mesmo, passando a compreender e a interpretar os próprios sentimentos. Assim, ao sintetizar a disparidade entre Shelley e Thackeray, Aires reafirma a opção pelo equilíbrio ou pelo regramento das convenções e evita quer a rendição ao patético, quer a própria trans-

formação em objeto de sarcasmo. O conhecimento da arte é, portanto, a via para a lucidez, e a ela recorre o sujeito enunciador para alcançar a solução dos impasses pessoais.

Entretanto, na progressão da narrativa, motivado pela sedução por Fidélia, Aires repete o verso de Shelley – “I can give not what men call love” – modificando-o ou adaptando-o à variação do contexto. Ele serve para elucidar o reconhecimento das circunstâncias pessoais e sua aceitação, a frustração afetiva, a distância que medeia o dizer e o sentir, o sarcasmo autorremissivo e, por último, a superação da impotência pelo devaneio, que transforma a negação em positividade.⁵ Essas diferentes nuances reforçam a ideia da impotência sexual, mas elucidam, também, a inconformidade do sujeito, que parece superar seu impasse pela sublimação do sentimento amoroso e pela idealização estética, tanto do objeto de sedução quanto dos sentimentos por ele gerados.

Entretanto, o verso de Shelley, como parte do processo de autorreflexividade, expande-se para articular-se à remissão intertextual implícita, sugerida pelo nome Tristão, cuja carga conotativa é reforçada por sua associação ao compositor Wagner.⁶ Sendo traço sógnico, o nome Tristão presentifica a personagem lendária e estabelece uma relação de oposição com Aires, reproduzindo a disputa daquela com o velho rei Marcos. Da mesma forma, a implicação do nome do rei no do Conselheiro – Marcondes – enfatiza a similitude de situações entre ambos, instalando-se, a partir do fulcro temático, o diálogo entre *Memorial de Aires* e *Tristão e Isolda*, embora o conflito do velho, cujas intenções amorosas são preteridas por incidir a escolha feminina sobre um jovem, sofra modificações. Elas resultam do deslocamento tempo-espacial e, particularmente, do emudecimento da voz épica: as aventuras de um tempo mítico são substituídas pela monotonia dos fatos cotidianos; a imensidão das florestas e os ritos dos palácios restringem-se ao acanhamento da

cidade e às conversas em surdina, nos salões; o pleno conhecimento dos fatos é substituído pelo relativismo da manifestação subjetiva e pelas conjecturas do escritor do diário.

Enquanto em *Tristão e Isolda* há o confronto explícito entre personagens, no texto memorialístico a ação se concentra no âmago do protagonista, que demonstra um comportamento ambivalente, cindido ora entre a submissão ao desejo ou às regras do convencionalismo social, ora entre a declaração da paixão e sua negação. Com efeito, a indignação e o furor do rei ultrajado são substituídos pelo jogo ambíguo da linguagem, em que a rebeldia se conjuga à conformidade. Assim, Aires é, contrariamente a Marcos, um indivíduo caracterizado pela impotência: as circunstâncias que envolvem sua decrepitude não só o condicionam a reprimir ou a mascarar os apelos da sensualidade, como também a deixar-se aprisionar nas malhas dos discursos, em que não-poder-agir e não-poder-dizer associam-se à impossibilidade do saber.

Portanto, os vínculos temáticos entre *Memorial de Aires* e *Tristão e Isolda* não anulam as diferenças entre os textos as quais emergem dos procedimentos discursivos. Aires deseja conduzir sua narrativa por meio de uma análise fria e minudente de gestos, e, por isso, o diário deve se fundamentar no verídico, de que se exclui o fabuloso. Entretanto, o fictício corrói o verídico, uma vez que, ao tentar reproduzir o real, o diário expõe sua ficcionalidade pela distância interposta entre os sujeitos e sua *mise-em-scène*, o que se constata pelo comportamento de Aires, que não só cria suas próprias encenações, mas também sucumbe à sedução das de Tristão e de Fidélia. Dessa forma, enquanto a lenda bretã se situa no âmbito do fictício, alimentando-se da credulidade e da fantasia, o diário se volta para a transcrição da realidade, que, todavia, se compõe de representações, sendo eliminadas as fronteiras entre o real e o ficcional. A equiparação dos textos demonstra que características fundamentais do primeiro – o extravasamento emocional e o recurso ao fantasioso –

não desaparecem do segundo, mas são aí submetidos a um processo de construção que os mascara, enquanto, simultaneamente, denuncia sua presença.

Nesse sentido, tanto as afirmativas autorreferenciais quanto as remissões intertextuais explícitas ou implícitas definem o contrato formal do romance, que se constitui em um jogo em que a narração relaciona circunstâncias e episódios ao universo da textualidade, ao mesmo tempo em que revela as regras desse procedimento (cf. Iser, 2002). Consequentemente, o leitor é convidado a compartilhar do núcleo dinamizador do *Memorial* – o exercício de deciframento – que orienta a atividade hermenêutica de Aires e constitui a via de acesso à elucidação do texto. O ato de ler é, portanto, norma da construção e da desconstrução textual, sendo a remissão à leitura uma das formas de manifestar a autorreferência.

Vinculadas a esse contrato formal, as “cantigas” que abrem o diário não são “somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (EJ: 966). Por um lado, elas estabelecem uma síntese que se relaciona às remissões intertextuais – a implícita, *Tristão e Isolda*, e a explícita, o verso de Shelley – coadunando-se com o enredo aparente; por outro, expressam o comentário metatextual do editor, expressando um posicionamento estético.

Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavar...
Cantiga de Joham Zorro.

Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig’a preyto talhado,
Alá vou, madre.

Cantiga d’el-rei Dom Denis (p. 1095).

Sobrepostas ao *Memorial*, as cantigas medievais, como outras inscrições da autorreferencialidade, também se investem de um caráter paradoxal. Elas podem ser associadas à função do interpretante, Aires, a quem cabe elucidar os sentimentos de Fidélia⁷, além de introduzirem a inevitabilidade da separação, que decorre do atendimento dos jovens aos apelos do ciclo biológico. Semanticamente, elas indiciam, pois, o sentimento amoroso de Fidélia e sua inevitável separação dos pais adotivos, bem como o fulcro temático de *Tristão e Isolda*, que lembra a condição de Aires, um sexagenário preterido em sua inclinação amorosa, por recair a escolha da mulher sobre um jovem.

Entretanto, o fulcro temático das cantigas também presentifica seus traços formais: a manifestação, em versos, de uma subjetividade instituída pela e na linguagem e a repetição de ideias e de versos. Esses traços con- dizem com a emissão reiterada do verso de Shelley – “I can give not what men call love” – que mimetiza o procedimento tautológico das cantigas medievais, reproduzindo elementos que as caracterizam: por sua forma versificada e por sintetizar o conflito da subjetividade narradora, o verso é o refrão, ou seja, a “alma” (Lapa, 1970: 103-24) já não de uma cantiga trovadoresca, mas do diário de Aires, enquanto sua repetição interliga-se, embora sob variações, ao paralelismo.⁸

Sob o aspecto formal, as cantigas medievais – expressão máxima da artificialidade poética – provêm do olhar crítico do editor e apontam para o que pode ser “menos claro ou totalmente escuro”, as convenções que orientam a execução do *Memorial*. Nesse, o diplomata aposentado assume a função poética do trovador e parece interpretar os sentimentos de Fidélia, quando, contraditoriamente, traduz a própria manifestação elegíaca, que, assim como as canções dos trovadores, resulta de um fingimento poético. Logo, as convenções estabelecem a familiaridade entre a narrativa e os fenômenos líricos medievais, competindo a elas indicar os artifícios da execução do diário e aquele que o sustenta: a atração amorosa de Aires por

Fidélia é uma encenação, capaz de lhe proporcionar a ilusão de que ainda responde aos apelos de Eros.

A ideia de que a estruturação do *Memorial de Aires* se alicerça sobre o paradoxo é, pois, confirmada pelas relações transtextuais, visto que revelam o traço opositivo entre os pronunciamentos metaliterários do narrador, do editor e do autor e das significações por elas instauradas. A especificidade da poesia romântica de Shelley, do romanesco medieval e das cantigas invade a narrativa e nega os procedimentos da representação mimética, por lhe transferir seus caracteres. Dessa forma, a convergência entre os textos contribui para demonstrar que o desejo de Aires de investigar e analisar a realidade é transgredido pela ausência de um distanciamento objetivo e que a concretude do real se esconde sob a intangibilidade dos signos, além de se deixar invadir pelas ficções do próprio Aires. Logo, a concepção realista, explicitamente evocada como princípio formal do diário – por sua adesão ao verídico e aos recursos da análise e da observação – expõe a ficcionalidade dos comportamentos sociais, além de externar a emoção e as fantasias do sujeito que escreve.

Portanto, Machado de Assis se vale das metadecarações contraditórias do narrador para reafirmar a natureza ambígua do diário e, sobretudo, para introduzir o questionamento sobre a veracidade do real, cujas fronteiras se confundem com as do imaginário. Em decorrência disso, ele aprofunda as concepções que orientam a execução das *Memórias Póstumas* e de *Dom Casmurro*, onde a ideia de teatralidade das ações está presente, mas que é adensada, no segundo relato, devido ao ângulo extremamente subjetivo da enunciação. No *Memorial*, contudo, Machado já não questiona a impossibilidade de se alcançar o real por detrás das representações, senão afirma a própria irrealidade do real, o que insere o indivíduo no universo da ficção. Mas, ainda que conteste o realismo, ao contrapor o diário ao real, mostra ser aquele mais palpável do que este, já que se desnuda como objeto de representação.

Sob essa perspectiva, salienta-se a funcionalidade das relações transtextuais e dos desdobramentos autorreferenciais que demonstram o artifício da composição do texto memorialístico, dimensionando-o como testemunho do fazer literário. Ao acolher, adaptar, reelaborar ou transgredir convenções, instituindo um narrador que se enreda nas malhas da linguagem, *Memorial de Aires* não só sublinha o arbitrário de sua estruturação discursiva, como desmistifica a crença na concepção realista da arte. Valendo-se dos argumentos que sustentam sua vinculação ao universo empírico, a narrativa mostra o caráter ilusório e quimérico do real, e, por conseguinte, ao fazê-lo, oferece, através da denúncia, nova possibilidade de leitura e interpretação da realidade.

3 Conclusões

A contraposição de componentes do discurso do *Memorial de Aires* aos demais romances memorialísticos, bem como seu movimento autorreferencial permitem afirmar que, no diário de Aires, Machado de Assis agudiza a reflexão sobre o processo de representação da literatura, acentuando o jogo lúdico da linguagem consigo mesma,⁹ a cujas regras o leitor deve aderir para orientar seu olhar ao desnudamento do processo de criação do texto.

O *Memorial* agrega-se, portanto, a obras que sistematicamente chamam a atenção para seu estatuto de artefato, evidenciando os procedimentos com que instauram a relação entre a ficção e o real. Dessa forma, engendram a crítica acerca de seus próprios métodos de construção, passando a questionar as estruturas fundamentais da ficção narrativa e explorando, sobretudo, a possível ficcionalidade do mundo empírico quando confrontado com o do texto literário. Segundo Patrícia Waugh, essas narrativas de caráter metaficcional

[...] rejeitam a figura tradicional do autor como uma fábrica de imaginação transcendental, através de um discurso finalmente monológico e de estruturas de sequência que substituirão o texto de um mundo material esquecido. Eles mostram não somente que o 'autor' é um conceito produzido através de textos literários e sociais previamente existentes, mas, que o que geralmente é tomado como 'realidade', é também construído e mediado de maneira similar. A 'realidade' é por isso 'ficcional' e pode ser compreendida através de um processo apropriado de 'leitura' (s.d., p. 16).

Com efeito, em *Memorial de Aires*, Machado de Assis inscreve declarações que revelam a autoconsciência a respeito da linguagem, da forma literária e do ato de escrever ficção. Ao lado disso, expõe o diário como produto da reflexão e da imaginação, questionando, simultaneamente, a validade de suas representações, além de demonstrar, por meio das elocubrações do Conselheiro, a imprecisão dos limites entre realidade e ficção. Ao imprimir ao ato de escrita um tom paródico e jocoso, como se depreciasse a própria literatura, Machado traduz uma teoria da ficção por meio da prática de escrever ficção. Nesse sentido, retoma, por um lado, a tradição literária referendada por Miguel de Cervantes e William Shakespeare, enquanto, por outro, antecipa a problematização da linguagem que, embora institua eventos ou fenômenos passíveis de instituírem um referente, aponta, inevitavelmente para si própria, demonstrando que o ato de nomear também decorre de um exercício de ficcionalização. Portanto, o escritor abre caminho para a discussão de questões que afetam a compreensão do fenômeno literário, visto, na atualidade, como parte de um sistema em que autores, obras e leitores entram em correlação, por meio do exercício crítico do ofício da escrita e em que o problema da representação deixa de ser uma categoria estética imanente ao texto, para se estender sobre a própria linguagem, incapaz de sustentar a relação entre signos e objetos.

NOTAS

¹ As indicações de página dos romances de Machado de Assis referem-se sempre a Machado de Assis, *Obra Completa*, organizada por Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, vol. 1.

² Segundo Luiz Roncari, *Memorial de Aires* exige dupla leitura, a realista e a alegórica, visto que agudas críticas à vida social brasileira se conjugam à reescrita da história de Fausto, pois as ações, aparentemente boas, das personagens, resguardariam uma justificação demoníaca, sendo necessário ler o romance para além do que enuncia sua história. A conclusão de Roncari converge para a orientação deste artigo, embora aqui não se siga a mesma perspectiva de ensaísta. (Ver Roncari, 2007: 55)

³ O desejo expresso pelo narrador é referendado por Lúcia Miguel, quando afirma: “E, contudo, nessa obra inquieta não há uma palavra excessiva, nenhum resquício de eloquência, de declamação. Sobre a ebulição do fundo, a serenidade da forma se espraia, do mesmo modo que, no seu criador, a trepidação íntima se velava pela polidez quase fria” (1988: 73).

⁴ No registro de 10 de fevereiro, Aires transpõe a história do romance de Fidélia e de Eduardo que sua irmã Rita lhe contara e que ela ouvira de D. Carmo, já sem questionar sua veracidade, embora a julgue romanesca.

⁵ Os diferentes aspectos encontram-se exemplificados, na ordem referida, nas p. 1104, 1115, 1139, 1185 e 1199 do *Memorial*.

⁶ A remissão a Wagner se dá na seguinte passagem: “Tristão conhece música, e à noite, a pedido dela, executou ao piano um pedaço de Wagner, que ele achou muito bem.” (MA: 1134)

⁷ Representando o ponto de vista feminino sobre o amor ou sobre o homem amado, as cantigas de amigo eram compostas por homens que buscavam formalizar, através do condensamento lírico da linguagem, a manifestação do sentimento da mulher.

⁸ Rodrigues Lapa mostra que, conquanto o paralelismo seja a característica fundamental da “cantiga de amigo”, também as “cantigas de amor” mais antigas podem apresentar a repetição paralelística, sobretudo porque inexistia uma separação absoluta entre as duas formas líricas (1970, cap. 3.).

⁹ Consulte-se, a respeito do pioneirismo de Machado de Assis na discussão do caráter ficcionalizante da linguagem, Earl E. Fitz, *The Reception of Machado de Assis in the United States during the 1950s and 1960s*, *Luso-Brazilian Review*, Madison: The University of Wisconsin, v. 46, n. 1, 2009, Guest Editor, Pedro M. Monteiro, p. 16-35; Earl E. Fitz, “The On-Going Reception of Machado de Assis in the United States: Is the Third Time the Charm?” *Brasil/Brazil*, v. 22, n. 39, 2009, p. 20-42 e, também, Paul Dixon, “A auto-referência e o paradoxo em Dom Casmurro.” *Brasil/Brazil*, v. 1. n.1, 1988, p. 30-40.

TRABALHOS CITADOS

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7. ed. Coimbra: Ed. Coimbra, 1970.

MUECKE, D. C. Analyses de l'ironie. *Poétique*, Paris, n. 36, p.478-493, nov. 1978.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: EdUSP; Nankin Editorial, 2009.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1978.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, s.d.

Juracy Ignez Assmann Saraiva é professora e pesquisadora da Universidade Feevale. É Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS, Doutora pela PUCRS e Pós-Doutora pela UNICAMP. Concentra suas pesquisas na teoria da narrativa, enfocando a obra de Machado de Assis, e na metodologia do ensino da literatura. Suas publicações mais recentes são *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis* (2009) e *Palavras, brinquedos e brincadeiras: cultura oral na escola* (2011).

Artigo recebido em 14/06/2012. Aprovado em 11/09/2012.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS: O LIVRO E A OBRA

Antônio Marcos Vieira Sanseverino
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Abstract: The present article aims to study *Primeiras Estórias* by Guimarães Rosa, as a planned work of design. The point of departure is the first edition, from 1961, when the collection displayed a cover with drawings of the stories and an illustrated index, both suggested by the author. Furthermore, the 21 stories of the volume are divided into two groupings of ten, with the story “O espelho” [The Mirror] in the middle. There thus exists a specular structure in which the first story (1) and the last (21) have the same protagonist and a similar narrative structure. One problem, then, is the relationship between the part and the whole, between the text and the structure. In this vein, the isolated reading of the stories is placed into question, when removed from the context of the work in which they were conceived.

Key words: Guimarães Rosa; *Primeiras Estórias*; work of design; book editions; illustrations.

1 Conto: Leitura de revista? Leitura de livro?

Mário de Andrade escreve que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (2002: 9). Sua colocação tem como pressuposto de que o conto é um gênero literário “mais próprio da revista que o romance” (10). Em seu comentário, mostra que o leitor prefere o romance ao conto quando busca um livro para ler, pois “a revista é seu lugar” [do conto]. Esse ponto permite debater a natureza de uma obra como *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, de 1962.

Vários contos foram publicados primeiro em periódico. “O famigerado”, “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “Sequência”, “Irmãos Dagobé”, “As margens da Alegria”, “O cavalo que bebia cerveja”, “O inverso afastamento” (“Os cimos”), “A benfazeja”, “Tarantão, meu patrão”, “Soroco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja”, foram publicados em *O Globo* em abril de 1961. Ou seja, 11 dos 21 contos do livro saíram primeiro em revista. De certo modo, isso nos encaminha à leitura de Mário de Andrade, de que os contos são testados nos periódicos para serem recolhidos posteriormente em livro. Assim, o livro seria uma antologia, uma reunião de várias obras que sobreviveram ao teste do perecibilidade do periódico. Por outro viés, pode-se colocar que um conto apenas não faz um livro.

Guimarães Rosa possui uma atenção especial para a edição de cada obra sua em livro, preocupado com cada paratexto.¹ Discutia e orientava o desenho da capa, escolhia cada epígrafe, definia o índice e, no caso dos contos, pensava rigorosamente a disposição e a sequência dos textos no livro (cf. Rowland, 2011; Rosenfield, 2006). Assim, a construção da obra traz a necessidade de pensar o “papel do livro na poética roseana” (cf. Rowland, 2011). Para um autor em que a crítica identifica o papel do conto tradicional e da oralidade, pensar o livro, a letra e a ilustração pode parecer um contrassenso. Há, no entanto, uma dimensão de leitura enquanto experiência, enquanto iniciação, tal como indica o título de *Primeiras Estórias* (cf. Ronai, 2005). O livro de Guimarães Rosa apresenta-se, apesar disso, como projeto editorial, como unidade, como obra integral. Trata-se de um conjunto articulado, pensado. Por isso, lamenta-se muito a edição da *Ficção Completa* (1992) de Rosa quando retirou as ilustrações e o índice ilustrado, pois esqueceu o cuidado e a importância do suporte para se definir o conceito de obra.

Assim, o interesse do presente artigo é estudar as diferentes possibilidades de leitura do livro: como obra, uma unidade, ou como

reunião de “obras” autônomas. Não se trata de dizer que uma leitura é melhor do que outra. Trata-se de verificar a pertinência da obra integral. Para isso, retomam-se alguns textos críticos que indicam a leitura do conto, ou do livro, a fim de verificar os procedimentos de leitura. Por fim, comentam-se as duas linhas de leitura que implicam diferentes produções de sentido.

2 Um comentário sobre a edição de *Primeiras Estórias*

Ao comentar quatro diferentes edições de *Primeiras Estórias*, encontramos variantes significativas que podem levar a leituras diversas do texto. Na primeira edição da José Olympio, em 1961, Guimarães Rosa trabalhou junto com o editor, fez a escolha da capa e do índice ilustrado. Note-se que a capa impressa contém não apenas o título, o nome do autor, a editora, etc. Há também nela uma escolha de imagem. No caso, Rosa elegeu desenhos de feição popular (que lembram ilustrações de cordel) e que ilustram cada uma das histórias. Não se trata de mera redundância em relação ao texto; as imagens tornam-se uma espécie de comentário visual dos contos. A mesma observação pode ser feita em relação ao índice ilustrado, em que cada linha sintetiza o conto indicado com uma sequência pequenos desenhos, que mais do que ilustração redundante, acrescentam algo que não está no conto. Por exemplo, à exceção do 8º conto, todos os outros contêm o signo do infinito (8 deitado) no início ou no final do conto. Enfim, vemos nessa edição (feita em conjunto com o autor) uma textualização (cf. Genette: 17) das marcas paratextuais. Supostamente variáveis, pois fazem parte da escolha editorial, o índice e a capa passam a fazer parte da obra, não apenas dialogando com o texto, mas se integrando a ele.

Não se pode esquecer aqui o trabalho realizado a quatro mãos, pois a ilustração foi criada por Luís Jardim para a edição de 1961. Com sua intervenção, o livro de Guimarães Rosa integrou texto e imagem, de tal modo que as ilustrações deixam de ser traços circunstanciais de uma edição para se tornarem componentes da obra. Se assim é, a retirada da participação de Luís Jardim representaria de fato uma mutilação do trabalho de Rosa?

Observe-se que o aparato das outras edições aqui comentadas difere bastante. Na edição de 2001, o índice ilustrado é eliminado e a capa é alterada. Nas reedições de *Primeiras Estórias*, o formato variado não retoma mais a edição organizada pelo próprio autor. Por exemplo, a capa da 1ª edição, de 1961, em amarelo vivo, trazia ilustrações de acordo com indicações do autor. Depois temos diferentes capas, todas da editora Nova Fronteira, com foto ou desenho. Todas mantêm o destaque para o nome do autor, mas eliminam os desenhos.

Na edição comemorativa dos 40 anos da editora, temos uma edição em formato menor, sem orelhas, de menor preço, e com um aparato crítico significativo. Uma nota do editor explica a elaboração do novo projeto gráfico, “mais leve e arejado” (7) e a manutenção de escolhas do autor. A capa e o índice não são referidos. A seguir vem um ensaio de Alberto da Costa e Silva, um poema de Carlos Drummond de Andrade em homenagem a Guimarães Rosa e, a seguir, um alentado ensaio de Paulo Ronái. O sumário ilustrado é deslocado para o final da obra. Trata-se de uma edição que reafirma o lugar canônico e incontestável do autor, que entra na coleção comemorativa, tem o amparo crítico e recebe a confirmação na poesia de Drummond. No que interessa comentar, as alterações mostram, de um lado, o esforço de preservar a consagração do autor e de seu texto; de outro, revelam que a textualização de capa e de índice (escolhas autorais) é eliminada pela alteração feita ao sabor do tempo, da moda e da escolha editorial.

3 A moldura da obra

Primeiras Estórias é uma obra composta aparentemente por textos avulsos, 21 contos. Há, entretanto, uma arquitetura indicada pela presença de uma moldura estabelecida pela abertura e fechamento do livro: “As margens da alegria” e “Os Cimos”. Em ambos os contos temos a presença do mesmo Menino que viaja para a grande cidade em construção. No primeiro, a abertura liminar indica a entrada na ficção: “Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade” (Rosa, 2005: 49).² No último conto, a abertura repete o mesmo caminho e inverte a experiência: “Outra era a vez. De sorte que *de novo* o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (201).

No presente momento, interessa destacar que o livro se constrói de forma arquitetônica, com entrada e saída, ou como uma obra una, com abertura e fechamento, com início e fim. Dentro desse lugar ou dessa sequência, cada conto pede para ser lido na posição em que se coloca e na relação com os demais contos. Trata-se de uma moldura do Menino, pela forma do livro (cf. Rowland, 2011), pela experiência de iniciação (cf. Rosenfield, 2006) ou pelo dimensionamento histórico (cf. Pacheco, 2006). Interessa ressaltar que a metáfora da *moldura*, enquanto estabelecimento de limites, coloca a obra de Guimarães Rosa próxima de uma pintura e da composição de um quadro. Kathrin Rosenfield (cf. 2006) fala também de uma *arquitetura* do livro. De certo modo trata-se de um espaço tridimensional em que o leitor entra para fruir uma experiência de iniciação ou de pintura a ser contemplada como imitação de uma ideia. Como ele informa a Edoardo Bizzarri,

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelhos de São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo principalmente. Por isto mesmo, como apreço e acentuação, assim gostaria de considerá-los:

- a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto;
- b) enredo: 2 pontos;
- c) poesia: 3 pontos;
- d) valor metafísico-religioso: 4 pontos (Rosa, 2003: 90-91).

Na soma dos quatro itens (cenário, enredo, poesia e valor metafísico-religioso), chegamos a 10. É uma progressão aritmética simples (1, 2, 3, 4) que mostra o gosto roseano de jogar simbolicamente com os números. Ao mesmo, revela a necessidade de cada um dos passos para pensar sua obra, a base material da realidade sertaneja, precisamente descrita; a seguir a estória a ser contada; depois o trabalho poético com a linguagem; para chegar ao valor metafísico-religioso. O comentário de Guimarães Rosa para seu tradutor indica a necessidade de considerar a disposição dos contos como valor simbólico.

4 Nos limites da linguagem: alegoria como forma expressiva

Existe ainda outra abertura dada às *Primeiras Estórias*.



Fig. 1 – *Primeiras Estórias* – capa e contracapa da 1ª edição (Rosa, 1962, apud Rowland, 2011).

A capa é construída com vários desenhos, um para cada estória do livro. Nas orelhas há um índice visual, uma pequena sinopse da narrativa disposta na sucessão de pequenos desenhos, espécie de hieróglifos. Os desenhos foram concebidos por Luís Jardim sob orientação e supervisão do próprio Guimarães Rosa. No seu estilo, traduzem a simplicidade do traço popular, que dá um tom de literatura cordel para a edição. Na escolha do índice visual, resumem os principais momentos, enquanto, na capa, a imagem parece ser a redução do conto a um emblema.

José Paulo Paes (cf. 1985), ao analisar edições que retiravam os desenhos de Raul Pompéia, chama a atenção para a ilustração de *O Ateneu*, feita pelo próprio autor. Analisa sobretudo a relação entre desenho e texto, considerando a forma convencional da ilustração, quando comparada com as caricaturas que fazia Pompéia desde a escola, tanto de professores quanto de colegas. José Paulo Paes cita, como marca do caricaturista em *O Ateneu*, a sátira que Sérgio-narrador faz no primeiro dia de aula. Ele descreve os colegas, carregando nos traços, como uma verdadeira galeria de espécimes grotescos. A construção de um romance com desenhos de próprio punho do autor pode levar a considerar as imagens com parte integrante da estrutura total da obra.

No caso de *Primeiras Estórias*, podemos apontar a mesma necessidade para a presença das ilustrações, o que obriga sua análise em relação ao todo. A questão é descobrir (ou pelo menos levantar uma hipótese) que explique a presença dos desenhos. Parece-me que as pistas estão nos contos. Vale citar o menino de “As margens da alegria”: “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica” (p. 53). No caso do narrador, que traduz o pensamento do Menino na linguagem discursiva, parece apontar para o valor da imagem enquanto outra forma de linguagem. Em “O espelho”, 11º conto, posto no centro do livro, os dois espelhos refletidos permitem ao narrador que veja sua própria imagem no espelho. De certo modo, a palavra é uma forma de mímese da realidade, assim como a imagem.

No caso, seria interessante cruzar a narrativa trazida nos discursos verbal e visual. No presente momento, no entanto, cabe apenas destacar um princípio de composição da obra *Primeiras Estórias*. O desenho deixa de ser mera ilustração do texto, para possuir um caráter expressivo próprio. Como paratexto, não existe de modo autônomo, mas retirá-lo parece privar o livro de uma parte integrante de sua natureza, o que é corroborado pela afirmação de Walter Benjamin, quando discute a alegoria: “As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita (1985: 206).

Na relação entre desenho e palavra, tal como entre a alegoria e o conceito universal, a alegoria funciona como técnica ilustrativa da abstração. A alegoria radica em uma necessidade de expressão do sujeito. O núcleo é a perda da relação orgânica entre conceito universal e dado particular, o sofrimento pela dissolução do símbolo, daquele momento de integração entre experiência particular e sentido. A linguagem alegórica expressa, mas não há plena integração à forma. Do mundo que perdeu a unidade, restam ruínas, fragmentos, restos da destruição, como corpos sem significação. As manifestações concretas ficam à espera de iluminação, de sentido que as resgate.

O desenho coloca um limite expressivo da linguagem em dar conta do que é narrado. O limite do verbo, que perdeu a ligação com as coisas, parece estar encenado no uso do ícone, da figura, do hieróglifo. Como mostrou José Paulo Paes (1985), o desenho pode ser reforço ou contraste em relação a uma obra. Por isso, na alteração das edições que mantêm o texto, mas retiram as ilustrações, a obra perde uma parte de sua composição. No caso de Guimarães Rosa, ao vermos um índice que traz o signo do infinito para comentar visualmente cada história, parece importante mantê-lo. Imaginemos uma edição de *Grande Sertão: Veredas* que retirasse o signo do infinito que fecha a obra. Diz ele na entrevista concedida a Gunter Lorenz:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao sentido original. [...]

Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: *a linguagem e a vida são uma coisa só*. Quem não fizer do *idioma o espelho de sua personalidade não vive*; e como a vida é uma corrente contínua, *a linguagem deve evoluir constantemente*. Isso significa que como escritor, devo prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. *O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou o responsável por ele, pelo que devo umsorgen (cuidar dele)*. (Rosa, 1992: 48 – grifos meus)

O idioma deve servir como “espelho” da personalidade para que se tenha realmente vida, sendo a “única porta para o infinito”. De certo modo, Guimarães Rosa aponta para a necessidade de forçar a linguagem para além do uso cotidiano, onde perdeu o sentido original, que deve ser redescoberto. Nesse caminho, a construção de imagens pode se dar, como ocorre em *Primeiras Estórias*, enquanto trabalho artesanal com as palavras.

5 A arquitetura do livro

Cabe agora ler o sumário do livro:

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| 1 – As margens da alegria | 12 – Nada e a nossa condição |
| 2 – Famigerado | 13 – O cavalo que bebia cerveja |
| 3 – Soroco, sua mãe, sua filha | 14 – Um moço muito branco |
| 4 – A menina de lá | 15 – Luas-de-mel |
| 5 – Os irmãos Dagobé | 16 – Partida do audaz navegante |
| 6 – A terceira margem do rio | 17 – A benfazeja |
| 7 – Pirlimpsiquice | 18 – Darandina |
| 8 – Nenhum, nenhuma | 19 – Substância |
| 9 – Fatalidade | 20 – Tarantão, meu patrão |
| 10 – Sequência | 21 – Os cimos |
| 11 – O espelho | |

Na disposição do índice, feita acima, busca-se uma apresentação da estrutura espelhada do livro. Na primeira parte, são dez contos; no meio, temos “O espelho” (11); e depois, mais dez contos, de tal modo que os contos da moldura ficam simetricamente postos. A partir daí, depois de entrar nesse lugar em que as *primeiras* estórias são narradas, cabe comentar sua disposição interna, efetuada de tal maneira que o conjunto de *estórias* vem a formar uma única obra. Na leitura de vários críticos, encontramos indicativos para se pensar a articulação dos contos na composição de uma única obra. Ao comentarem o livro, apontaram uma unidade temática, a partir da apresentação de personagens excepcionais.

Luís Costa Lima diz que “trata-se de vislumbrar nas criaturas a gama de mistério, estranheza e perplexidade que Guimarães Rosa encontra no mundo” (1991:505). Guimarães depura o anedótico, para encontrar a concisão da narrativa curta que aponta o núcleo do humano como um problema, um sumidouro. De modo similar, Maria Luíza Ramos (cf. 1991) destaca a excepcionalidade do caráter das personagens (loucos ou em um estado delirante) de tal modo que convergem para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana.

Paulo Rónai (cf. 2005), por sua vez, salienta a aura mágica, o halo de maravilhosa ingenuidade, que torna as personagens diferentes de quaisquer outras. Os personagens são loucos ou crianças, taciturnos ou desajustados. “A aura de sapiência e de santidade” (24) é um campo propício para o surgimento do irreal, do irracional, do mágico, e, numa palavra, da poesia. Nos contos ambientados no sertão, vige a lei do mais forte. Ao mesmo tempo, há constante variação do ponto de vista do narrador. Ora é parte do grupo (“Pirlimpsiquice”), ora figura passiva de *famigerado*, ou se esforça por recuperar recordações inconscientes e vagas (“Nenhum, nenhuma”), além de outras posições como testemunha, comentador, evocador, exegeta...

Alfredo Bosi destaca que *o espaço comum* a essas histórias é também um universo de pobreza; a figura de *seres lesados, crianças doentes, animais indefesos, mulheres e homens loucos* só faz levar essa atmosfera até os confins da indigência. Em todas as situações, e sobretudo nas mais espinhosas, haveria sempre uma ponte de trânsito livre, algum momento, desejado e indeterminado, em que sobrevém a mudança. No cinzento, surge o evento, a epifania. No contexto da cultura fechada, onde o pobre já conhece de antemão o pouco que lhe é dado obter com o próprio esforço, e o muito que vem das forças naturais e do arbítrio dos poderosos, abre-se a possibilidade de sonhar um tempo de libertação, que, se Deus quiser, um dia chegará (Bosi, 2003: 39).

Para Kathrin Rosenfield (cf. 2006), os personagens insignificantes espelham uma mística e as coisas toscas espelham o substrato mágico de outra realidade. Há um equilíbrio entre entusiasmo (extático ou religioso) e o realismo sóbrio e profano. O mundo abre-se repentinamente, e o olhar verte-se e vê. O olhar do menino funciona, então, como moldura. E “O Espelho” funciona como divisão mediana do livro, indicando o planejamento rigoroso, o caráter racional do trabalho e da montagem do enigma, uma arquitetura que abriga diversas miniaturas.

Além de Rosenfield e Rowland, que analisam a estrutura da obra, os demais críticos identificam um ar de família no conjunto de contos, que se mostra na estranheza, na excepcionalidade, na presença de loucos e crianças, na sublimação da pobreza e na valorização de tipos insignificantes. Marcados por uma novidade na obra de Rosa, a forma concisa desses contos resgata a feição cômica do anticlímax, mas não despreza a descoberta da magia na vida cotidiana. É uma espécie de graça, de um dom, que ora aparece no gesto amoroso, ora na epifania, ora no riso. Em todo caso, o peso das coisas se dissolve na alegria da criança ou do louco, ou se revela no momento infantil ou no instante de êxtase.

Assim, ao percorrer o índice e ao recuperar as leituras críticas, percebemos uma articulação entre o tema excepcional e a forma rigorosa.

O livro funciona como disposição espacial, que define um lugar para cada conto, assim como um ritmo na colocação dos textos. Assim, é preciso pensar também o lugar de cada conto dentro da obra.

6 O Menino e o espelho

Cabe ler agora os contos da primeira e da segunda parte do livro. Consideremos, então, a relação entre “As margens da alegria” (1º) e “Os ci-mos” (21º). Em ambos temos o Menino como personagem central, viajando de *avião para uma grande cidade em construção*, com seu Tio e sua Tia.

“As margens da alegria”, conto dividido em cinco partes, começa com a partida do avião rumo à grande cidade em construção. O Menino está “alegre de rir para si” (2005: 49), numa “alegria despendindo todos os raios” (50). Nessa condição de felicidade, o Menino chega à grande cidade e, da casa em que ficaria com seu Tio e sua Tia, olha o mato e ouve os sons dos pássaros, o que “abriu seu coração” (50). A seguir, o menino vê o “peru para sempre”, uma experiência de “calor, poder e flor” (51) e o “Menino riu, com todo o coração”. Depois de sair de casa, ao voltar do passeio, corre ao pátio, mas “não viu: imediatamente”. Cabe destacar o uso peculiar da pontuação, de tal modo que o “não ver” transforma-se em vivência intransitiva e imediata. No caso, representa o impacto que o Menino tem com a notícia de que o peru foi morto para celebração do aniversário de seu tio: “tudo perdia a eternidade”. O Menino recebe “em si um miligrama de morte”. A plenitude inicial se desfaz no luto pela perda do peru e da alegria. A seguir, o Menino experimenta as marcas do luto: cansaço, desinteresse pelo mundo externo, nojo e dor posta na imagem de guardar isso “dentro da pedra”. Ao final, ao anoitecer, o Menino, com sua tristeza, volta ao pátio:

Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava *ainda na fase hieroglífica*. Mas foi, depois do jantar. E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. [...]

O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: *alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe a alma*” (53 – grifos meus)

Ao final, o Menino vê outro peru, um simulacro, que ainda por cima, cruelmente, bica a cabeça do outro peru, morto. No meio do negror da mata (“o mundo”), o menino vê a luzinha do vagalume. “Era, outra vez em quando, a alegria” (53).

A retomada do conto se faz necessária para enfatizar a força imagética do discurso roseano. Vai desde o jogo sonoro, da criação vocabular, até a elaboração de símbolos. Num primeiro nível, como mostra Ana Paula Pacheco (cf.2006), temos a viagem de uma criança de classe média, protegida, dentro de um avião. É importante mostrar que essa criança não é apenas um Menino preso à consciência mítica (*fase hieroglífica*), é também parte de uma classe social, burguesa, de uma era individualista. Esse Menino difere de Nhinhinha, de “A menina de lá”, do universo rural, isolado e precário. Para ele a experiência da morte abre o vazio necessário para aprendizagem, para “aumentar-lhe a alma”. Vale, então, marcar que essa condição particular do personagem também aparece na referência indireta à Brasília, o enclave modernizante no centro do Sertão e do Brasil.

Ao mesmo tempo, no entanto, temos um conto ambivalente, pois o narrador faz com essa criança seja o Menino (com “M” maiúsculo), dando-lhe status simbólico. E mais do que isso, amplifica o mínimo gesto (*um miligrama de morte, ou a visão de um vagalume*). Desse, as pequenas ações de uma criança ganham força e exemplaridade, se alegorizam como figuração da condição humana. De repente, o Menino encena um ser humano que experimenta a plenitude da alegria, riso com “todo o coração”, sofre a dor do luto e da perda, amplia sua alma e reencontra a alegria, não mais absoluta, uma pequena luz, frágil e vacilante, circundada pelo escuro da mata, pelo negror do mundo. Nesse caminho, as imagens do índice ilustrado parecem comentar o conto, quando colocam o Menino e o Peru no centro.

No último conto do livro, “Os cimos”, é a Mãe doente que faz com que o Tio (sem a Tia) leve o Menino para a mesma viagem, mas “Outra era a vez” (201). Agora o Menino vai cansado, finge apenas sorrir quando lhe falam, pois sabe que a Mãe está doente. Carrega consigo “bonequinho macaquinho”, seu companheiro. Na casa em que ficam ele e o Tio, o Menino tem uma espécie de revelação:

E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino *recebia uma claridade de juízo* – feito um assopro – doce, solta. *Quase como assistir às certezas lembradas por um outro*; era uma espécie de cinema de desconhecidos pensamentos. [...]

Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas (203-204).

Logo a seguir, o Menino levanta e, ao chegar ao alpendre, ele vê o pássaro, um tucano no alto das árvores. Até o Tio vai acompanhá-lo. É uma experiência de plenitude que leva às lágrimas. Ele vive isso, mas não consegue “combinar o vertiginoso instante à lembrança da Mãe – sã, ah, sem nenhuma doença, conforme só em alegria ela ali teria de estar” (205). A seguir, terceira parte do conto, temos “o trabalho do pássaro”, o Menino todas as manhãs acompanha o aparecimento do tucano e vai criando gradualmente a convicção de que a Mãe tinha de ficar boa, que a Mãe vai ficar boa, de que Mãe nunca estivera doente. Durante esse período, fica marcado o contraste entre a criança e o adulto. O Tio marca no relógio o tempo em que o tucano permanece na copa das árvores até o aparecimento do sol: 10 minutos. O Tio pensa em prender o tucano para agradar o Menino, que se revolta e não permite que o façam. Ao final do “trabalho do pássaro”, chega o telegrama anunciando que a Mãe estava sarada e que eles podiam retornar. No avião, pronto para o retorno, o Menino percebe que esqueceu seu companheiro macaquinho e cai no choro. É consolado pelo piloto que lhe entrega o chapeuzinho verde do brinquedo. O Menino se

consola imaginando que o Macaquinho estava na mata junto com o tucano. E o conto acaba com o retorno. “E vinha a vida” (209).

A identidade entre os contos é construída pelo mecanismo da inversão, imagens especulares. No primeiro conto, é uma experiência horizontal, no nível do chão, que vai da plenitude à morte; no segundo, a experiência se verticaliza, no olhar para cima, do tucano (que o Menino livra da lógica de aprisionamento do adulto), e vai da dor pela doença da mão e acaba na sua recuperação. Há, no entanto, ainda outras diferenças marcantes. O Menino passa a formular as frases de seu desejo, com a crença de que a palavra cria a realidade, assim como o tucano anteciparia o sol. Nesse sentido, afasta-se do “pensamento hieroglífico” para se construir no discurso. Além disso, o Menino passa aceitar o mundo misturado, em que não há alegria pura (plena de modo absoluto), pois vem junto com a dor.

O tucano surge sempre junto com o dia no meio dos ramos. É alegria do Menino. O tio controla tudo no relógio, o menino sente a experiência de *um outro tempo*. Cabe pensar a imagem do tempo, no movimento linear medido pelo relógio como uma estrutura abstrata que se impõe sobre a natureza e olhar para as cores e para o movimento do tucano. Como não há medida possível entre o tempo humano e a eternidade, a entrada nessa segunda esfera é a negação do tempo, indicada pela ruptura ou pelo salto para fora da história. Nesse momento o pensamento do menino não é mais hieróglifo, já uma vontade articulada, de quem quer que a Mãe fique boa, e assim pensa, e assim repete... até chegar o telegrama anunciando a melhora da mãe...

Se é verdadeiro que, na sua forma originária, *o centro de experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer* (“ou mathein, allà pathein”, nas palavras de Aristóteles), e se este *páthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um *não-poder-dizer*, um *murmurar com a boca fechada*, então *esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem*, no sentido em que se viu (o fato de que entre os símbolos sagrados da iniciação eram brinquedos – *puerilia ludicra* – poderia fornecer, a respeito disso, um útil campo de investigação). [...]

Por isso, é a fábula, isto é, *algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem*. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Desse modo, *o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza*: porém, como encanto, deve ser, no final, rompido e superado. Por essa razão, *enquanto o homem emudece, no conto de fadas, os animais saem da pura língua da natureza e falam*. (Agamben, 2005: 124 – grifos meus)

Giorgio Agamben coloca, no centro da experiência dos mistérios, um sofrer, algo que não pode ser dito. Na fábula, há algo que se pode contar e que se opõe ao silêncio da infância, que ainda não tem fala. Nesse sentido, as *estórias* de Guimarães Rosa trazem uma tensão entre a iniciação que resgata experiências originais do homem e a necessidade de contar, de romper o silêncio. Estamos lidando com o limite da linguagem, tanto na dimensão do silêncio (na relação com a fala), quanto da imagem (em que a palavra escrita da narrativa vira desenho/hieróglifo no índice ilustrado). Observe-se que a infância é recuperada por trazer marcas da condição humana.

Como não há possibilidade de tratar de todos os contos do livro, vale comentar o centro do livro, o conto de número 11, “O espelho”. É uma divisão em duas partes de igual tamanho. Qual a relação entre as partes? Reciprocidade especular? Se seguirmos esse raciocínio, os contos deixam de ser peças soltas de uma antologia para se tornarem parte integrante de um conjunto. Ao mesmo tempo, os números dos contos 1, 11, 21 (1, 2, 3?) podem apenas indicar um despiste irônico de um autor que insinua ao leitor uma organicidade a qual não se completa: uma totalidade de narrativas articuladas que não se realiza? Nesse sentido, o signo do infinito está na síntese visual de todos os contos.

No curto espaço de nossa discussão, não vamos investir nessa questão. Ela apenas situa dois aspectos a serem investigados. O primeiro

está presente nos contos de abertura e fechamento: articulação entre infância, morte e aprendizado. O outro, presente em “Soroco, sua mãe, sua filha”, reside na dificuldade de se definir o narrador, uma testemunha da história (participante do universo narrado) ou um narrador distanciado do universo ficcional? A expressão *a gente* pode estar na forma arcaizante de referir *aquelas pessoas* e, ao mesmo tempo, como uma substituição da primeira pessoa do plural (nós). Como hipótese de leitura, temos a natureza ambivalente que parece reger o universo de *Primeiras Estórias*. Assim, em “O espelho”, temos um narrador em primeira pessoa que narra aparentemente uma experiência científica, com feição mística. Ao se deparar com a própria imagem em um espelho, posto em ângulo com outro espelho, vê-se de perfil, não se reconhece e sente nojo desse desconhecido. Daí para frente busca sua própria imagem no espelho. Encontra uma figura primitiva, uma onça. Depois, deixa de ver seu reflexo. Anos mais tarde, “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes” (119), começa a ver uma luzinha. E, anos adiante, quando já amava, vê “o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino” (120). Assim, no centro do livro, a imagem que o narrador-protagonista encontra para revelar sua luz interior é a de um Menino. Nesse discurso voltado ao interlocutor (ao senhor), o narrador interroga-se e apresenta sua experiência como uma interpelação para se procure além da aparência trivializada e rotineira que esconde uma outra natureza de Menino.

7 Outra era a vez

Ao fechar essa breve apresentação, retomo uma leitura de “A terceira margem do rio”, feita por Luis Fernando Valente. Não há espaço aqui nem para recuperar todo conto, nem a leitura dessa *fábula moderna*, tal como define Valente (87). Interessa ver como ele se concentra

na recuperação do enredo, do homem que abandona a família para viver em uma canoinha no centro do rio. Anos a fio, o homem nunca regressa à terra. E filho que recebeu a bênção paterna, chama o pai à beira, mas, no momento que vê a canoa se aproximando, foge. O pai desaparece para sempre, o filho vive no seu remorso. Valente articula o conto de Rosa ao romance de Italo Calvino, *O Barão nas Árvores*, a partir da ‘imprescindibilidade da ficção’. Não se trata de avaliar tal linha de leitura, mas (para a finalidade do presente artigo) mostrar como ela se constrói no recorte do conto, isolado do contexto do livro, como obra autônoma.

A interrogação do presente artigo vai no sentido de simplesmente pensar outra leitura, em que a autonomia do conto seja relativizada pela necessidade pensar o lugar que ocupa dentro da obra, no caso de *Primeiras Estórias*. Mais do que coletânea, a obra é materializada em um “projeto arquitetônico”, com entrada *nas margens*, um centro *no espelho* e uma saída pelo alto em *os cimos*. Essa materialização se articula, inclusive, com o trabalho editorial que se realiza das ilustrações da capa e no índice visual. Assim, como “A terceira margem do rio” se insere nesse projeto? Não seria possível pensar o diálogo com outros contos do livro? No caso específico, o problema da infância, do sofrimento e da morte se coloca na figura do narrador do conto. Preso à família e ao pai, o menino vê seu pai partir sem dizer palavra, cuida dele, fica sozinho depois da partida de sua mãe e seus irmãos, sente o tempo passar, sofre o “começo da velhice” (81), mas não deixa de ser filho, não deixa de ser criança, de se definir pela posição que ocupa em relação ao pai.

Sou homem depois desse falimento? *Sou o que não Foi, o que vai ficar calado*. Sei que agora é tarde, temo abreviar a vida nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (82 – grifo meu)

Assim, o narrador não consegue se individuar (apesar da voz pessoal) e sua história é a história do pai. Na ambiguidade da expressão “sou o que não foi”, o narrador pode tanto estar colocando que não foi (verbo *ir*) ocupar o lugar do pai, quanto aquele que não foi (verbo *ser*) nada. Ou ainda, ambas as coisas, pois *ser* alguém seria *ir* ocupar o lugar do pai. De certo modo, teríamos aqui uma imagem negativa (e não afirmação positiva) da passagem que se não se completa como é o caso do Menino.

Em todo caso, mais do que propor uma *chave* de leitura, o interesse é deixar aqui um problema de leitura. Como pensar a relativa autonomia da obra? No caso do conto, como pensar seu lugar no conjunto de outros contos? Como se considera o diálogo da obra que se materializa em um livro? Assim, podemos ler “A terceira margem do rio”, uma obra prima do conto brasileiro, sem conhecer o livro, mas sem dúvida, uma outra leitura se constrói ao pensá-lo em diálogo com a arquitetura de *Primeiras Estórias*. No silêncio do pai, na fala do filho, no pensamento do Menino, nos desenhos do índice, na ilustração da capa, o livro parece pedir que a obra seja vista em cada um de suas partes, nos lugares ocupados e na relação estabelecida.

NOTAS

¹ Trabalhamos aqui com a definição de Gérard Genette: um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço mesmo do volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto. (Genette, 2009: 12)

² Todas as citações de *Primeiras estórias* são retiradas da mesma edição. Desse modo, vamos apenas indicar a página de onde se recorta o trecho a ser aproveitado.

TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. (Col. Humanitas)

ANDRADE, Mário. Contos e contistas. In: _____. *Empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Col. Obras de Mário de Andrade, 21).

ARRIGUCI JR., Davi. O mundo misturado. *Novos estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 40, nov. 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (Col. Obras Escolhidas, v.1)
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. *Céu/inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese/antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad. Mary del Priori. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- GENETTE, GÉRARD. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HEGEL, G. W. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- LIMA, Luís Costa. Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates, 17)
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAES, José Paulo. Sobre as ilustrações d'O Ateneu. In: _____. *Gregos e Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Maria Luíza. Análise estrutural de *Primeiras Histórias*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- RONAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Entrevista concedida a Günter Lörenz (1965)*. In: _____. *Ficção completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (40 anos, 40 livros)
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ROSENFELD, Kathrin. A poética das *Primeiras histórias*. In: _____. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. (Col. Biblioteca Pierre Menard)
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: a fala. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Col. Literatura e Teoria Literária, 37)
- VALENTE, Luiz Fernando. *Fabulação e mediação*. In: _____. *Mundividências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Col. Humanitas)
- WISNIK, José Miguel. Famigerado. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002.

Antônio Marcos Vieira Sanseverino é Professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do qual é vice-coordenador. Seus interesses de pesquisa situam-se no estudo da prosa curta brasileira, com ênfase nos contos e crônicas machadianos. Mantém também o estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade, interessado no momento em analisar a presença de elementos narrativos em sua poética. Suas publicações mais recentes são “Poesia itinerante do Trem da Serra” (*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, p. 1-14, 2011), “Numa volta do sertão aqueles desconhecidos singulares. In: BETTIOL, M. B.; HOHLFELDT, Antônio (Orgs.). *Euclides da Cunha, intérprete do Brasil: diário de um povo esquecido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 33-45) e “O espelho: metafísica da escravidão moderna” (*Literatura e Sociedade*, USP, v. 13, p. 104-131, 2010).

Artigo recebido em 25/09/2012. Aprovado em 27/10/2012.

**A HORA DOS CORVOS:
A REINVENÇÃO DE PROMETEU
EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Guilherme Ribeiro
Michigan State University

Abstract: In this essay I analyze the poem “Anoitecer”, by Carlos Drummond de Andrade. I argue that the poet shows, through a unique reconfiguration of the Prometheus myth, a disillusioned view of modern life. The lyric voice, as a modern Prometheus, accurately depicts the soundscapes of the metropolis and of the small town, which intersect through memory and direct observation of reality.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Prometheus; soundscape; city; countryside.

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.

Alfredo Bosi (227)

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório, mas esse é o novo e importante tema com que se defronta o pesquisador da paisagem sonora.
Murray Schafer (185)

1 No poema “Anoitecer”, de *Rosa do Povo*, Carlos Drummond de Andrade coloca em cena, de modo lúcido e dramático, o duro embate que há muito se desenrola entre o campo e a cidade. Reunindo signos emblemáticos desses espaços para representar o ocaso – operação cuja complexidade, veremos, acaba por revelar a imagem tipicamente drummondiana do “eu-todo-retorcido” –, o poeta nos oferece, como Prometeu, o seu fogo, uma visão a um só tempo desencantada e esperançosa da realidade brasileira. Em outras palavras, “Anoitecer” expõe, através de um feixe de paradoxos, o choque entre contextos (o rural e o urbano) que o poeta procura compreender a partir dos pontos em que eles divergem e se entrelaçam. Contrastando o mundo rural e o mundo urbano e indagando, mesmo que às avessas, sobre uma possível síntese, o poema devassa uma das marcas mais duradouras da experiência histórica brasileira: a dialética entre o campo e a cidade. Ao definir o anoitecer na cidade através da comparação com o anoitecer na roça, o poeta estabelece relações entre a memória interiorana do ocaso e a observação imediata do ambiente urbano – ambas, como sabemos, autobiográficas –, denunciando não apenas o descompasso entre os dois espaços mas também os aspectos negativos do contexto urbano que geralmente costumam ser ocultados pelas ideologias ligadas às ondas de modernização do país. Nesses termos, Drummond valoriza o mundo rural e não descarta a vida na cidade – símbolo maior da modernidade na qual o poeta está ancorado –, buscando uma singular equação, mesmo que problemática e profundamente dissonante, entre os dois espaços e suas respectivas culturas.

Leiamos o poema:

a Dolores

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sino;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disto no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo. (100)

2 No poema, os signos que recuperam o contexto rural estão carregados de sentidos ligados à vida rústica tal como idealizada por muitos modernistas, ou seja, uma vida telúrica, que o eu lírico e seu interlocutor (projeção de Drummond e sua esposa, Dolores, a quem é dedicado o

texto) vivenciaram num tempo perdido, vivido numa Minas bucólica, ainda atravessada por traços predominantemente arcaicos.

O contraste entre o passado e o presente é notório. Se antes havia um mundo dado conforme um ideal de perfeição, agora tudo é adverso, como podemos constatar nas orações que contradizem as afirmações surgidas nos primeiros versos de cada parte. A tensão estrutural formada a partir do contraste entre o campo e a cidade confirma-se em toda parte através de declarações sobre o anoitecer que são refutadas por orações adversativas as quais, por sua vez, iniciam-se com a conjunção ‘mas’ – exceto na última estrofe, que contém uma variação interna mais intensa do que nas estrofes anteriores. O eu lírico parece atônito, apreensivo e angustiado, como se pode pressentir na exasperada perplexidade da indagação “haverá disso no mundo?” e as constantes reiteraões da afirmação “desta hora tenho medo”, que funciona como refrão do poema.

A origem interiorana do eu lírico – repita-se – torna-se clara com as definições que despontam no começo de cada parte, todas retratando a hora em que o sol declina. Temos, portanto, um texto proferido por um sujeito que está fora de seu lugar de origem, expressando surpresa perante um mundo que de certa maneira se choca contra sua memória e sua sensibilidade interiorana. Na passagem de um espaço a outro, inevitavelmente ocorre a metamorfose do sentido do findar do dia. O que originalmente era ligado à natureza e, portanto, interpretado como um ciclo, vê-se ligado à cultura e é encarado como finalidade/fatalidade. O que no campo era o momento de repouso associa-se, na cidade, à morte, como os tons de cortejo fúnebre que a rotina de voltar para casa depois do trabalho assume. A esta associação ligam-se o som das buzinas, que remonta a uma fila de carros; o lajedo, que retoma diretamente o imaginário de cemitérios; a palavra “morte”, que pode ser tomada como o ponto de fuga do poema (não é por acaso que se trata da única palavra destacada entre travessões).

O poema, dividido em quatro estrofes, cada uma de sete versos, com pés métricos variados, possui uma estrutura repetitiva cujas marcas também se apresentam no conteúdo, uma vez que, em cada estrofe, o poeta se debruça sobre a tarefa de definir o anoitecer. Por isso, todas as partes começam com uma oração predicativa que tenta dar conta dos significados contidos no fenômeno descrito. Mas as definições se constroem pela negativa. O eu lírico afirma que o anoitecer é a hora em que se passam alguns eventos e logo em seguida insere negações através de orações adversativas, iniciadas pela conjunção ‘mas’, geralmente localizada na cabeça do segundo verso. Esta é a estrutura básica do poema, com exceção da última parte, em que a lógica estrutural se decompõe num outro esquema sintático, como veremos a seguir.

O processo enumerativo do poema como um todo é interrompido justo em sua última parte, através de uma sequência em que se sugere, não por acaso através de uma enumeração, uma infinidade de comparações que poderiam ser estabelecidas entre as visões rural e urbana do anoitecer. No momento final do poema encontramos as definições de anoitecer como sendo a hora de “delicadeza, gasalho, sombra, silêncio”. É logo após esse momento extremamente afirmativo, uma última tentativa de sobrepor à dissonância da cidade a harmonia idílica do campo, que surge a pergunta de maior amargor e ceticismo do poema: “Haverá disto no mundo?” Tal indagação serve de ensejo para a derradeira definição de anoitecer inscrita no poema, a qual o designa como “a hora dos corvos”.

Nessa imagem ressoa o mito de Prometeu, mesmo que de modo indireto, transformando o problema da memória e, portanto, problematizando a leitura do poema como confissão. Se podemos ver os signos do interior como lembrança efetiva do tempo mítico da infância e uma parte considerável da juventude, os signos da cidade grande acabam por também encerrar um aspecto mítico e, portanto, de temporalidade cíclica. O jogo entre mito e realidade esboçado nas estrofes anteriores se converte numa enigmática síntese. A imagem da atividade dos corvos, note-se, apresenta

o passado, o futuro e o *degreto*. Dessa tripartição do tempo – que consiste numa representação do tempo enquanto totalidade – encontramos o passado e o futuro antes do termo que seria ocupado pelo tempo presente, o *degreto*. A relação que se estabelece entre as noções de *degreto* e *presente* expressa, entre outras coisas, o lugar distanciado e paradoxalmente aberto ao diálogo que o eu-todo-retorcido do poeta ocupa, tal como fica expresso no célebre “Mãos dadas” (*Sentimento do Mundo*):

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.

Embora isolado em seu apartamento, de onde observa a multidão, o eu lírico de “Anoitecer”, quando consideramos o lastro social da poesia drummondiana, vai na direção oposta do isolamento que Walter Benjamin observou no flâneur baudelaireano:

“Esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados”, só aparentemente rompe-o o flâneur quando preenche o vazio, criado pelo seu próprio isolamento, com os interesses, que toma emprestados, e inventa, de desconhecidos. Ao lado da clara descrição fornecida por Engels, soa obscura a seguinte frase de Baudelaire: “O prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número”. A frase se esclarece, porém, se pensamos que não foi dita tanto do ponto de vista do ser humano como daquele da mercadoria. Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é traspassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria (54-55).

Drummond não rompe o referido isolamento mas integra-se de modo decisivo à multidão, tal como afirma nos versos de, ainda uma vez, “Mãos dadas”: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito. Vamos de mãos dadas.” Esta perspectiva é, como veremos, um dos aspectos que distinguem Drummond e Baudelaire.

3 O desejo de participação na vida social, que o poeta se empenha em realizar na sua lírica a partir de *Sentimento do Mundo* e *José*, desponta em termos dramáticos em “Anoitecer”.¹ Numa aproximação entre o eu e o mundo o poeta concebe o exílio como forma possível de cifrar as tensões que existem entre si e a realidade. O anoitecer, portanto, é visto através de uma síntese enigmática, segundo a qual o poeta se encontra, entre passado e futuro, no exílio (símbolo do tempo presente). A ideia do medo é recorrente, fazendo parte do refrão, que reaparece no sétimo verso de cada parte. Temos, portanto, uma estrutura semântica bipartida. Ao se lançar radicalmente em busca do sentido do anoitecer, reitera, a cada nova tentativa, o medo que sente dessa hora. O medo introduz uma espécie de dialética negativa com relação à passagem do tempo. Não com relação a toda e qualquer passagem de tempo, mas aquela que acarreta metamorfoses, a hora do limite, em que o eu se vê partido entre o passado e o futuro. É a maneira que o poeta encontrou naquela altura para definir o tempo presente, como afirma em outro poema de *Rosa do Povo*: “Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos.” (102)

O tempo de guerra também pode ser visto com uma possível motivação do poema. Como se a guerra marcasse a perda da delicadeza por parte de seus atores. Tempo de degradação, envolto num processo de aniquilação, decadência ou, em termos benjaminianos, perda de experiência.² Uma possível referência à guerra estaria de acordo com o tom geral do livro em que o poema foi incluído, publicado em 1945, e notório pelas referências à brutalidade e ao horror que a Segunda Guerra Mundial trouxe consigo. O ocaso como metáfora da degradação provinda da guerra reafirmaria a preocupação de Drummond de, apesar de um profundo desencanto, expressar a necessidade de denúncia da barbárie da guerra.

4 A fusão do signo do interior (o sino) com os signos da cidade (buzinas, sirenes e apitos) constrói-se – especialmente na primeira estrofe, mas de um modo geral no poema – através da aliteração da vogal ‘i’ e sua progressiva dissolução em meio a sons que representam o ruído. Assim, observe-se que o som /i/ estabelece uma correspondência com o som do sino:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sino;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

As fontes sonoras *imaginárias* (o sino da igreja, o canto dos pássaros) e as fontes sonoras *reais* (as buzinas de automóveis, as sirenes, os apitos das fábricas) entrelaçam-se, formando um inusitado contracanto que enfatiza dramaticamente os contrastes do poema, a começar, por exemplo, das propriedades sonoras inerentes a cada uma dessas fontes e o modo como elas comparecem na paisagem sonora. O som do sino, com seu timbre característico, produz um ritmo relativamente regular, no qual destacam-se as badaladas cotidianas convidando ao culto eucarístico. Johann Huizinga observa, a respeito dos sinos na Idade Média, algo que poderíamos aplicar *ipsis literis* ao contexto rural do interior de Minas:

Um som se erguia constantemente acima dos ruídos da vida ativa e elevava todas as coisas a uma esfera de ordem e serenidade: o ressoar de todos os sinos. Eles eram para a vida quotidiana os bons espíritos que, nas suas vozes familiares, ora anunciavam o luto ora chamavam para a alegria; ora avisavam do perigo ora convidavam à oração. Eram conhecidos pelos seus nomes: o grande Jacqueline, o sino de Rolando. Toda gente sabia o significado dos diversos toques que, apesar de incessantes, não perdiam o seu efeito no espírito dos ouvintes (10).

Pode-se dizer que a lentidão e o compasso metódico do *sino de interior* é outro elemento que contrasta com os sons “aflitos” (estridentes) e irregulares da cidade. Evidentemente, a atribuição de afetos a determinados sons e paisagens sonoras depende, em última instância, de cada indivíduo e até mesmo um paroquial tanger de sinos pode adquirir tons ameaçadores, dependendo da forma particular pela qual o ouvinte o percebe. Isto fica evidente numa passagem de *An Inland Voyage*, na qual, na contramão do que Huizinga e Drummond afirmariam, Stenvenson declara: “há quase sempre um tom ameaçador, alguma coisa ruidosa e metálica na voz dos sinos que nos leva, acredito, a sentir muito mais dor do que prazer ao ouvi-los.” (211)

Os sons urbanos produzem uma textura sonora profundamente outra, caracterizada pela cauda ruidística que se agita. Enquanto no interior os sinos dobram lenta e compassadamente, ruídos, os mais diversos, desdobram-se, em rede, na cidade.³ Do uníssono ao polifônico, portanto, forma-se um contraste que está representado no poema através dos constantes deslocamentos da vogal ‘i’, deslocamentos esses tanto do ponto de vista rítmico quanto melódico. Se essa vogal é ressaltada por fazer parte da sílaba tônica em ‘sino’, ‘buzinas’, ‘apitos’ e ‘aflitos’, também aparece de modo insistente em outras palavras ou expressões. O trecho está repleto de aliterações: *s/I/no – aqu/I/ – s/I/no – soment/I/ – buz/I/nas – s/I/renIs – ap/I/tos – afl/I/tos – pungent/I/s – trág/I/cos – u/I/vando – /I/scuro*. O recurso da síncope que encontramos nos exemplos acima pode significar, metaforicamente, a diferença entre as distâncias das fontes sonoras que contribuem para a formação da polifonia dissonante da cidade. Por outro lado, pode também significar o caráter *lo-fi* da paisagem sonora da cidade grande.⁴ Nesse caso, o contraste entre as sílabas átonas e tônicas atualizam síncope que produzem a sensação de ouvirmos sons que procedem de diferentes pontos no tempo e no espaço. A assimetria, portanto, seria um elemento que definiria a cidade moderna em contraste com a

simetria do sino da igreja em contexto rural, ambas sendo a indicação de modelos de vida contrastantes.

Além do aspecto rítmico, mas contribuindo para produzir o mesmo efeito de polifonia, também podemos apontar as diferenças de timbre que se formam a partir da vogal ‘i’ associadas a diferentes grupos de consoantes e vogais. A última sílaba da palavra ‘uivando’ e a primeira da palavra ‘escuro’ devem ser lidas como uma apenas. Desse modo, a vogal ‘e’ tende a ser pronunciada como ‘i’ e reforça o som do sino contido no ditongo ‘ui’ de ‘uivando’. Ainda no plano fonético, observe-se que o poema é atravessado por muitas sibilantes que também possuem valor significativo profundo, uma vez que parecem representar iconicamente o próprio ruído. Entre os *ís* e os *esses* o eu lírico tenta sintonizar a onda do anoitecer. Entretanto, o ajuste jamais acontece e os ruídos a toda hora se interpõem sobre a mensagem, produzindo um efeito dissonante sobre as definições que o poeta procura organizar. O resultado do poema decorre em grande parte na expressão dessa tentativa frustrada de sintonizar um sentido que nunca chega a se fixar.

Esse jogo sonoro de contrários constitui o elemento central da primeira parte e acaba por ressoar no resto do poema. Os apitos, assim como os ruídos urbanos, tão celebrados como signos da modernidade e do progresso na nossa literatura modernista de arrebentação, aparece em Drummond, após de pouco mais de duas décadas, em uma acepção que não escapou, por exemplo, a Noel Rosa, que, no samba “Três Apitos” aludia ao ritmo desgastante e desumanizante do trabalho operário nas condições da época, apesar da incontestável carga de humor que ambivalentemente atenua e acentua os choques traumáticos expostos pela referida canção.

5 A imagem dos pássaros que voltam para os ninhos na hora do poente é das mais bucólicas. Porém o contexto urbano elimina essa ordem de eventos, ligada ao mundo natural, e no lugar de pássaros o poeta

encontra *multidões compactas*, retratando a hora do *rush* na metrópole como um *óleo espesso* que impregna o lajedo. Tal como as máquinas em relação aos galpões das indústrias, os homens tomam conta das ruas:

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

Nesta estrofe retorna de modo contundente a dicotomia fundamental entre o eu e a multidão mencionada anteriormente. O poeta observa anônimo a multidão e comovido a descreve. A imagem de multidões compactas aponta o caráter indeterminado dos indivíduos que se dissolvem num todo e que, fora do contexto de trabalho, são como o espesso óleo que se desprende das engrenagens das máquinas, sujando o chão. Ao elaborar essa imagem, Drummond inclui no poema a denúncia da engrenagem capitalista. É a visão crítica do homem como força de trabalho que também se encontra, como observa Benjamin, em Victor Hugo e Baudelaire:

Uma rua, um incêndio, um acidente de trânsito, reúnem pessoas, como tais, livres de determinação de classe. Apresentam-se como aglomerações concretas, mas socialmente permanecem abstratas, ou seja, isoladas em seus interesses privados. Seu modelo são os fregueses que, cada qual em seu interesse privado, se reúnem na feira em torno da “coisa comum”. Muitas vezes, essas aglomerações possuem apenas existência estatística. Ocultam aquilo que perfaz sua real monstruosidade, ou seja, a massificação dos indivíduos por meio do acaso de seus interesses privados. Porém, se essas aglomerações saltam aos olhos – e disso cuidam os Estados totalitários fazendo permanente e obrigatória em todos os projetos a massificação de seus clientes –, então vem à luz seu caráter ambíguo, sobretudo para os próprios implicados. Estes racionalizam o acaso da economia mercantil – acaso que os junta – como o “destino” no qual a raça se reencontra a si mesma. Com isso, dão curso livre simultaneamente ao instinto gregário e ao comportamento automático (58).

Repare-se que, assim como as multidões, os versos dessa segunda parte do poema também “escorrem”. Os versos 1, 2 e 7 exigem uma pequena pausa quando terminam. Mas os demais têm no gerúndio do verbo ‘escorrer’ a expressão máxima de sua lógica rítmica. Daí o *enjambement* ser o procedimento estilístico principal desse trecho. O poeta se lembra dos pássaros e, à sua procura, volta os olhos para o céu. Entretanto, nada encontrando, volta-se para o chão e vê as multidões. O uso do plural reforça o desmedido tamanho que por si só a palavra multidão contém. Dessa hipérbole, o poeta extrai de modo pertinente o símile com o ‘espesso óleo’, que diz respeito ao imaginário da máquina. Trata-se tanto da comparação entre o homem e o óleo da máquina – aqueles que possibilitam o funcionamento das engrenagens – quanto do homem como aquele que é processado pela máquina e transformado em mercadoria.

A observação distanciada das multidões nos leva a pensar sobre o lugar em que o eu lírico se posiciona. Não há nenhuma referência direta no poema, mas somos levados a pressentir o seu olhar como que localizado num ponto elevado, um mirante, a janela de um edifício, de onde o eu observa a multidão. A imagem do edifício é recorrente na obra de Drummond e afirmar que o eu lírico observa os transeuntes de cima de um edifício é uma ideia que talvez possa ser sustentada pela distância implícita no olhar que designa os passantes como *multidões*. Outro argumento encontra-se na figura de Prometeu acorrentado que surge na última parte do poema. Desse modo, o despenhadeiro em que o herói mítico termina acorrentado equivaleria, no contexto urbano em que o poeta brasileiro está inserido, ao edifício, cuja importância capital para a poesia de Drummond, foi observada com precisão por Otto Maria Carpeaux:

A coletividade simboliza-se, para o poeta, em grandes Edifícios, caixões de cimento armado; em grandes Cidades, cristais sujos da época; e em Instituições, sem adjetivo. Expressões dum mundo que anda com a cara das classes conservadoras e com a parte posterior das grandes massas.

Mundo que anda e passa. Tudo em movimento: o edifício, roído pelos vermes; a cidade, assediada pelos próprios habitantes; o mundo, alarmado de ruídos apocalípticos que os outros não entendem e que tornam confusa, aos ouvidos do poeta, a música das esferas, que os outros também não entendem. Poesia dum mundo em movimento, poesia dialética, que só encontra o ponto firme fora da realidade coletiva: no indivíduo isolado, na alma dissociada em lembranças individuais, na pupila dum cão através da qual a alma encarcerada da criatura olha, em sons dissipados de músicas que passaram, numa fotografia na parede, e que dói. É uma solidão imensa, a solidão do “homem presente” entre os milhões da cidade. É o desespero, o desprezo, a angústia (441).

Com base no que ficou exposto até agora, podemos deduzir do poema, com vistas a um aprofundamento nos seus níveis de significado, uma pequena narrativa: soam os apitos no fim de turno nas fábricas da cidade, as ruas são tomadas pelas multidões que voltam do trabalho para casa buscando o repouso e pressentem a morte sob os influxos do pesadelo noturno. Do edifício, exilado, o poeta, por sua vez, observa os homens. A noção de exílio, com relação aos trabalhadores, pode ser interpretada como alienação, engrenagem capitalista a subjugar os proletários, mantendo-os, inclusive, apartados da consciência do poeta. Por outro lado, é também alienação do poeta. Alienação complexa, uma vez que informada por um extremo esclarecimento. A falta de comunicação entre o indivíduo e a multidão produz uma radical descontinuidade entre a consciência crítica do poeta e a cegueira da multidão.

6 Na terceira parte do poema, encontra-se a continuação da crítica sobre a exploração do homem na sociedade capitalista:

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Assim como a personagem de Carlitos, em *Tempos Modernos*, “o corpo não pede sono, depois de tanto rodar”. A imagem da morte é central nesse trecho, uma vez que é a contraposição do descanso. Esses dois termos, aliás, estão tradicionalmente entrelaçados, contaminando-se, e em muitos contextos chegando mesmo a assumir o papel de sinônimos (assim como fica explícito, por exemplo, nas expressões “morto de cansaço” e “descansa em paz”). Do ponto de vista do poeta, a aniquilação cotidiana faz com que o corpo exausto das multidões peça paz, morte, mergulho no poço mais ermo e quedo. A idéia de *pedir paz* retoma um dos principais assuntos do livro: a guerra. No contexto do poema, o vocábulo também assume a conotação de “guerra na cidade”. Trata-se da luta brava (o trabalho cotidiano) na cidade grande, assim como no poema “Morte do leiteiro”:

Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho
e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade. (131)

Considerando os reflexos das contradições internas brasileiras e da Segunda Guerra Mundial contidos na poesia de Drummond, os comentários de Murilo Marcondes de Moura a seguir abrem espaço para uma visão mais ampla de “Anoitecer”:

O envolvimento do país exasperou as contradições internas, proporcionando uma circunstância riquíssima para a inserção ideológica dos

artistas e intelectuais brasileiros. Por um momento, os problemas do Brasil identificavam-se com os problemas do mundo. Cantar a vitória dos aliados em qualquer parte (e a União Soviética tornara-se um aliado natural do Brasil) era cantar a vitória também brasileira, inclusive a interna contra a ditadura. Era uma situação bastante diversa da pesquisa sobre a “realidade brasileira” dos anos 30, em que os problemas regionais dominavam a cena. O posicionamento do escritor e do intelectual brasileiro ganhou com isso um contorno novo: a luta no front interno era similar à que se processava lá fora, de modo que falar da guerra era também falar de conflitos que se achavam em casa. Por um lado, a posição do artista brasileiro foi alçada a uma dimensão internacional; por outro, a situação internacional exigia mudanças domésticas. Assim, a queda da ditadura do Estado Novo tornou-se tão necessária quanto a queda das forças do Eixo. A propósito, eis o comentário que Drummond registrou em seu diário no dia 23/08/1944: “O Governo promoveu um comício para comemorar o segundo aniversário da entrada do Brasil na guerra [...] o aniversário de uma guerra *sui generis*, do fascismo interno contra o fascismo externo.” (36-37)

Efetivamente, o tempo histórico atravessa o poema de modo radical, embora não possamos dizer, sem cometer equívoco, que tanto “Anoitecer” quanto qualquer outro poema de Drummond sejam apenas resultado de conjunções históricas. Nada mais impróprio para tratar de uma obra que transcende o tempo em que foi escrita, indicando seu valor estético intrínseco. Logo, a visão da lírica como instrumento de participação é um dado central na obra drummondiana, porém não deve jamais ser vista apenas como consequência da história. Muito contam a experiência individual e os elementos imemoriais da lírica, fundamentais, contidos na linguagem poética, tal como Davi Arrigucci Jr. observou sobre a lírica meditativa de Drummond:

Em termos drummondianos, talvez se possa dizer que o sentimento é a marca que o mundo lavra na alma. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente, revelar (17).

Na terceira parte do poema, o sentimento do mundo pode ser pressentido na atividade truncada e polifônica que retorna através do recorte abundante dos versos. Nessa parte a unidade que conta é a do verso, ao contrário das outras, em que predominam, numa, o *enjambement* (segunda parte), noutra, o recorte acentuado dos versos (partes 1 e 4). Aqui a unidade do verso é respeitada, exceto na passagem do quinto para o sexto verso. Repare-se que aquele verso é o único verso partido, contendo os dois travessões que isolam a palavra ‘morte’ das contíguas ‘paz’ e ‘mergulho’. A seqüência desses vocábulos sugere um teorema que resume o drama do indivíduo exposto ao mais alto grau de alienação e sofrimento. Nesses termos, o pedido de paz converte-se no pensamento sobre a morte – o suicídio – como hipótese de possível libertação.

A rima entre o último atributo de poço, ‘quedo’, e o sentimento do eu lírico, ‘medo’, retoma a questão do sujeito alienado que foi trabalhada ao longo do poema. Nesse momento de extrema tensão, o indivíduo anônimo confere espessura à sua subjetividade, concebendo a ideia de assumir as rédeas de seu próprio destino, custe o que custar. É dessa valorização da vida – em última instância, a negação do suicídio – que o poeta parece retirar a figura de Prometeu, sobre a qual é ainda necessário tecer comentários. No entanto, antes de passarmos a eles, observe-se, para encerrar a análise da terceira parte do poema, que a imagem do poço retoma o espaço rural, reforçando a tensão estrutural das imagens. Além disso, a imagem do mergulho parece conferir ao indivíduo a total responsabilidade do suicídio cogitado. Entretanto, o poeta acaba por questionar, como Artaud com relação a Van Gogh, se de fato a responsabilidade da autoaniquilação recairia totalmente sobre o sujeito que pensa em cometê-lo ou que o comete efetivamente. É o próprio Drummond que coloca o suicídio como fragilidade em poemas como “Mãos dadas”:

Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.

Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação (68).

A imagem do aniquilamento como fuga é condenada pelo poeta e poderia ser pensada como mais uma faceta da alienação. Esta é a posição costumeira de Drummond perante a existência – posição inscrita em muitos textos, entre os quais, “Consolo na praia”. A seguir, transcrevo na íntegra o referido poema, também de *Rosa do Povo*, por ser um texto paradigmático sobre a questão da afirmação da vida em contraposição ao suicídio em Drummond:

Vamos, não chores...
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis carro, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho (142-143).

Uma das diferenças principais entre Drummond e Baudelaire, aliás, é o modo como cada um trata o tema do suicídio. Conforme Benjamin, Baudelaire o considerava como um signo da própria modernidade, através do qual o indivíduo encontrava um meio de se afirmar perante o impulso produtivo da época, desproporcional em relação ao “impulso produtivo natural ao homem”. Desse modo, o suicídio era visto como uma paixão heróica em contraposição a uma pura e simples renúncia:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. Assim, o suicídio, como a “paixão peculiar à vida moderna”, aparece na clássica passagem dedicada à teoria da modernidade (Benjamin 74-75).

O que importa para Drummond é a participação, as mãos dadas, a resistência através do exercício pleno da poesia e da “vida sem mistificação”. A imagem de Prometeu, nesses termos, é da ordem da resistência. O limiar da morte que chega a ser pensada, portanto, confere ao indivíduo um grau de consciência que lhe permite formular a concepção de participação como resistência. Daí a transferência, que se processa de Baudelaire a Drummond, da figura do suicida para a figura mítica de Prometeu.

7 Na última parte do poema o eu lírico parece desistir de uma definição abrangente, a qual abarcaria, numa totalidade imagética, os sentidos do anoitecer. Por isso, deixa de usar o artigo definido ao se referir ao atributo que delimita o sentido do termo principal. Isso possibilita o aparecimento de uma sequência de quatro termos que buscam especificar, por aproximação, o sentido de anoitecer. Os predicativos são delicadeza, gasalho, sombra e silêncio. Esses quatro atributos despertam sentidos múltiplos,

os quais ficam girando em torno do centro significativo do anoitecer, além de contrastarem com os ruídos expressos anteriormente no poema, sugerindo uma sequência idealizada pelo eu lírico:

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disto no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.

O percurso que abrange a delicadeza e o silêncio (não da morte mas do repouso) remonta tanto ao passado bucólico vivido em Minas quanto ao futuro utópico de uma possível harmonia futura da humanidade. Logo, todos os termos fazem parte de um campo semântico de profunda positividade. Mas a sequência polifônica desses termos – que são a figuração da paz enquanto positividade – contrasta com a seguinte indagação: “Haverá disto no mundo?” Ao colocar em dúvida a existência de tais atributos, o poeta volta a encenar a instabilidade de um mundo que se apresenta através de profundas tensões. Essa dúvida conduz à imagem final do poema, segundo a qual o anoitecer é a *hora dos corvos*. Essa surpreendente metáfora recupera a imagem dos pássaros que se apresentara na segunda parte. Mas agora os pássaros possuem uma carga negativa, uma vez que representam os agentes do martírio de Prometeu. Curiosamente, o som que no início o poeta utilizou para representar o sino retorna em ‘mim’ e ‘sim’, como num eco difuso do sino disperso pelo poema.

8 A parte final é a variação das anteriores no que diz respeito ao motivo (a definição do anoitecer) mas apresenta um acréscimo inusitado para o sentido negativo geral anterior. É a referência a Prometeu, como já vimos, que se encontra na imagem dos “corvos, bicando em mim”. Essa imagem transpõe a tonalidade elegíaca para um outro campo de ressonâncias.

Não se trata mais apenas do canto de um sujeito atônito perante uma realidade que destoa de seu lugar de origem, mas também de uma voz que se impõe pelo seu lirismo. O eu lírico interiorano, que relata a sua surpresa perante a realidade da cidade, é também um Prometeu que desvela e revela sentidos novos do anoitecer. Dessa forma, o eu lírico, que estaria delimitado por um ponto de vista marcadamente interiorano, e supostamente limitado, alcança uma generalidade insuspeitada e se universaliza. Tal complexidade subjetiva conduz o poema para um plano de sentidos altamente abstratos e plenos de tensões. Seria a figura de Prometeu, por exemplo, uma simples representação do indivíduo provinciano paralisado pelo contexto da cidade? Ou esse mesmo indivíduo é a representação plena de Prometeu, traduzindo a realidade de maneira distanciada, crítica? O que importa é que esse Prometeu peculiar, a um só tempo itabirano e universal, permite relacionar dois espaços aparentemente diversos e remetê-los para um mesmo plano, em que os signos da existência se sobrepõem ao da simples contingência. Não se trata mais de uma hora específica, rotineira, mas de uma hora última, carregada do sentimento trágico da existência. Nesses termos, podemos confirmar a relação inequívoca entre lírica e sociedade que Adorno aponta como um aspecto fundamental a ser considerado pelo leitor de poesia:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que

nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada (66-67).

Em “Anoitecer”, Prometeu é um desses mitos que apresentam a vida enigmaticamente como um ciclo contraditório. O herói está condenado a um inesgotável sofrimento pelos corvos que cotidianamente bicam seu fígado. Mas ao mesmo tempo o ato libertário que cometeu é inalienável. Por isso, carrega, simultânea a seu martírio, a glória de ter revelado o fogo aos homens. No poema, portanto, o referido mito encena metaforicamente a luta de classes. O proletariado, beneficiado pelo conhecimento do fogo, contrapõe-se aos deuses, símile da classe dominante, que condenaram o herói.

Ao aproximar o mito e a voz poética, o que Carlos Drummond acaba por sugerir? Talvez possamos associar a *persona* poética ao próprio poeta, uma vez que a dedicatória foi endereçada a sua mulher e, portanto, estaríamos frente a uma homologia estabelecida entre o edifício alto e o despenhadeiro em que Prometeu está preso como forma de representação do contato de Drummond com a cidade grande. Nesse caso, a cidade, através da imagem do edifício, seria equivalente ao lajedo prometêico. Assim, a figura mítica corresponderia à do poeta, que lega aos homens um sentido novo para o fenômeno do “anoitecer”. Este sentido-fogo seria o elemento que funde o rural e o urbano, produzindo uma totalidade antes insuspeitada, mas agora passível de ser conhecida pelos demais. Tal visão é cara a Carlos Drummond de Andrade, uma vez que representa, em parte, a própria visão modernista da poesia, que procurava equacionar a dualidade cidade-campo através de muitos meios, como a literatura e a política, conduzindo a um panorama novo da cultura brasileira.

Por outro lado, o poema também conduz a uma visão mais marcadamente política, informada pelas tendências de Drummond naquela altura. O anoitecer descrito relaciona-se através da cor rubra de que o céu se tinge à figura da rosa, também vermelha, que dá título ao livro e que aparece na capa original, sendo um dos símbolos mais difundidos do comunismo, que Drummond professava abertamente, como podemos confirmar nessa passagem de Antonio Candido:

Em 1934 Carlos Drummond de Andrade saiu daquela Belo Horizonte tranqüila, traçada com régua meticulosa mas cheia de encanto, que ainda vive em romances de Eduardo Friciro e Ciro dos Anjos, para ser chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Veio o golpe de Estado em novembro de 1937 e ele continuou na mesma função, abrindo um capítulo curioso da relação entre o cargo que um escritor exerce e sua liberdade de pensar e escrever. Ninguém ignorava que Drummond era então simpatizante das posições comunistas, que o Estado Novo proscovia e perseguia, pois um dos pretextos para a sua instalação foi, justamente, o alegado perigo que elas apresentariam para a Nação, a Ordem, a Família e outras maiúsculas. Assim, o chefe de gabinete do ministro da Educação viveu, no exercício das funções, a fase mais ativa da sua militância intelectual de poeta comprometido com ideais de esquerda (1996: 20).

Em outros poemas, como o já referido “Morte do leiteiro”, a cor vermelha também se associa ao símbolo do movimento comunista, que é retrabalhado poeticamente por Drummond e outros modernistas, tais como Murilo Mendes, que era seu contemporâneo e companheiro de lírica participante, afirmando, no “Poema Dialético”: “a aurora é coletiva”.

A conjunção entre as experiências individual e coletiva, expressa no contraste entre o sentimento individualizado do eu lírico e a ideologia comunista, relativiza a divisão da experiência poética em pares binários de imagens que poderiam rotular o poema como simplesmente panfletário ou alienadamente individualista. Assim como a relativização do tempo no poema, ao mesmo tempo cíclico e linear, o intercâmbio

entre dois tipos de experiência é um emblema da produção poética de Drummond no momento específico da publicação de *A Rosa do Povo* e, mais amplamente, no âmbito de sua trajetória poética. Destruindo as fronteiras entre campo e cidade, indivíduo e multidão, universal e particular, mito e história, “Anoitecer” instaura a figura do poeta como um Prometeu que transita livremente entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens – sua liberdade está inscrita de modo indelével na linguagem. A partir do eu lírico como uma figura fora-de-lugar, Drummond se situa para além do simples degredo: se há um distanciamento crítico entre o poeta e as multidões, esse mesmo distanciamento pode possibilitar a comunicação entre diferentes esferas da vida em sociedade e, assim, a resistência a uma engrenagem social que seduz e corrói subrepticamente o ser humano.

NOTAS

¹ A esse respeito, Antonio Candido observa: “A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pior.” (1995: 124)

² Segundo Antonio Candido, há uma função redentora na poesia de Drummond, a qual, “associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial –, conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perecíveis que então se fizeram. CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond” (1995: 125).

³ A esse respeito, Schafer indica uma importante observação: “A paisagem sonora lo-fi foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu. A paisagem sonora lo-fi surge com o congestionamento do som. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas. Hoje, o mundo sofre de uma superpopulação de sons. Há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza. Na atual paisagem sonora lo-fi, a razão sinal/ruído é de um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido.” (107)

⁴ Ao discutir a transição da paisagem sonora rural para a urbana, o compositor canadense Murray Schafer utiliza os termos: *hi-fi* e *lo-fi*. Sobre a paisagem sonora *hi-fi*, Schafer afirma: “Um sistema *hi-fi* é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora *hi-fi* é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora *hi-fi*, os sons se sobrepõem menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo, “o som de um balde na borda de um poço e o estalido de um chicote a distância” – a imagem é de Alain Fournier, para descrever a economia acústica da zona rural francesa. [...] O ambiente silencioso da paisagem sonora *hi-fi* permite ao ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção...” (71-72) Sobre a paisagem sonora *lo-fi*, que é a paisagem na qual o eu-lírico de “Anoitecer” está fisicamente inserido, o compositor declara: “Em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. O som translúcido – passos na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou a fuga precipitada de um animal no cerrado – é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se a perspectiva. Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença. Há fala cruzada em todos os canais, e para que os sons mais comuns possam ser ouvidos eles têm de ser intensamente amplificados.” (72)

TRABALHOS CITADOS

ADORNO, W. F. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. v. 1. Print.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Print.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*: Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Print.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Esco-lhidas, 3). Print.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Print.

CANDIDO, Antonio. Fazia frio em São Paulo. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Print.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Print.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro: Univer Cidade; Topbooks, 1999. v. 1. Print.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisséia, s.d.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, 1998. Print.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001. Print.

STEVENSON, Robert Louis. *An Inland Voyage*. London: Chatto and Windus, 1911.

Guilherme Trielli Ribeiro é professor de Literatura Brasileira. Formou-se em Letras na UFMG e fez doutorado na Brown University. Atualmente concentra suas atividades na tradução literária e na revisão de sua tese sobre as relações entre a poesia de Jorge de Lima e as canções de Edu Lobo e Chico Buarque, cujo título, ainda provisório, é *O Grande Circo Místico: A Utopia da Refundação Humanista da Modernidade*.

Artigo recebido e aprovado em 11/11/2012.

CATANA

por Ronaldo Brito do Nascimento

O mundo cheira a talco ordinário, a bosta e mijo secando debaixo do sol quente de fevereiro, nos becos estreitos da cidade enlouquecida. Ecos desse carnaval chegam às emergências dos hospitais com os sobreviventes bêbados e feridos: de ambulância, nos camburões da polícia, a pé, se arrastando. São bacantes do deus trácio mestiçados no Recife. Na cola suarenta dos corpos resistem confetes; nas bocas, um bafo pestilento de álcool e cebola frita. Egressos de ruas e praças, encharcados de frevo e chuva fora de época, eles nem percebem os jardins circundando o hospital, as flores apagadas na noite escura. Entram no mundo de lâmpadas fluorescentes, percorrem corredores e salas onde médicos e enfermeiras se agitam possessos de Asclépio, um deus avesso à folia. Odores nauseantes impregnam paredes e móveis, cronificam-se como as doenças incuráveis. Nenhum aroma de jasmim atravessa as portas envidraçadas. Entre as macas, enfileiradas como nas praças de guerra, os anjos de roupa branca suja caem pelas tabelas.

- Quem vai para a UTI, doutor?
- Esse aqui tem mais chances.
- Reanimo o velho do boxe três, se ele parar?
- Aquele, não. Deixe morrer.

– Subo a penetrante de abdome para o bloco?

– Suba.

O primeiro cirurgião se escova com esmero. Desde menino não consegue se livrar da sujeira acumulada nas unhas. Trabalha no limite do cansaço, pois além dos procedimentos clínicos e cirúrgicos, ainda delibera sobre a vida e a morte dos pacientes. Faltam apenas duas horas para acabar o plantão, quando dá entrada um rapaz, trazido pela polícia. Tiros no abdome. Enquanto o socorriam, teve uma parada cardíaca, mas conseguiram reanimá-lo. A equipe não se motiva a tratar marginais com ficha de estupro, assassinato, roubo e tráfico, e este possui todos os requisitos de um bandido completo.

As chances de salvá-lo são mínimas, a qualquer momento poderá sofrer nova parada cardíaca. O primeiro cirurgião sente raiva dos policiais que atiram para matar e depois socorrem a vítima. A cada plantão experimenta o doloroso impasse de restituir a vida a um assassino, mal conseguindo disfarçar o desejo de que os bandidos não sobrevivam.

– Duas horas a mais e o abacaxi ficaria para a outra equipe descascar – queixa-se à anestesista.

Pensa nos mil acasos que poderiam tê-lo livrado desse esforço excedente. Mas tudo funcionou bem, como sempre acontece com os pacientes que ele preferia ver mortos: não faltaram cânulas adequadas, a enfermeira chefe acabara de repor os medicamentos da mala de emergência, no banco de sangue havia reserva de concentrado de hemácias. Sorte para o bandido, azar para o primeiro cirurgião. Em duas horas a equipe do domingo chegaria para rendê-lo. Teria tempo de passar em casa, tomar um banho e apanhar a filha com a ex-esposa. Separado há pouco mais de um ano, programara um passeio na reserva florestal da cidade, uns poucos hectares de mata atlântica sobrevivendo em meio às favelas e à especulação imobiliária.

O segundo cirurgião mal adormecera quando foi chamado novamente ao bloco cirúrgico. Deitado numa sala de repouso, a televisão ligada, a luz acesa no rosto, demorou a situar-se no espaço. Operara três pacientes durante o plantão e o chefe ainda pedia que auxiliasse outra cirurgia. Reclamou. Não tinha condições físicas, ganhava uma miséria, queriam matá-lo. Acordassem o diretor do hospital. Carnaval só dava em sobrecarga de trabalho.

Falava metendo os pés nos sapatos, arrumando o jaleco sujo. Saiu no corredor transformado em enfermaria, onde macas e pacientes se amontoavam.

– O que é? – interrogou o maqueiro que veio chamá-lo.

– Uma penetrante.

– Bandido?

– Não sei.

Sabia. Fora instruído a não revelar nada.

Enquanto se lavava, o primeiro cirurgião mexia as pernas. Pesavam como chumbo. Olhou para cima, num gesto automatizado, costume de quando era menino.

– Você pensa que o céu é perto? – brincava a mãe.

Parecia bem próximo, na serra onde nasceu e viveu boa parte da infância e adolescência.

– Por que não constroem blocos cirúrgicos com teto solar? – perguntou à circulante de sala, uma moça evangélica, triste e compenetrada.

– A gente descansava os olhos, contemplando o céu.

– O doutor tem cada ideia.

O segundo cirurgião empurrou a porta com raiva. O rosto sebento, a barba por fazer, a imagem do desleixo. Pisava os sapatos sem calçá-los de todo.

- Você acaba comigo!
- Eu, não. O Secretário de Saúde, que não contrata médicos.
- Não dormi nada.
- E eu, nem sentei.

O segundo cirurgião passou água no rosto e enxugou-o em papel toalha. Sentou num banco giratório de alumínio, bocejou se espreguiçando e fechou os olhos.

- Se apresse que o paciente já está na sala.
- O que é?
- Bala.

Pulou do banco, como se o tivessem alvejado.

- É bandido!? Você sabe que eu não entro pra salvar esses caras.

O primeiro cirurgião olhou para cima.

- Tem de ser você. Não tenho com quem operar.

O segundo cirurgião se aproximou do lavatório.

- Deixa morrer!

O primeiro cirurgião respirou fundo. Enchia o peito de paciência, pois conhecia a história infeliz do colega mais jovem. O pai também respirava assim, como se fosse engolir todo o ar da serra. A mãe ria, achava o marido semelhante a um cavalo, depois do galope.

- Eu faço tudo pra livrar você desses casos.
- Às vezes acho que é uma provação.
- Deixe de trabalhar em Emergência, já disse.
- E vou trabalhar onde?
- Em qualquer outro lugar.

O segundo cirurgião apanhou uma escova e abriu a torneira do antisséptico.

A anestesia avisou que o paciente estava quase pronto. Trabalhava apressada, mal disfarçando um leve tremor nas mãos. Tinha um encontro de casais na paróquia do bairro e o marido chegaria às sete horas para

buscá-la. Verificava no monitor os batimentos cardíacos, media a pressão arterial e aplicava remédios. Escutou a história do bandido e soube que era traficante. O filho de vinte e um anos saía de casa, fazia uma semana, quando ela e o marido o surpreenderam fumando maconha, o que todos os amigos achavam normal para a idade e os tempos atuais. Ela e o marido não pensavam assim e a convivência na família se tornara um inferno. Sem conter a ansiedade, apanhou um lençol e armou a tenda cirúrgica, espécie de cortinado resguardando o rosto do paciente.

O corpo estendido sobre a mesa parecia insignificante: as pernas finas, os braços sem musculatura saliente, a boca aberta pela cânula do respirador, mostrando dentes podres. A instrumentadora cirúrgica contemplava indiferente o algoz de tantos infortúnios, arrumando seus apetrechos. Sentia cansaço e raiva porque chegaria atrasada ao plantão do hospital particular. Descontariam o atraso no salário irrisório que lhe pagavam. Confirmou a hora, pensou em ligar para casa, mas achou cedo. Sempre que a escalavam no sábado, o marido largava a filha pequena com a empregada e caía na farra com os amigos.

O primeiro cirurgião levantou mais uma vez a cabeça para o alto, buscando uma imagem de Jesus Crucificado, pregada na parede de um hospital de interior, onde trabalhara nos primeiros anos depois de formado. Pedia socorro. Sentia-se sozinho e sem amparo. Mas a sala atual pertencia a um complexo cirúrgico moderno, de paredes cuidadosamente pintadas, sem qualquer objeto que ferisse as normas de controle de infecção hospitalar. Na falta de um socorro celeste, decidiu começar a cirurgia sozinho.

– Podemos? – perguntou à equipe.

A anestesista respondeu que sim. Consultou o relógio, analisando se chegaria a tempo na reunião da paróquia, lembrou do filho, sentiu um amargo na boca e ânsia de vômito. Evitava encarar, mesmo de relance, o rosto adormecido pelas drogas anestésicas, o corpo entregue.

Quando o médico auxiliar entrou com bastante atraso, o campo operatório já ficara pronto, deixando à mostra apenas a barriga raspada do paciente.

– Deviam construir blocos cirúrgicos com teto solar – brincou o primeiro cirurgião.

– Você e a mania de olhar para o céu – rebateu o segundo cirurgião, que tinha a barba por fazer. Levantara com um sentimento de morte.

– Eu nasci no topo de uma serra. No inverno, as nuvens passavam por dentro de minha casa.

– Já sei; vai dizer: qualquer dia largo tudo isso e volto pra lá.

O primeiro cirurgião convencera-se que não voltava. Cidade grande vicia. Com os anos, fica mais difícil retornar às origens. Criam-se necessidades: os congressos, os cursos, o acesso à cultura.

– Os colegas que foram para o interior são mais felizes.

Pensou melhor: muitos se tornaram alcoólatras. Continuavam casados com as mesmas mulheres, mas enchiam a cara para suportar o tédio. Ele separou-se. O casamento durou oito anos. Envergonhava-se da festa para seiscentos convidados e um final tão breve. Três plantões por semana, o consultório e a chefia de um serviço médico estragaram a relação. Morava nos hospitais, nunca via a filha e a esposa. A mulher também era médica: pediatra. O mesmo tanto de empregos e plantões. Os dois competiam, mas ele sempre ganhou mais dinheiro. Comprou um apartamento de quatro quartos, com cinco garagens, *playground* e piscina. Nunca deu um mergulho. Não tinha tempo.

– Ainda largo tudo – falou alto, como se estivessem acompanhando seus pensamentos.

– Você? Você é viciado em medicina. Pior que maconheiro.

A anestesista estremeceu.

– Maconha dá tontura? – perguntou o primeiro cirurgião.

– Vai perguntar a mim? Eu nunca fumei. Você nasceu perto das plantações, deve ter experimentado.

– Esse bandido fumava – brincou com o colega, esquecendo suas feridas.

– Não enche, pois deixo você operando sozinho! Estou aqui me segurando pra não olhar a cara do safado.

As mãos do segundo cirurgião tremeram e ele furou a luva num instrumento.

– Porra! E ainda por cima me contamina! Esse marginal deve ser aidético! Me dê outras luvas, minha filha! Depressa! – pediu à circulante de sala.

A instrumentadora cirúrgica lembrou o marido. Suspeitava que dormisse com um dos amigos. Tinha medo de se contaminar. E se ele não usasse camisinha?

“Será que esse bandido também é maconheiro como meu filho?”, perguntou-se a anestesista. Se a cirurgia demorasse além do tempo previsto, chegaria atrasada ao encontro de casais em Cristo, do movimento carismático.

O segundo cirurgião mergulhou de volta nas sombras. Já não enxergava nada à sua frente. Desejava acabar logo, chegar em casa e dormir. Devia ter abandonado a profissão no dia seguinte à tragédia. Ingressaria na polícia. Assim teria direito a matar todos os bandidos. Mas estava preso a um juramento, a uma ética que o obrigava a salvar sempre, em qualquer circunstância. Sentiu o impulso de transpor os limites da tenda cirúrgica, derrubar os panos verdes que o separavam do rosto do paciente. E se fosse o bandido que destruiu sua vida? Conhecia os sinais do seu corpo. Todos. Nos minutos em que ele praticou a torpeza contra a mulher que amava, o primeiro cirurgião olhou-o com tamanho ódio que seria impossível esquecê-lo.

– Nunca mais bebo água-de-coco – falou ao acaso.

– O que você disse? – perguntou o primeiro cirurgião.

– Nada. Esqueça!

– Desta água eu não bebo – repetia no torpor do sono, as mãos se movendo entre vísceras, chafurdando na dor da violência.

Fora jogado dentro da mala do carro, a namorada no banco traseiro.

– Nunca mais bebo água de coco, na praia de Boa Viagem.

Os bandidos chegaram por detrás, os revólveres apontados para eles. A namorada aconchegou-se ao seu corpo, implorando socorro, mas a arrancaram com fúria. Da mala escutava os gemidos dela e os gritos enlouquecidos dos três marginais.

– Acorda, homem! Você vai cair dentro do campo! – alertou o primeiro cirurgião.

– Desculpe. Estou morto!

– Daqui a pouco eu libero você. Os reдеiros estão chegando.

A anestesista consultava o relógio, a cada minuto. Tinha sob os cuidados uma pessoa que alimentava o vício do filho. Uma vez desejara que fossem eliminados todos os traficantes do mundo, sumariamente, sem julgamento. Assim, o filho se livraria da maconha. E se ela mesma comesse a faxina? Bastavam duas ampolas de cloreto de potássio na veia do traficante e todos imaginariam que ele sofrera mais uma parada cardíaca. A polícia nem suspeitaria de um crime. Só Deus.

– Só Deus! – gemeu alto, passando a língua no aparelho dentário que distorcia sua voz e lhe dava um aspecto imbecil de adolescente.

A instrumentadora perguntou as horas. Era possível que o marido não tivesse chegado. Temeu pela segurança da filha. Pensou em morar com a mãe, mas não queria perder a casa, os móveis, quase tudo comprado com o seu dinheiro.

O primeiro cirurgião olhou para cima, no gesto habitual.

– Não sei por que não constroem blocos cirúrgicos com teto solar.
A gente podia ver o dia amanhecendo.

Ninguém comentou a proposta. Sentiam-se cansados e sem esperanças.

– Meu pai completou setenta e nove anos, acorda às três horas da manhã, nunca adoece, nem toma remédios. Sempre morou na serra, mas pensou fazer um bem me botando pra estudar medicina aqui no Recife.

– Eu queria ser policial, pra matar sem remorso – comentou o segundo cirurgião, a barba por fazer.

– Quem disse que policial não sente remorso?

A anestesista lembrava o filho dormindo numa granja suspeita, na companhia dos amigos roqueiros.

– Todo rapaz que escuta rock fuma maconha?

– Quem gosta de forró também pode fumar um baseado – brincou o primeiro cirurgião.

– Na minha igreja...

Calou-se.

A instrumentadora resolveu faltar ao plantão no outro hospital e ir para casa.

A circulante de sala repunha compressa e gazes sobre a mesa do instrumental e a enfermeira chefe escrevia o relatório de ocorrências.

O segundo cirurgião moveu-se de lado, querendo ver o rosto do paciente.

Dois bandidos seguravam seus braços, o magricela em cima da namorada. O magricela se aproximava dele, excitado, uma tatuagem horrível subindo do ombro direito pelo pescoço, a morte com uma foice. No peito esquerdo uma índia apache. Reconheceria essas marcas até no inferno. E faria o quê? Percorria os boxes das emergências, atrás do inimigo. Um dia o magricela estaria em suas mãos, entregue a ele. Nunca mais conseguiu

tocar o corpo de uma mulher, nem mesmo depois de casado. Rememorava a cena de horror e o sexo lhe parecia carregado de violência e morte.

– Eu mato! – gritou.

A cabeça latejava, o suor escorria tão abundante que poderia contaminar a ferida aberta. Observou o colega, concentrado em suturar uma alça intestinal. E se recuasse no seu ódio, se esquecesse tudo? Ainda teria chance?

– Esse bandido possui algum sinal particular? – perguntou tão baixo que só foi ouvido pelo primeiro cirurgião.

– Não! Ele é bandido como todos os outros.

O segundo cirurgião queria saber mais:

– Vale a pena...?

– Imagino o que deseja saber e respondo que não vale.

– Ora, porra! Você, agora, adivinha?

– Adivinho.

O primeiro cirurgião lembrou da mãe. Ela sempre adivinhava seus pensamentos. Fugiu ao alcance dos olhos inquisidores, abandonou a igreja, as missas, as rezas, tudo o que o esmagava com catolicismo e compaixão. Às vezes sentia falta do confessionário, de ser absolvido das culpas. Quando era menino e comungava, um véu de inocência e alegria baixava sobre ele. Agora, vivia só para a medicina. Cultuava a ciência, a técnica, o brilho. A façanha de uma grande cirurgia importava mais que a vida do paciente, constatou envergonhado.

– Os sinais vitais estão bem? – perguntou à anestesista.

– Estão.

– Se fosse um pai de família honesto, ele teria morrido.

O segundo cirurgião afastou-se do campo, evitando olhar o rosto desconhecido.

– Eu acredito que os reideiros chegaram. Posso descer e pedir pra me substituírem?

– Não precisa. Eu termino sozinho.

– Então, vou embora. Bom carnaval pra vocês!

Já ia saindo quando foi chamado.

– Você não quer um mês de férias?

– Quem fica no meu lugar?

– Eu dou um jeito.

– Sendo assim, quero.

– Vá com sua mulher lá pra serra de meu pai.

– Você é doido? Se eu ficar três dias no mato, enlouqueço. Vou à praia.

O segundo cirurgião, Olímpio, transpôs a porta da sala. Antes de abandonar o centro cirúrgico, parou um instante. Deixara de examinar um bandido que esteve junto dele, sob os seus cuidados. Olhava a porta fechada à sua frente. Não custava nada conferir. Pediria à colega anestesista que descobrisse o ombro e o peito do rapaz; só isso. As tatuagens são eternas, ninguém consegue removê-las. Bateu a cabeça contra a porta, três, quatro, cinco vezes. Quis chorar. Entrou no banheiro, olhou-se num espelho. O inimigo o estragara por dentro e por fora. – E se for ele? – perguntou à imagem refletida, um rosto devastado pelo ódio. – Se for ele, eu mato bem devagar, como ele me mata. Abriu a torneira, jogou água fria na cabeça, não se importando em molhar o resto do corpo. Penteou os cabelos com os dedos, olhou-se novamente.

– Meu amigo, sua chance é agora.

Deixou o banheiro para trás, o corredor, o centro cirúrgico. Do lado de fora, dois policiais montavam guarda. Olímpio se aproximou, contemplou-os sorrindo, e antes que pudessem perguntar o que ele desejava, gritou como um louco.

Os homens não compreenderam nada, mas Olímpio sabia o que falava. Desceu os quatro andares pelas escadas, aos pulos. Apanhou a chave do carro, a maleta, e nem trocou de roupa.

Marcelo, o primeiro cirurgião, completava a sutura operatória quando o telefone da anestesista tocou. Denise afastou-se para um canto e durante longo tempo falou através de monossílabos, chorando baixinho, de costas para a equipe.

Marcelo preocupava-se com o seguimento da anestesia.

A instrumentadora Fernanda conferia pinças, tesouras e afastadores, temendo o esquecimento de algum corpo estranho dentro do abdome que Marcelo fechava. Sentia-se distraída, fora do mundo.

Denise retomou o trabalho, os olhos vermelhos, as mãos trêmulas. Verificou a pressão do paciente, os batimentos cardíacos, tudo como prescrevia a rotina.

A enfermeira chefe Maria do Carmo arranjara uma vaga na UTI.

– Se fosse um trabalhador honesto, não conseguiria escapar – repetiu com amargura o mesmo comentário feito por Marcelo.

As falas soavam dolorosas na sala sem réstias de luz natural, sem uma única lembrança de sol atravessando telhados.

A cirurgia terminou com sucesso. Marcelo arrancou as luvas, despiu a indumentária e retirou-se para a sala dos médicos, caindo numa poltrona. Apesar dos avisos proibindo fumar, acendeu um cigarro. A fumaça buscou saída no cubículo fechado e continuou presa entre as paredes. Um fog cancerígeno.

– Não sei por que não constroem salas com teto solar.

Maria do Carmo não levantava os olhos do livro de ocorrências. Terminado o plantão, havia uma infinidade de papéis a preencher.

– Seria bom olhar uma nesga de céu, você não acha? Vivo trancado, a maior parte do tempo. Esqueço até que o sol existe. Essas luzes fluorescentes fazem mal à saúde.

A enfermeira continuava sem prestar atenção no que Marcelo falava.

– E o ar-condicionado? Já pensou na porcaria de ar que a gente respira?

Soprou a fumaça do cigarro para cima. Riu da própria contradição. Era assim mesmo, não tinha jeito.

– Antes do inverno, meu pai preparava as brocas. Cortavam o mato com foices e depois ateavam fogo. Eu gostava das labaredas, mas tinha pena das árvores que morriam. Só não lamentava as espécies ruins, podiam queimar à vontade.

Solange, a circulante de sala, trouxe mais folhas de papel para serem preenchidas. Marcelo começou pelo laudo cirúrgico. No alto da página estava escrito: Samuel Pereira da Silva.

– Solange, esse rapaz tem nome. A gente só chama ele de bandido. A moça sorriu.

– Samuel é o nome de um grande profeta. Eu lia a História Sagrada, quando era menino.

Continuou escrevendo. Parecia contente com a descoberta.

– Solange, você é evangélica?

– Sou.

– O que significa Samuel?

Ela não gostava que zombassem de sua religião.

– Diga, Solange. Eu me interessei em saber.

– Significa: eu o pedi a Deus.

Marcelo suspendeu a escrita.

– Quer dizer que esse marginal também foi pedido a Deus?

– Se ele veio pra terra foi porque Deus achou que era preciso.

– Desculpe, mas eu discordo. As ervas daninhas devem arder no fogo. Nada justifica a existência de traficantes e terroristas.

A moça não teve coragem de contestar; pediu licença e deixou a sala. Marcelo escrevia ligeiro. Tinha de passar o plantão, antes de ir embora.

Estava saindo quando lembrou do telefone celular. Voltou à sala de cirurgia com o sentimento de que estragara o domingo. As enfermeiras arrumavam o paciente nu, antes de o levarem à unidade de terapia intensiva. Olhou-o de relance, sem vontade. A auxiliar perguntou sobre um procedimento qualquer, obrigando-o a virar-se e chegar perto do rapaz estendido sobre a maca. Parecia vê-lo pela primeira vez. Agira como um sonâmbulo, nas últimas horas. Recordou o nome: Samuel.

– Tua mãe te pediu a Deus – sussurrou baixinho.

Só agora reparava num desenho estranho, subindo do ombro para o pescoço. Aproximou-se. A figura feminina da morte, sustentando uma foice, oscilava aos movimentos do respirador. O desenhista conseguira dar a impressão de que a foice decapitava o pescoço fino do bandido. Marcelo sentiu um calafrio. A imagem evocava seus terrores infantis, uma estampa de confessionário, a morte arrastando uma alma pecadora. Examinou mais de perto a tatuagem. Quis tocá-la, porém sentiu escrúpulos em fazê-lo. Tudo naquele paciente provocava repulsa. Buscou uma palavra na lembrança.

– Catana! – gritou.

– O que foi, doutor? – perguntou uma auxiliar.

– Nada. Desculpe! Pensei alto.

Reconheceu Catana, a Senhora da Morte. Ninguém resistia ao seu chamado. Falava bonito, parecia cantar. Provocava sonolência, um torpor paralisante como o que experimentava agora, contemplando-a no seu ofício. Mulher e foice confundiam-se; as duas, uma só. O peito oscilava, animando a figura pintada nas cores vermelho, azul e preto. Marcelo nem reparou num outro desenho, uma índia apache. Não despregava os olhos da imagem faceira, dançando com movimentos precisos, girando

o instrumento mortal. O pescoço do magricela, haste de capim, seria decepado a qualquer momento. Ele também sufocava, a boca sem saliva, a garganta tapando.

– Vou morrer! – falou apavorado.

– O senhor deseja alguma coisa? Nós vamos levar o paciente.

Percebeu onde estava. A sala na desarrumação de fim de cirurgia, o foco ainda aceso, cenário desmontado de uma peça em que interpretara o papel principal. Sentiu alívio ao reconhecer a prisão. No dia seguinte estaria de volta.

A moça insistia:

– Alguma coisa, doutor?

– Não! – respondeu envergonhado. – Estava conferindo a respiração do paciente. Desculpem se atrasei vocês.

Saiu ligeiro. Cruzou com Solange e ela desejou-lhe um bom domingo. Ligou para a filha; continuava esperando por ele. Acendeu mais um cigarro. Visitariam a reserva florestal, antes que as árvores queimassem de vez.

Conto inédito, publicado com a permissão do autor.

WHEN THE DOOR OPENS

by Miguel Sanchez Neto

translated by
Alison Entrekin

I wake to the sound of her desperate sobbing, though she's still asleep, lost in some place I can't reach, which doesn't stop me from imagining what goes on there. I whisper her name again and again to bring her back to this side without startling her.

The crying is completely contained within the dream, there are no tears, no facial movements. But, when my voice lands her back beside me, the tears suddenly appear, her eyes well up and her face contorts. I hold her and let her cry because only in this way can she relieve the prolonged pain she has kept inside during yet another nightmare.

She never tells me what the bad dreams are about, and they're getting more and more frequent. By sparing me the details, she wants to guarantee my presence on this side, far from the land of terror. She fears that if I were to go there, I would no longer be here to bring her back. She has never explained any of this but I know it is so. Gradually, over our ten years of marriage, I have uncovered small episodes from her life, which she refuses to comment on, but which, by default, always end up half-revealing something. With these pieces, I have put together the jig-saw.

The stern mother, who never gave her any love, or at least never expressed it, fell ill. Complaining of stomach pains was a means of distancing

herself further from her family, in the role of victim, which complemented that of wronged wife. The father, always away, didn't even bother to hide his flings. His role in every aspect of family life was to be absent. Her older siblings all had their own interests. At the end of the back yard, between the tangerine and banana trees, the girl would play with her loneliness or with one friend or another. Being the youngest child, and by many years (her eldest brother had been disgusted at his mother's shameful pregnancy), she got the leftovers of a maternal love that had never been overflowing.

As the older ones were busy with their own lives, her father left her at the hospital with her mother. It was the first time she had been to Curitiba, a journey of discovery and fear – her mother moaning in pain, her father indifferent at the wheel, doing his duty as quickly as possible so that he could get back to his travels. Later she would learn that this had been the first burial for a mother who, in death, would pass on to the final stage of suffering. She was the only one who had time for her mother, she with her ten years of fright and insecurity.

She slept in a bed at the sick woman's side in the hospital, accompanied the nurses' procedures and the doctors' visits. She tried the bland food with resignation, as if the whole world had lost its flavour. Where was the pleasure of red guavas, the dusty colours of the street, the joy of a rain shower that drove the dust from the yard, leaving a sweet smell in the air?

Now everything was white; the heady perfume of tangerines had been replaced by a hospital smell that made her feel sick. In this new environment, not one friendly voice, her mother permanently sedated so as not to feel the pain that was consuming her alive. The overworked nurses had no time for her, but now and again one of the more attentive ones would pat her cheek in a small token of affection. She hadn't brought the few toys she owned for she had never been very taken with them. What she really liked was spending time with the plants and small creatures in the yard, the cellar and the loose earth. Toys always bored her. She spent

hours in the hospital room studying the stains on the wall or inventing one game or another, such as wrapping her leg in bandages and, when there was no one in the room, walking around dragging her encased leg, moaning softly as a rehearsal for the pain she would come to know later.

She didn't know how many days she stayed with her mother, who had not one lucid moment the whole time. What came from her were moans that were muffled by periodic injections.

From time to time the girl went as far as the door and was startled at the length of the corridor, full of doors and passageways leading to the unknown. She didn't dare leave the room, her mother needed her, but she didn't know what for. Sometimes, just to feel useful, she would dampen a ball of cotton wool and wipe away the sweat from her mother's forehead. She would make up stories about her father and brothers, in which they visited every day bringing her flowers which stood in a vase by the bed, giving colour to the empty room.

When her mother awoke, so did the pain and screams. More frightening for the girl, though, was the bustling of the nurses as they entered the room minutes later with a stretcher. They would administer injections, while a young doctor did a quick examination. Sitting on her bed, she watched everything with a look of pain, but silent pain. Having already decided not to be noticed, she didn't even feel that she was there. Perhaps none of this was happening. It was a dream. Only when she was alone and her mother had been hurriedly taken somewhere, did she realise that it was all true.

She spent many hours in that room waiting for her mother to come back. Food arrived, but the girl didn't even touch it and only much later did she finally pluck up the courage to put on the crochet slippers that were under the bed and go into the corridor. She had to find her mother. The more she walked, the more desperate she became. That was when she really started to cry. She ran around aimlessly, going down other corridors,

up and down ramps and back again, not knowing where she was, back to the same place again, then other ways.

The truth is that she no longer wanted to find her mother, she wanted to escape, to go back to her world, to see the trees, smiling people, she wanted to see the dusty streets again, she needed to play in the dirt. Some nurses came out of a door and on passing her, one of them grabbed her brusquely by the arm, cutting off her escape.

The nurse bent down, wiped the tears from the child's face and told her she had to be strong. She didn't manage to finish the sentence, the girl ran to the door the nurses had come out of. She wanted to see her mother. She wanted to say what she had never said, that she loved her very much, she wanted to kiss her eyes, curl up in her lap.

At that moment she wanted all the closeness that she had never had with her mother. That was why she was running and screaming in despair, but the door was retreating further and further away from her crazed love; and she felt more and more alone between those white walls. Until she hears someone in the distance calling her name and suddenly she reaches the door.

When she finally manages to open it, she finds me lying beside her, and embracing me, she says, between sobs, that she loves me, loves me very much.

Quando a porta se abre

Acordo com seu choro desesperado, embora ela ainda esteja dormindo, perdida numa região que não posso frequentar, o que não me impede de imaginar o que acontece lá. Vou chamando seu nome suavemente, para trazê-la sem sustos a este lado. O choro durante o sono é totalmente interior, sem lágrimas nem contrações faciais. Mas, quando minha voz faz com que ancore ao meu lado, súbito surgem lágrimas, seus olhos incham

e sua face se desfigura. Eu a abraço e deixo que chore porque só assim ela se alivia da longa dor que guardou consigo durante mais um pesadelo.

Ela não fala do que tratam estes sonhos maus, cada vez mais frequentes. Sonegando-me detalhes, quer garantir minha permanência do lado de cá, longe do território de terror. Teme que, entrando nele, eu não esteja mais aqui para trazê-la de volta. Ela não me explicou nada disso. Mas sei que é assim. Aos poucos, nestes dez anos de casamento, fui desvelando pequenos episódios de sua vida, que ela insiste em não comentar, mas que, por descuido, sempre acabam sendo parcialmente revelados. Com estes pedaços, montei o quebra-cabeça.

A mãe ríspida, que não lhe deu amor, ou pelo menos não o expressou, ficou doente. Reclamar das dores no ventre era um meio de distanciar-se mais da família, num papel de vítima que completava sua situação de esposa traída. O pai, sempre viajando, já nem escondia direito suas farras. A vida toda foi o grande ausente. Os irmãos adultos, cada um cuidando de seus interesses. No fundo do quintal, entre mexeriqueiras e bananeiras, a menina brincava com sua solidão e com uma ou outra amiga. Filha não só caçula como temporã (o irmão mais velho revoltara-se com a gravidez vergonhosa da mãe), coube-lhe o resto de um amor maternal que nunca foi grande coisa.

Como os outros filhos estavam muito ocupados, o pai deixou-a no hospital com a mãe. Foi a primeira vez que veio a Curitiba, numa viagem de descobrimentos e medos – a mãe gemendo, o pai indiferente na direção do automóvel, fazendo sua obrigação o mais rápido possível para retomar suas viagens. Depois saberia que aquele fora o primeiro enterro de sua mãe, que defunta ia para seu último estágio de sofrimento. Somente ela tinha tempo para a mãe, nos seus dez anos de espanto e insegurança.

No hospital, dormia ao lado da doente, acompanhava os procedimentos das enfermeiras e a visita dos médicos. Provava resignadamente da comida insossa como se todo o seu mundo tivesse perdido o sabor.

Onde o prazer das goiabas vermelhas, as cores sujas das ruas, a alegria de uma chuva que apagava a poeira do quintal, deixando no ar um cheiro adocicado? Agora tudo era branco, o odor estonteante das mexericas fora substituído pela fragrância de farmácia que lhe causava náuseas. Nestes novos dias, nenhuma voz amiga, a mãe permanentemente sedada, para que não sentisse as dores que a devoravam. Atarefadas, as enfermeiras tinham pouco tempo, mas, vez ou outra, uma mais atenciosa passava-lhe a mão pelo rosto, num carinho ligeiro. Ela não trouxera os seus poucos brinquedos, porque nunca fora dada a eles, gostava mesmo era do convívio com as plantas, dos pequenos bichos do quintal, do porão de terra solta. Brinquedos sempre lhe causaram tédio. No quarto do hospital, gastava as horas estudando as manchas das paredes ou inventando uma brincadeira qualquer, como enrolar a perna com gazes e, quando não havia ninguém no quarto, caminhar arrastando a perninha enfaixada, gemendo baixinho num ensaio de dores que só conheceria depois.

Não soube quantos dias ficou com a mãe, que durante todo o tempo não teve um minuto de lucidez. Dela vinham apenas os gemidos abafados pelas injeções que lhe eram aplicadas periodicamente.

De vez em quando ia até a porta do quarto e se assustava com o longo corredor, cheio de portas e passagens que conduziam ao desconhecido. Não ousara sair do quarto, a mãe precisava dela, mas não sabia bem para quê. Algumas vezes, para se sentir útil, molhava um tufo de algodão e limpava o suor da testa da mãe. Inventava histórias sobre o pai e os irmãos, nas quais eles a visitavam todos os dias, trazendo-lhe flores que, num vaso na cabeceira da cama, davam um colorido ao quarto vazio.

Quando a mãe acordou, também acordaram as dores e os gritos. Mais assustada ainda ficou a menina com a agitação das enfermeiras que, minutos depois, entraram com uma maca. Aplicaram injeções, enquanto um médico jovem fazia um exame rápido. Sentada em sua cama, ela acompanhava tudo com um olhar de dor, mas de dor silenciosa. Já afeita

à ideia de não ser notada, sentia-se ausente. Nada daquilo talvez estivesse acontecendo. Era um sonho. Só quando ficou sozinha, a mãe fora levada às pressas para algum lugar, começou a se dar conta de que tudo era verdade.

Longas as horas que passou no quarto, esperando a volta da mãe. Chegou a comida, mas a menina nem tocou nela, e só muito tempo depois teve coragem de calçar o chinelinho de crochê, que ficava sob a cama, e ganhar o corredor. Tinha que encontrar a mãe. Quanto mais andava, mais se desesperava. E foi então que realmente chorou. Corria sem rumo, entrava em outros corredores, descia e subia rampas, voltava, sem saber, pelo mesmo lugar, tentava outros caminhos.

Em verdade, nem queria mais encontrar a mãe, queria fugir, voltar para seu mundo, ver árvores, pessoas sorrindo, queria reencontrar as ruas encardidas de Peabiru – precisava se sujar de terra. Ao passar por algumas enfermeiras, que acabavam de sair de uma porta, uma delas segurou-lhe bruscamente o braço, cortando sua corrida. A enfermeira abaixou-se, enxugou-lhe as lágrimas do rosto e disse que ela tinha que ser forte. Não chegou a terminar a frase, a menina fugiu para a porta de onde tinham saído as enfermeiras. Queria ver a mãe. Queria falar, coisa que nunca fizera, que a amava muito, beijar-lhe os olhos, deitar em seu colo. Queria naquele instante toda a intimidade que nunca tivera com a mãe. Por isso corria e gritava em desespero, mas a porta, sempre mais longe, fugia de seu amor enlouquecido; e ela se sentia cada vez mais sozinha entre aquelas paredes brancas. Até que ouve, distante, alguém chamando seu nome e súbito alcança a porta.

Quando consegue enfim abri-la, me encontra deitado ao seu lado e, abraçando-me, diz, entre soluços, que me ama, me ama muito.

In: *Hóspede secreto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
Livro ganhador do Prêmio Nacional Cruz e Sousa de 2002.

RESENHA REVIEW

Robert H. Moser and Antonio Luciano Tosta (Eds). *Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011. 360p.

Literary collections which include seemingly disparate elements tend to read like the syllabi of undergraduate survey classes, scratching the surface of something complex in the attempt at unification under a common diaspora. This tendency, coupled with Eduardo Lourenço's assertion that language is not culture, is likely to brew initial skepticism in the reader of *Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America*. Yet the varying narratives here hold fast and comprise a most comprehensive and cohesive anthology. Indeed it is language that is emphasized as the strongest link between people of countries whose culture and customs are vastly different. The Portuguese language bridges not only the continents of Europe, Africa and South America, but also reveals itself as the bonding agent among Portuguese, Brazilians and Cape Verdeans living in the US and Canada.

The anthology is made up of the musings of individuals who must cope with a cultural duality that is at the same time freeing and alienating, often telling of the complex postcolonial dynamics of the Lusophone world. What remains constant among these texts is how acutely the author's voice is viscerally registered, be it through a personal narrative, fictitious prose, a selection of poetry or excerpt from a staged drama, as contextualized within the Luso-American experience. In the section of the book dedicated to Portuguese-American authors, Onésimo T. Almeida answers the question, What are the cultural, linguistic, or historical threads that tie the Portuguese community together? by suggesting that the Portuguese are "entwined in a sentiment". Here this sentiment stretches beyond the notion of *saudade* to include a longing in these emigrants that is not solely confined to lost kin or a nostalgic maritime history, but extends to the self in a cross-cultural context. In this case *saudade* actually transcends its Portugueseness,

becoming redefined by emotional reference points that are made in America. This kind of cultural appropriation is highlighted in Erika de Vasconcelos's "I have not come to hear them sing", where an adulterous woman negotiates the mingling of her conflicted emotions about her affair (not without a reference to Camões) with the heartache associated with her dying grandmother. Similarly, in Frank X. Gaspar's "Leaving Pico" America meets the old country. Bottles of Narragansett beer are consumed while pondering the number of trunks one may fit in the hold of a ship. Melancholic memories of dead ancestors hover in the kitchen while someone proffers the word *verde*. It is an American kitchen and they are Portuguese memories and somehow this cultural mixing compounds the experience of longing. Furthermore, in *Luso-American Literature*, *saudade*, as a concept specific to Lusophone speakers, adds a singular dimension to the immigrant story, which, while unique on an individual basis, often reads similarly across the diasporas of varying ethnic groups.

Beyond language, the Brazilian authors in this collection draw attention to another unifying factor that accompanies the hyphenated status of being Luso-American: the critical eye of the resident-alien. A scrutinizing (and often bewildered) author unmaskes race relations in America in a way that only one with an outside perspective could achieve. In "An American crossing", Carlos Eduardo Novaes points out Americans' obedience to arbitrary rules, a paradoxical cultural trait in a nation that affords great personal freedom while subjecting its citizens to a constant bombardment of commands ("stop! walk! buy! sell! save!"). "Many times I had the distinct sensation", Novaes observes, "that there was no intelligent life inside some Americans". The arbitrary adherence of many Americans to rules and laws is contrasted with the Brazilian *jeitinho*, an improvised method of problem solving. The critique of Americans by Brazilian writers is much more pointed than that of their Portuguese counterparts, which seems to be dissimulated in a certain cultural politeness. Or perhaps it is just that the Brazilian *crônica* genre serves as a more conducive platform for cultural critique. At any rate, these critiques are often couched in affection, the way parodic representations commend the very works that they aim to poke fun at. That said, there is no critique in *Luso-American Literature* so scathing (loving?) as that of Luis Fernando Verissimo, who uses American ignorance of *o jogo bonito*, soccer, as the basis of his scorn. Despite hosting the 1994 World Cup, Verissimo mocks American interest in soccer as fleeting and temporary, another commodified latest and greatest thing in a country that serves as font to a perpetual stream of latest and greatest things. *Futebol*, on the other hand, is a permanent

“weight of worries” upon the shoulders of each Brazilian, with the National Team’s wins and losses transcending the sporting world to accompany the highs and lows of quotidian life. In his commentary, Verissimo alludes to something this reviewer has long held to be true: a country’s approach to soccer and its style of play mirrors that country’s culture and ethos. Having spent many years in the United States at different stages of his life, Verissimo is no stranger to the culture and ethos of the country (“It’s good to be an American”, the author writes, “You earn your money in dollars”). With that in mind, we may detect a backhanded fondness in Verissimo’s words, the kind often reserved for the things we dislike the most.

Luso-American Literature concludes with a scant handful of Cape Verdean literature that appears as bit of an afterthought. However, the selection included serves to highlight the conflicted identity of many Cape Verdeans whose ethnic complexities are often obfuscated in the face of polarizing American racial categories. “I grew up thinking of myself as brown-skinned Portuguese, not black at all”, one Cape Verdean-American recalls. The complexities of racial identity (also prevalent among Brazilian-Americans) emerge among the authors of Cape Verde, but are by no means the defining element of their experience. The Creole language and the musical *morna* are also present in the anthology. Kurt José Ayau’s “The old sailor” echoes the sad and bluesy monotone of Cape Verde’s traditional melody, emphasizing the matter-of-factness of an immigrant sailor’s day to day, as well as the cultural pride the main character brings to the text.

Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America truly reflects the fascinating variety of narratives among those who participate in the cross-cultural experience. Apart from its success as a composite assembly of Lusophone voices, *Luso-American Literature* contains many narratives that stand out on their own. Comprised of a series of masterfully written vignettes that come together in a lyrically beautiful fashion, “Fado” by Katherine Vaz is simply a gem. Likewise Álamó Oliveira’s “John and Danny” explores the complex relationship between a traditional Portuguese father and his gay son with honest poignancy. By featuring both established writers and scholars as well as many wonderful lesser-known authors, editors Robert H. Moser and Antonio Luciano Tosta have made a valuable contribution to the Portuguese-speaking world.

Lauren Papalia
Brown University

David William Foster. *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: UP of Florida, 2011. 198 p.

São Paulo may not hold the same fascination that Rio de Janeiro has on foreigners and Brazilians alike, but it has its own appeal as an iconic representation of the postmodern megalopolis, with its skyscrapers and a maze of streets and highways, and the convergence at its core of people from every corner of the world and every layer of the social pyramid, a true ethnic mosaic as Tarsila do Amaral painted in her well-known “Os operários” (1933). Lacking in color and exuberance when at first compared to Rio, São Paulo nevertheless boils under its surface of propriety with artistic inventiveness, creativity and ingenuity, and for many it is Brazil’s true cultural Mecca. This has been the case for practically a century, since the 1922 Semana de Arte Moderna, held in São Paulo’s Teatro Municipal, announced a paradigm shift in Brazilian arts and literature.

Since then São Paulo has been an innovative and influential center of intellectual and cultural production – including literary, musical, and performing arts – that mirrors the city’s status as the country’s industrial and financial center, and the complexity of its social fabric.

It is not a coincidence, then, that David William Foster begins his study of São Paulo and its multifaceted cultural production with a discussion of Mário de Andrade’s book of poetry *Paulicéia Desvairada*, published the same year as the Semana de Arte Moderna. São Paulo symbolized Brazil’s entrance into modernity, and rivaled the importance of Rio, then the nation’s capital. It is São Paulo as the embodiment of modernity that Andrade sang in his poems, both praising it – the new “bonde” (tram or streetcar), the neon signs, the hubbub of the streets and cafés – and despising it in the image of “o bom burguês,” the bourgeois man or the nouveau riche.

Foster’s careful and sophisticated analysis of *Paulicéia Desvairada* highlights Andrade’s mastery in conveying both the city’s complexity and the poet’s own

ambiguity towards it. As the author states, “Andrade is manifestly interested in the city of São Paulo as a complex human space” (25), and this seems to be also Foster’s interest: to examine this complex human space through examples of modern and contemporary cultural production that have evolved from the city and are unique to it. Foster’s project offers a critical analysis of São Paulo as seen through “the triple dynamic of cultural production: the critical representation of society, the analytical interpretation of the internal dynamic, and the principled imagination of alternative ways of living” (5). This is accomplished in ten essays that deal with literature, photography, cinema, and graphic narrative. The first chapter, on Andrade’s foundational book (important not only for the poems themselves, but also for its “Prefácio interessantíssimo,” the first Modernist poetic manifesto), is preceded by a brief introduction that discusses the economic and political developments during the years after World War I, leading to the city’s growth into a symbol of the country’s modernity and, later, into the prototype of the postmodern megalopolis, characterized by socioeconomic inequality, social fragmentation, and human contradictions. Foster does not claim to be exhaustive in his project. Rather, he proposes to discuss some of the most representative forms of cultural production expressive of the multilayered and polyphonic soul of the city, while leaving out genres considered more “traditional” or already extensively studied elsewhere, as for example, music or theater.

In addition to the chapter on *Paulicéia Desvairada*, three other chapters deal with literature: chapter two analyzes the feminization of urban space in Patrícia Galvão’s novel *Parque Industrial* (1933), while chapter three focuses on the more recent *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), an intimate perspective on the writer and her personal life; and chapter eight discusses Regina Rheda’s collection of short stories *Arca sem Noé: histórias do edifício Copan* (1994). These essays on literature follow the same two premises as the other essays in the volume: the privileging of the perspectives and experiences of outsiders, and the way concrete signs of the city (e.g. architecture, streets, public transportation, etc.) interact with the human element.

In this sense, some of the most interesting analyses appear in three chapters dedicated to the photographic work of three foreigners: German-national Hildegard Rosenthal, who immigrated to São Paulo with her Jewish husband in 1934; Claude Lévi-Strauss, who taught at the Universidade de São Paulo between 1934 and 1937; and Madalena Schwartz, also a Jewish refugee who left Europe to Buenos Aires in 1934, and moved to São Paulo in 1960. Rosenthal’s thousands of

photos of São Paulo typically focus on the human element against the cityscape as a backdrop, while Lévi-Strauss's show the urban architecture against signs of nature – trees, parks and plazas. But it's Schwartz's photography that carries further the gaze of the outsider, not only because she is a foreigner, a woman and a Jew (Brazil being predominantly Catholic), but also because of the nature of her photographs, portraits of people also considered outsiders in Brazilian society, such as the photos of the Dzi Croquettes Foster analyzes.

The attention to the outsider's gaze continues in the last two chapters of the book, on new ways of writing the city: in chapter nine, the hybrid genre of the *Urbanauta* (2002), a kind of travel diary that blends sociological inquiry, personal experience and self-mockery to register the lives of São Paulo's various social strata; and in chapter ten, the graphic narratives of Fábio Moon and Gabriel Bá, who add to the visual language of comics a distinctive postmodern diction not alien to that of the new communication technologies.

While the selection of works is to an extent a personal choice, and reflects Foster's expertise and scholarly interests, the volume is extremely valuable and insightful in its portrayal of São Paulo, from modernity to postmodernity. Foster writes with his usual clarity and breadth of critical knowledge, and the result is a book that will appeal to scholars in various fields of Latin American Studies and beyond.

Cristina Ferreira-Pinto Bailey
Washington and Lee University

ENTREVISTA INTERVIEW

Marcelo Sandmann (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. 272 p.

Paulo Leminski (1944-1989), escritor curitibano multifacetado, vulgo “cachorro-louco”, como se autointitulava, tem parte de sua obra analisada nos dez ensaios – ou estudos – que compõem o volume *A Pau a Pedra a Fogo a Pique*, publicado em dezembro de 2010, que ora apresentamos. Organizado por Marcelo Sandmann, docente na Universidade Federal do Paraná, os textos reunidos procuram abarcar a fecunda diversidade da produção leminskiana, seja através da eleição de seus aspectos mais conhecidos – o que rende ao volume certo tom sintético e didático –, seja através de um enfoque renovado, que pode ser apreendido da escolha de determinados assuntos, aprofundados pelo viés analítico diferenciado.

No segundo caso, destacam-se os excelentes ensaios “‘E descobrir a América’: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana”, de Charles A. Perrone, e “Paulo Leminski e o haicai”, de Paulo Franchetti. O esclarecedor “Make it news: Leminski, cultura e mídia”, de Adalberto Müller, assim como os textos “‘Na cadeia de sons da vida’: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, de Marcelo Sandmann, e “O pensamento críptico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos”, de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, sucedem no equilíbrio do impulso sintetizador e da perspectiva inovadora. Já os cinco demais ensaios ganham força ao introduzirem, aos leitores menos familiarizados com a produção de Leminski, pontos importantes de suas obras – e estudados à exaustão –, contribuindo para dar consistência ao volume. São eles: “James Paulo Joyce Leminski”, de Ivan Justen Santana e Caetano Waldrigues Galindo, “O raro do reles: um latim de bandido”, de Guilherme Gontijo Flores, “Ler pelo não: a tradução nos vãos do dito”, de Maurício Mendonça Cardozo, “‘Andar no mato de olhos fechados’: uma leitura de *Agora é que são elas*”, de Luís Bueno, e “Paulo Leminski e o simbolismo”, de Susana Scramim.

Como seus títulos indicam, os dez ensaios que compõem *A Pau a Pedra a Fogo a Pique* trazem contribuições relevantes para melhor entendermos um escritor avesso a classificações e cuja obra, escrita em sua maior parte entre 1964 e 1980, é permeada por ambivalências ou, antes, pela síntese improvável de domínios estéticos distintos, recolhidos sob o manto poético e profano da palavra experiência. Ao mesmo tempo em que incorporava a figura do intelectual culto, do tradutor poliglota, perito em línguas clássicas e afinado com questões teóricas pertinentes às vanguardas literárias (Poesia Concreta e seus desdobramentos), Leminski encarnava o papel do poeta maldito, iconoclasta, protagonizando revoluções culturais na “fria Curitiba”, sob a influência da contracultura norte-americana e da chamada geração “marginal” da década de setenta. “Sou zenmarxistaconcretista”, dizia o escritor, que parte da bíblica menção ao “barro”, exaltado em um de seus versos, para “toma(r) a forma” que nós, seus leitores, “quiser(mos)”. (61, 115). A tarefa, portanto, está lançada, como desafio, aos autores que recheiam esse volume.

No ensaio de abertura do livro, cujo título – “Make it news” – parodia o paideuma poundiano para enfatizar a importância da notícia, ao invés da novidade, na “poesia de comunicação” de Leminski, Adalberto Müller discorre sobre *Caprichos & Relaxos*. Esse livro de 1983 – que reúne boa parte da produção poética leminskiana – o distanciaria, segundo Müller, de seus escritos anteriores, mais notadamente de *Catatau* (1975), seu primeiro livro em prosa. É verdade que a estreia de Leminski se dá no âmbito da Poesia Concreta, nas páginas da *Revista Invenção*, em 1964. No entanto, com o romance que trata da chegada ao Brasil de um incerto filósofo da razão, Renatus Cartesius, Leminski começa a despertar a atenção da crítica especializada. Se o procedimento construtivo de *Catatau* – uma “leminskiada barrocodélica”, na expressão de Haroldo de Campos – prioriza o choque de culturas, através de recursos linguísticos inusitados, em seus poemas sobressai o gosto pela dicção coloquial, cujo apelo comunicativo parece eficiente para devolver o “poeta (e a poesia) a um espaço de intimidade (e precariedade), no qual as condições materiais” – simbolizadas pela poesia como “sopa rala” – conseguem problematizar a questão estética, em tempos de capitalismo tardio (15). A fragilidade da poesia “inutensílio” – objeto inútil, sem valor de troca, em um mundo pautado pelas relações comerciais – foi preocupação que acompanhou Leminski até o final da vida. A ela procurou reagir, ao longo de sua conturbada trajetória literária, através da busca de caminhos alternativos, como a filosofia zen-budista.

Na sequência, Charles A. Perrone introduz um viés crítico inovador, ao eleger a ótica da “poética transamericana” para ler cinco poemas de Leminski: “Ler pelo não”, “en la lucha de clases”, “perhappiness”, “it’s only life” e “winterverno”. Através dessa visada – que “evita um ponto de vista planetário (próprio do estudo da globalização *per se*) em favor de uma perspectiva hemisférica” e que atenta para as inter-relações “da lírica de diferentes países do extremo hemisfério ocidental” – Perrone enfatiza o contato cultural entre Brasil e Estados Unidos, analisando o efeito da intertextualidade e o uso do idioma inglês – que “pode ser interpretado de diferentes formas” – nos poemas mencionados (34-5, 42). A breve introdução ao método, seguida do esclarecimento de termos que lhe são próprios – como “interface, invenção e insularidade” – contribui para situar os leitores menos familiarizados com essa perspectiva analítica (36).

Paulo Franchetti, por sua vez, parte da reflexão sobre a função da poesia moderna para demarcar a produção de Leminski na confluência de duas principais “linhas de força”: a “vanguarda” e o “desbunde” ou o “racionalismo concretista” e a “irracionalidade zen” (56, 61). Diante da necessidade de responder a exigências estéticas tão diversas, a trajetória poética de Leminski pode ser lida como sobreposição de “dois domínios”, aparentemente excludentes: seja aquele orientado pelos pressupostos construtivistas, seja aquele afinado à tradição do engajamento, cara à “geração do mimeógrafo” que despontava na década de setenta (61). Aliás, a aproximação de tendências antitéticas estrutura a obra do “polacoloco” que fazia questão de enfatizar sua origem miscigenada: sou “mestiço de polaco com negro” (210). Franchetti demonstra ainda como o haicai teria funcionado, de maneira alternativa, na produção do “poeta de grande apelo popular no Brasil” (74).

Os ensaios seguintes, “James Paulo Joyce Leminski”, “O raro do reles” e “Ler pelo não” ocupam-se todos do Leminski tradutor. No primeiro, Ivan J. Santana e Caetano W. Galindo procuram enumerar os autores que teriam influenciado o pensamento leminskiano, pautados por aquela “angústia” bloomiana que, na verdade, aparece bem diluída em seus escritos. Se esse ensaio tarda a alçar vôo, tem o mérito de sinalizar que a “presença de Joyce no autor do *Catatau* é mais sutil” do que certa crítica tem feito parecer (88). No próximo texto, Guilherme G. Flores constata que, na obra do multilíngue Leminski, o uso do latim obedece ao mesmo padrão empregado pelo autor em relação a outras línguas, como o inglês, o francês e o espanhol. Em *Catatau*, por exemplo, Descartes ou, de maneira alatinada, Cartesius, chega ao Brasil – mais precisamente em Olinda (PE), acompanhando Maurício de Nassau, durante a Invasão

Holandesa – e perde a razão, inebriado pela Cannabis e pelo delírio tropical. A utilização do latim, nesse romance, funcionaria menos como “peça retórica provinciana de identificação dos iguais aristocráticos” e mais como “artefato macarrônico”, a sinalizar o “fracasso racional perante a novidade dos trópicos” (105). Nesse sentido, a referência estrangeira rompe o pedantismo “empolado”, à medida que expõe, a um só tempo, a dificuldade de assimilação do estrangeiro – problematizando a construção da imagem do outro a partir de nós mesmos – e instaura um paradigma mais igualitário de contato (106).

Em “Ler pelo não”, Maurício M. Cardoso atenta, na esteira de Leminski, para a importância da leitura que transcenda o dito, que vá “além da letra”, escarafunchando os desvãos da linguagem em busca de seus “etecéteras”. “Ler pelo não” é “partir das entrelinhas e, à deriva, derivar, buscando caminhos para além das rotas de leitura já estabelecidas” (143). O exercício tradutório, entendido como “re-criação” e “transcrição” – a partir dos irmãos Campos e de Décio Pignatari – seria uma forma de “ler pelo não” que, em contato com a poesia, evidenciaria seu sentido ontológico. Pois não é verdade que a poesia existe, como prega Leminski, para “dizer o que não se diz”, aumentando “o campo dos prováveis do dizer?” (150).

Agora É que São Elas (1984) – o “romance enjeitado” de Leminski, conforme Boris Schnaiderman – ocupa as páginas do ensaio de Luís Bueno. Nele, Leminski aproveita a teoria do conto maravilhoso de Vladimir Propp para, através de 31 capítulos – que correspondem às funções das personagens – refletir sobre o sentido da vida. No entanto, o protagonista não é estudioso de literatura, mas psicanalista, discípulo de Freud. Ao criar sua própria teoria, questionando a estrutura repetitiva do conto maravilhoso, o Dr. Propp, de Leminski, descortina as angústias modernas e sugere que os problemas existenciais podem ser resolvidos à medida que “atribuímos uma segurança de significados ao que não tem significado e pronto” (185). Porém, a irregularidade no plano estrutural, confirmada pelo abalo no nível semântico, cria imprevistos e situações inusitadas, inexplicáveis, a ponto de conduzir o protagonista a assumir um crime que não cometeu. O sentido da vida, perdido em meio ao emaranhado de dilemas, torna-se *nonsense* quando precisa enfrentar um clímax que não se explica.

Nos textos seguintes, Marcelo Sandmann e Susana Scramim abordam o encontro de Leminski com a música popular e com o Simbolismo, respectivamente. Ao traçar um painel da MPB dos anos 60 e 70, refletindo sobre a relação entre música e literatura, Sandmann relembra a trajetória de alguns poetas-letristas

– como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Catulo da Paixão Cearense, Orestes Barbosa – para situar o autor de “Verdura”. Esta canção de Leminski teria contribuído para divulgar sua produção literária, publicada nos anos oitenta, sob a chancela da Editora Brasiliense. Já a proposta de Scramim é destacar a influência de Dario Vellozo e de Cruz e Sousa na poesia do escritor curitibano.

Em “O pensamento críptico”, ensaio que encerra o livro, Rita Bittencourt privilegia o Leminski ensaísta para, através de uma leitura retrospectiva, ponderar sobre a concretização de suas perspectivas, figuradas em tensão e sustentadas por um pensamento que se quer “críptico” e “crítico”, a um só tempo. Os dois volumes de *Anseios Crípticos* – o primeiro, publicado em 1986 e o outro, após a morte de Leminski, em 2011 – servem como ponto de partida para suas reflexões. Ambos os volumes – aquele com 31 artigos, escritos entre 1976 e 1986, este com 21, em disposição sequencial – abordam desde “anseios” teóricos, permeados pela semiótica e pela estética de recepção, até curiosas análises da vida cultural brasileira. Estes “anseios/ensaios” são, nas palavras do poeta, “incursões conceptuais em busca do sentido” (248). “Só buscar o sentido faz, realmente, sentido. Tirando isso, não tem sentido”, afirma, para enunciar suas divertidas “teorias” do “torto”, da “pororoca” e do “deslocamento”. A primeira aposta na ideia de que a gênese dos poetas estaria maculada por uma espécie de “erro de programação genética” (248-9). A “teoria da pororoca”, por sua vez, em diálogo com a do “deslocamento”, deriva de suas “incursões” pela poesia concreta e pela tropicália baiana (252).

Os dez estudos reunidos no volume *A Pau a Pedra a Fogo a Pique* contribuem para o melhor entendimento da trajetória de um escritor que se considerava “difícil” e, no entanto, reconheceria, num gesto desabusado, que “tem um difícil que é fácil” e “um fácil que é muito difícil” (60). Entre facilidades e dificuldades, o fato é que Leminski soube, como poucos de sua geração, equilibrar-se na corda bamba da vida e da literatura, extraindo o máximo de sua passagem entre nós. “Não fosse isso e era menos”. Diante da onipresente dúvida sobre o paradeiro dos sentidos, talvez Leminski respondesse: eles estão por aí, pairando num incerto “perhappiness”.

Débora Racy Soares
Universidade Estadual de Campinas

Ravel Giordano Paz. *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2009.

Considerando-se que o campo recepcional da obra de Machado de Assis é o mais amplo da literatura brasileira, a fortuna crítica sobre a poesia do autor ainda deixa a desejar, se comparada àquela dedicada à sua ficção. Nas estantes da volumosa biblioteca dedicada ao romancista Machado de Assis, permanece a demanda de um empenho crítico renovado sobre o legado do poeta. Nesse sentido, o livro *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*, de Ravel Giordano Paz, chegou em boa hora. Com essa obra, escrita inicialmente como tese de doutorado, na Universidade de São Paulo, o autor renova a recepção crítica da poesia assismachadiana.

Incomodado com a pouca atenção dedicada à obra de juventude de Machado, vinculada ao Romantismo, Ravel Paz vai na contramão do tratamento comumente dispensado pela crítica e dedica-se a resgatar o diálogo vivo do escritor carioca com o Romantismo, sob o prisma de um conceito preeminente na estética romântica: *o sublime*.

Paz parte de uma problemática machadiana e brasileira para discutir com o romantismo europeu – em especial o alemão. O ponto crítico do trabalho é a hipótese de que a arte de Machado de Assis é mais fiel ao sublime romântico do que o próprio romantismo pôde ser, tratando-se, aqui, de uma fidelidade sentimental e livre (libertária), na medida em que o escritor carioca mobiliza o sublime em sua instabilidade constitutiva.

Na sequência das partes, *Serenidade e fúria* não demarca territórios e fronteiras. O livre trânsito por conceitos oriundos de diferentes tendências teóricas dos estudos literários, da filosofia e da psicanálise – dialética, ideologia, pulsão, fenomenologia, desconstrução; justificados pelo autor em sua nota prévia, poderiam ser melhor aproveitados. A reflexão ganharia ainda mais consistência se recorresse às principais fontes desses conceitos: Hegel, Marx, Nietzsche/Freud, Husserl e Derrida.

O primeiro capítulo do livro apresenta o conceito de sublime em suas várias nuances e momentos, num sobrevoo partindo de Longino e Edmund Burke, passando pelo Romantismo europeu e chegando ao Classicismo e ao Idealismo alemães, num percurso que inclui autores como Immanuel Kant, Victor Hugo, Goethe, Friedrich Schlegel, Schiller, Fichte e Hegel. Tendo em vista o aproveitamento que Machado de Assis faz do conceito, Ravel Paz mostra que o sublime machadiano se configura como herança e problematização do idealismo romântico dos filósofos e escritores europeus.

Paz assegura que a ironia machadiana, presente do início ao fim do livro, não pode ser compreendida em todo o seu alcance e duplicidade dissociada da ironia romântica, que constituiria uma assunção da consciência e da práxis do artista a uma condição similar à da natureza, com sua simultânea participação nos processos que cria e sobrelevação em relação a eles.

O segundo capítulo aborda “A morte, as musas e outros numes”, sob o foco das fisionomias machadianas. O autor mostra as limitações da tradição crítica que vê nos aspectos românticos da obra do jovem escritor um entrave ao pleno amadurecimento em direção ao realismo ou à liberdade formal.

Suspeitando dos motivos que levaram a fortuna crítica a menosprezar a lírica assismachadiana, Paz desenvolve o segundo capítulo de *Serenidade e Fúria* sob uma perspectiva comparatista, interpretando uma série de poemas publicados pelo escritor carioca em livros e periódicos. Em um estudo mais interpretativo do que analítico, ele apresenta uma fisionomia da poesia machadiana, passeando também pelo drama e a narrativa.

Em uma cotação dos sublimes, Paz redimensiona a importância do “classicismo romântico” ou “romantismo classicista” de Antônio Feliciano Castilho na formação do Machadinho, indicando a importância da própria interrelação classicismo/romantismo. No desenvolvimento do capítulo o autor interpreta poemas escritos por Machado em suas diversas fases, desde o incipiente “A Palmeira”, de 1855, até as *Poesias Completas*, de 1901.

O capítulo 3 pensa a *impureza* do “romantismo” dos primeiros romances de Machado de Assis, a fim de mostrar de que modo o moralismo cristão presente na narrativa do jovem escritor se aproxima da sensibilidade romântica. No decorrer da análise, Paz passeia pela prosa e pela poesia, apontando como a intersecção de determinados elementos permite compreender a afirmação do olhar crítico-analítico dos textos machadianos da maturidade de forma indissociável dos traços românticos das primeiras obras. No desfecho do capítulo, o ponto alto é

uma arguta análise da crueldade irônica e da morte nos romances da maturidade de Machado de Assis.

A autoconsciência irônica de Machado implicaria a desestabilização permanente das posições enunciativas como lugares absolutos, a ponto, como propõe Paz, do próprio princípio da alteridade constituir um lugar de força, naturalmente que instável por definição, para os narradores machadianos.

O quarto e último capítulo reivindica que podemos encontrar ressonâncias do sublime romântico, embora não apenas deste, na obra madura do Bruxo do Cosme Velho. Perscrutando as diversas versões do sublime em momentos-chave das obras de Machado, o autor discute questões como o poder, a tensão entre o universal e o particular, os ritos domésticos e a política.

O desfecho do livro mostra que a serenidade e a fúria são transpostas para o âmbito da própria escrita machadiana, na confluência tão rica quanto tortuosa da ironia e do sublime românticos, numa tensão entre a sobriedade clássica e o subjetivismo romântico.

Ao pensar a apropriação machadiana da ironia e do sublime românticos em toda a radicalidade de suas consequências, expondo aquilo que há de pulsante e contraditório em seu romantismo, *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano* mostra-se capaz de consolidar terreno e abrir novas perspectivas para os estudos da obra de Machado de Assis.

Vitor Cei

Doutorando em Literatura Comparada pela
Universidade Federal de Minas Gerais

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.

Impressão:

Evangraf

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

E-mail: evangraf.adm@terra.com.br

BRASIL BRAZIL



AL EV
Acervo Literário de Erico Veríssimo