

ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº45 / 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

- (Author)itative perspectives: the infusion of sociology and crônica within Brazilian and Colombian shantytown testimonial narrative** 5
Toby Weisslitz Graves
- Literatura, pão e poesia: condição periférica e atuação político-cultural*** 31
Rejane Pivetta de Oliveira
- Returns of the native: neo-regionalism and counter-pastoral in contemporary Brazilian narrative** 51
Malcolm K. McNee
- A "ânsia topográfica": geografia, literatura e região no Século XIX** 72
Rafael José dos Santos

LITERATURA

- Três histórias de outro tempo** 94
Ignácio de Loyola Brandão

RESENHAS

- Luiz Fernando Valente.**
Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa 102
Débora Racy Soares
- José Luís Jobim.**
A crítica literária e os críticos criadores no Brasil 108
Wagner Coriolano de Abreu
- Sônia Roncador.**
A doméstica imaginária: literatura, testemunhos, e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999) 113
Lamonte Aidoo
- Marília Librandi Rocha.**
Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira. 116
Valéria M. Souza
- Roberto Schwarz.**
Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas 119
Marcelo Lotufo

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Gilberto Miranda

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevcenko (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)

(AUTHOR)ITATIVE PERSPECTIVES: THE INFUSION OF SOCIOLOGY AND CRÓNICA WITHIN BRAZILIAN AND COLOMBIAN SHANTYTOWN TESTIMONIAL NARRATIVE

Toby Weisslitz Graves
Georgia Southern University

Resumo: Este artigo analisa o livro de José Alejandro Castaño, *La isla de Morgan* (2003), e o documentário de José Padilha, *Ônibus 174* (2004), como dois exemplos de uma categoria recente de livros e filmes não ficcionais que tematizam a favela na Colômbia e no Brasil. Essas obras abordam um largo espectro de problemas urbanos ao mesmo tempo em que testemunham sobre os fatores econômicos, sociais e políticos que afetam brasileiros e colombianos em deslocamento durante os séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Narrativa de testemunho; literatura de periferia; migração e deslocamento; comuna; favela; Colômbia; Brasil.

Notwithstanding the pervasiveness of displacement throughout Latin America,¹ Colombia and Brazil are pronounced cases in the region due to the particular extent and effects of rural-to-urban migration. In both countries, displacement has been a decades-long phenomenon that has resulted in a boom of rapidly growing shantytowns. Adding to this unique proliferation is another feature singular to these two countries – the draw of more than one city center. Brazil and Colombia’s urbanization processes have differed from countries like Argentina, Chile, Mexico and Venezuela, for example, because while Rio de Janeiro and Bogotá are capitals, they have had to share dominance with São Paulo and Medellín

respectively (Skidmore 142). Millions of rural workers have migrated to these metropolises where, for most, living conditions are not much better than the ones they left behind. While some are able to enter the middle class, the majority of the new urban inhabitants have built shacks in the Colombian *comunas* or Brazilian *favelas* in the unoccupied areas on the margins of the city. The continual, unregulated growth of these shantytowns has triggered an increase in social problems for residents: poverty, gangs, drugs, violence, and social exclusion are not uncommon.

Parallel to the wildfire spreading of these marginalized urban communities, Brazil and Colombia have experienced a recent surge of shantytown-themed nonfictional literature and film. In academic studies of Brazilian or Colombian cultural production, such as those by Rory O'Bryen (2008) and Stephanie Muir (2008), these nonfictional works have been largely overlooked in favor of their more popular and commercially successful fictional counterparts, for instance, the Brazilian film *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles and Kátia Lund, 2002).

At the same time, many such studies tend to limit their scope to the literature and/or film of only one of these countries. While these approaches make valuable contributions to the discipline of Latin American Studies, they overlook an innovative cluster of recent Brazilian and Colombian nonfictional books and films which are challenging traditional notions of authorship, genre, production, marketing, and conscience-raising. These written and cinematic works speak to a wide range of urban social problems while simultaneously testifying to the economic, social, and political factors experienced by displaced, poor, rural Brazilians and Colombians during the twentieth and twenty-first centuries. Given that most shantytown residents are culturally, economically, and politically excluded from the means of self-representation, this category positions the shantytown resident and his/her narration as central figures in the struggle for recognition of the social problems in peripheral Latin American neighborhoods.

In Brazil and Colombia, shantytown testimonial narrative²—produced roughly from 2003 to the present—often takes the form of a written narrative or documentary film that treats the life story or life experience of a shantytown resident; this person's story is commonly marked by displacement and is representative of his or her community, or a sector of it, and the social problems that afflict it. At the same time, these nonfictional books and films distinguish themselves from their fictional counterparts in several significant ways: 1) first-hand accounts of shantytown life are presented, often word-for-word, in the street talk of residents; 2) there is a heavy involvement of shantytown dwellers in co-production and co-authorship;³ 3) sociologists or journalists, specifically *cronistas*—writers of crónicas, frequently co-author these books and films, and their research into the shantytowns is included alongside the intimate stories of residents; 4) marketing is prioritized to shantytown dwellers, other marginalized communities, as well as to an international audience; and 5) works are united both by theme—shantytown social problems—and by objective—creating a consciousness about daily shantytown struggles.

It is the third characteristic of this recent category that is the focus of this article. Testimonies are often seen as commodities that must provide practical use, and non-hybrid testimonial works are commonly unable to provide a large supply of what society often values as truthful, namely, accurate professional data. Along these same lines, while witnesses' accounts and testimonies usually tend to be condemned in cases in which they do not match evidence collected by other means, shantytown testimonial narrative solves this problem through its unified hybridity, engaging aesthetics, and multiple and authoritative perspectives. In this article, by situating shantytown testimonial narrative among a number of critical perspectives concerning co-authorship within testimonial works, I examine the unique authorship and genre-infusion within this recent category. Through this contextualization and a subsequent analysis of

two exemplary works – José Alejandro Castaño’s book *La Isla de Morgan* (2003) and José Padilha’s documentary *Ônibus 174* (2004) –, I argue that via the fusing of journalistic, such as crónica, or sociological influences, shantytown testimonial narrative puts forth esteemed professional insight along with, at times, stylistic elements intended to aestheticize the stories of shantytown dwellers and engage public consciousness. As such, shantytown⁵ testimonial narratives are a valuable means for working through traumatic memories, for conscience-raising, and for social and cultural resistance.

1 Between Interlocutor and Testimonialista: Critical Perspectives on Authorship

Throughout my examination of this genre infusion, while I indeed recognize the difference in production, meaning, and structures within film versus literature, it is through a hybrid approach of analyzing both together that I emphasize the multifaceted qualities of contemporary shantytown conditions, as well as the thematic and authorial similarities, that exist among works within this category. Thematically, the films and books of shantytown testimonial narrative speak to the urban periphery’s social problems that continue to be overlooked by both the state and general public, even when they occur in proximity to centers of political and economic power.⁴

By giving voice to the marginalized masses through personal stories, this recent category maintains roots in – yet significantly departs from – two Latin American genres popularized in the 1970s: *testimonio* and *New Latin American Cinema*.⁵ Both genres were reactions to, and documents of, the harsh regimes of the 1960s and 1970s and the related political and cultural resistance movements. They sought to portray marginalized subjects and transform reality through the critical documentation of poverty,

societal injustices, and marginality; an active audience, it should be noted, was integral to this social change.⁶ In testimonio, it was common for the interlocutor to imbue the testimonialista's narrative with ethnographic elements;⁷ such genre-infusion is illustrated in Esteban Montejo's *Biografía de un Cimarrón* and Rigoberta Menchú's *Me Llamo Rigoberta Menchú y Así me Nació la Conciencia*.⁸ Authorship in New Latin American Cinema, in contrast, was more shared in the sense that the testimonialistas were also natural actors, editors, audience members, and film assistants.

While shantytown testimonial narrative differs from its parent genres in areas such as genre-infusion and thematic focus, it maintains several key characteristics of testimonio and New Latin American Cinema. Written and filmic works within this recent category, for example, involve an interlocutor who publishes and disseminates a marginal protagonist's life story or experience which is representative of the social problems of his/her larger socioeconomic group. The complexity of shantytown testimonial narrative reflects the always difficult to define nature of these two parent genres, both of which contain various sub-groups and phases. Nonetheless, written and filmic shantytown testimonial narrative is united by its aforementioned subject matter and its goals.

This recent filmic and literary category is also united by the direct presence of co-authors: the testimonialista and the sociologist or cronista. The notion of the explicitly present interlocutor, however, is in contrast with theorists of subaltern studies who argue that the very interviewer who elicits a testimony is a likely enemy because of the potential for distorting the narrator's words or intent. The subaltern perspective considers that this narrator or testimonialista is often a subaltern subject – someone denied both mimetic and political forms of representation. Gayatri Chakravorty Spivak, for example, in her essay "Can the Subaltern Speak?", says that any outside attempt to provide subalterns with collective speech – and thus to improve the subalterns' condition – will invariably result in the problem-

atic assumption of cultural solidarity among a heterogeneous people, and a reliance upon Western intellectuals to speak for the subaltern condition instead of the subalterns speaking for themselves. For Spivak, the assumption and construction of a consciousness or subject will, in the long run, enmesh with the work of imperialist subject-constitution and, as a result, the subaltern subject will be as mute as ever. By the same token, another ongoing problem with representations of the subaltern in *testimonio* is that imperialism continues to establish the universality of the mode of production of narrative. Hence, while to ignore the subaltern today is to continue the imperialist project, trying to represent the subaltern or speak for the subaltern, will also continue that project.

Ultimately, in learning to speak to – rather than for – the historically muted subaltern subject, the postcolonial intellectual may systematically unlearn privilege and connect with the subaltern in a more authentic way. In a sense, though, this is in fact what sociologists and *cronistas* are attempting to do in shantytown *testimonial* narrative. Instead of dominating authorship – by, for example, choosing themes and stylizing the *testimonialista*'s speech – they are speaking alongside the subaltern subject instead of for them. By doing so, these authoritative professionals substantiate the *testimonialista*'s story and provide further insight into the presented social problems for the target audience. This strategy is effective because the audience of sociology or *crónica*-infused works is likely comprised of an educated public who would embrace a professional perspective.

Although the need for an interlocutor is indeed problematic, on his/her own, the *testimonialista* as author, and as authority, can quickly be called into question. In his essay “*Testimonio and Postmodernism*”, George Yúdice notes that literary critics are “quick to discard the *testimonialista*'s claim to authenticity, based on the age-old literary premise that narrative voice is always a persona which does not coincide with the individual narrating” (18). And while it is easy to deconstruct the illusion

of the “real” subaltern voice in testimonial works, John Beverley, in “The Margin at the Center: On Testimonio”, says it is necessary to depend on it in order to understand these work’s power and to have the sensation of experiencing the real (31). This “truth effect”, after all, is tied to solidarity of the audience with a normally distant cause and social situation.

Another reason why more direct mediation in testimonial works is important is due to the problems of memory associated with those persons who have witnessed trauma. This is especially true of shantytown dwellers, many of whom have been raised in violent, precarious spaces and have likely witnessed violence repeatedly either during displacement and/or over the course of living in the comuna or favela. Ana Douglass and Thomas A. Vogler, in *Witness and Memory: the Discourse of Trauma* (2003), point to the widespread view that witnesses, like testimonialistas, are by definition affected by their experience. The effects of trauma are illustrated in the broken, incoherent nature of their acts of witness, which function as an authenticating sign for their testimony (11). They go on to note that over time it is increasingly difficult to distinguish between what one has actually experienced and what one has read, heard, or imagined about what happened in the past. Accordingly, in relation to testimonio, the major problem is that memory is susceptible to modification by later experience. This fact is even more the case with very traumatic events where the memory trace was compromised from the beginning in a way that capacity for observation was paralyzed by suffering and incomprehension. Within shantytown testimonial narrative, readers rely on the sociologists or cronistas for their professional, more objective accounts and their interpretation of the social problems presented by the testimonialista. In the end, sociology and crónica – with their scientific and journalistic influences respectively – serve to balance out any doubts that may arise from testimonies as a result of the aforementioned problems which originate due to the witnessing of trauma.

The direct presence of the interlocutor in shantytown testimonial narrative is, however, juxtaposed with the traditional idea about testimonial works that “the text’s authority has conventionally come to depend on three ideas: what we define as truthful, the collective representativity of the narrator, and the transcriber’s disappearance by his or her transparent intervention” (Bartow 24). I argue that in shantytown testimonial narrative this final trait applies to a significantly reduced degree. In fact, it is the opposite strategy: the direct appearance, voice, and opinions of the interlocutor – now a professional sociologist or *cronista* – that gives these testimonial works their authority and yields increased engagement with, and understanding of, the social situation, as well as greater solidarity.

Although not a wholly objective journalism, *crónica*’s power in shantytown testimonial narrative lies in the interpretive, explanatory nature of the *cronista*’s writing. According to Esperança Bielsa in *The Latin American Urban Crónica* (2006), this genre was in part influenced by North American New Journalism, and first emerged in its contemporary form at the end of the 1960s as a privileged means through which the plurality and diversity of urban life could be narrated (xii-xiii).⁹ It has since come to be known as a genre of literary journalism in which the everyday history of societies are recorded and documented (xii). Building upon this characterization, Bielsa notes that *crónica* is a genre that contains not only information, but also the author’s impressions. Additionally, she says, a *crónica* is normally “written on demand for the mass media and is subject to the technical limitations of space, language and time” (32). The authors of *crónicas* are often intellectuals who enjoy a recognized position in the field of restricted production, and they tend to confer a stylized look upon reality. Traditionally, *crónica* has been the vehicle through which they have been able to overcome the isolation of the written word, to reduce its characteristic distance from the majority of the population in Latin American societies, and to engage with large audiences (xii).

In comparison to testimonial works, one noteworthy overlap is that testimonio and *crónica* tend to be textual meeting points for high and low cultures. Bielsa notes that the *crónica*, as a literary account of city life, is an intermediate form of the contact zone between both cultures. This is also true of testimonios, a genre in which interlocutors often come from a more privileged background than the marginal testimonialistas, and they tend to disseminate testimonios of the oppressed to a public capable of producing change – the reading public that tends to be dominated by the middle and upper class.

Apart from this commonality between the two genres, it is important to note here some of the ways in which *crónica* differs from testimonial works. For example, *crónicas* usually lack a testimonialista, a subaltern subject, an authentic speech, and the prioritization of exposing social problems, because a *crónica* can encapsulate a wide variety of themes. Other important distinctions are that *crónica* “fictionalizes in varying degrees the real events it portrays, producing an ambiguity between reality and fiction” and that “*crónica* possesses a style” (Bielsa 39). While this fictionalization is present to a certain extent in testimonios, since memory inherently contains aspects of fictionalization and interpretation, it is by no means an intrinsic part of testimonios. Shantytown testimonial narrative is unique because the potential fictional narrative aspects of the *cronistas*’ texts are balanced by the unadorned testimonies of the subjects. At the same time, the problematic memory associated with first-hand accounts of testimonialistas is ideally remedied by the more objective and more professional, if stylized, journalistic writing of the *cronista*. There is hence a mixture of self-represented witnessing and intentionally interpretive narration, and readers thus receive a multifaceted, multi-perspective text.

In light of the common fusion of testimonio and journalism within shantytown testimonial narrative, I asked award-winning Colombian *cronista* Alberto Salcedo Ramos why Colombian testimonial works are

so commonly infused with *crónica*. He explained that “la *crónica* es una forma de construir memoria. En Colombia como tenemos una realidad tan compleja, tan llena de problemas, me parece que el periodismo de denuncia es tal vez lo que la sociedad requiere con mayor urgencia”. [“*crónica* is a way of constructing memory. In Colombia, since we have such a complex reality that is so full of problems, it seems to me that a denunciatory journalism is perhaps what society so urgently needs”] (Salcedo Ramos).¹⁰ But while Salcedo Ramos ultimately categorizes this fusion of *testimonio* and *crónica* as journalism, for me it is shantytown testimonial narrative because it denounces comuna social problems not just in the words of an authoritative professional author, but also in the very popular lexicon of the residents living in the comuna. This co-authorship – intimate stories accompanied by interpretive, descriptive journalism, or rather the personal and the collective as substantiated by a professional perspective – ideally awakens the reading public that is otherwise sits isolated from the informants’ experience (Bartow 25).

2 Hybrid perspectives: a critical analysis of authorship and genre-infusion in two examples of shantytown testimonial narrative

One exemplary, *crónica*-infused work within shantytown testimonial narrative is José Alejandro Castaño’s *La Isla de Morgan*, published in Colombia in 2003. *La Isla de Morgan* is the result of Castaño’s effort to investigate one of the worst shantytowns in Medellín – in terms of, for instance, the extent of drug addiction, poverty, and lack of sanitation and social organizations. In his publication, Castaño has a strong narratorial presence which is included alongside the quotes and testimonies of shantytown residents. As in most *crónicas*, Castaño employs simple, direct, but often descriptive, language that at times is very personal. Despite such intimate narration, the intrinsically journalistic nature of the *crónica* offers

this shantytown testimonial work a more highly regarded type of witnessing – that which is unaffected by trauma.

Castañó has been very vocal about the value of fusing *crónica* with *testimonio*. Within such texts, he says that *cronistas* should not only tell the story, but also decipher why the story occurred. This aspect is very different from *testimonio* and New Latin American Cinema in the sense that it underscores the authoritative, professional presence of the interlocutor. In *La Isla de Morgan*, Castañó focuses his investigation on a building, which along with other nearby abandoned structures used in a similar fashion, is known as “Las Cuevas.” He writes:

Un viejo caserón... quedó vacío, y los vendedores de marihuana y basuco, que ya habían logrado consolidar un territorio propio en la geografía del barrio, lo reclamaron como suyo. Los mendigos descubrieron allí un paraíso seguro y seco que burlaba... el frío, un hotel cuya única tarifa era consumir droga.

[A big old house... remained empty, and the marijuana and crack cocaine peddlers, that had already succeeded in consolidating their own territory in the geography of the neighborhood, claimed it as their own. The beggars discovered a safe and dry paradise there that evaded...the cold, a hotel whose only tariff was to use drugs.] (14)

At Las Cuevas, Castañó notes, “Los drogadictos iban y venían y los extremos encendidos de los cigarros que fumaban eran punticos rojos flotando en la oscuridad. Parecían luciérnagas. Había cientos de ellas. Me sentí como en una proyección en un planetario” [“The drug addicts came and went and the lit ends of the cigarettes that they smoked were small red dots floating in the darkness. They looked like fireflies. There were hundreds of them. It felt like a show in a planetarium”] (18). Castañó’s description of this drug-filled space is, as one would be hard-pressed to deny, rather lovely. However, Joanne Bartow, in *Subject to Change: The Lessons of Latin American Women’s Testimonio for Truth, Fiction, and Theory* (2005), discusses the potential problems associated with stylizing such a dire social situation; she points to the “aesthetic concerns associated with fiction,

with literature, [that] have seemed inappropriate to mix with the urgency of authorizing the reality and truth of marginalized accounts denied by official history” (20). In spite of the delicate balance between aesthetics and acute social problems, it is Castaño’s beautiful, vivid description of the poverty and drug-use he sees that make his depictions of Las Cuevas so shocking, impactful, and absorbing to the point that, as we will see, the public demands a response from the mayor of Medellín.

Such aestheticization of urgent social problems is reminiscent of the debate in New Latin American Cinema over depictions of violence and misery in film. Within that debate, Castaño would likely find himself aligned with New Latin American Cinema filmmaker Jorge Sanjinés who argued that a revolutionary art of the marginalized and their social problems must seek beauty not as an end but as a means because without this inter-relation, we are left with a mere pamphlet (Sanjinés 34). Indeed, without Castaño’s stylized description, the readers have a dry, non-engaging portrait of the everyday cityscape that is all too commonly ignored.

Castaño’s aestheticization emphatically lures us in and engages us with this distant underworld, only for us to be met by more shocking and hidden features of the shantytown. In particular, perhaps the most upsetting aspect of *La Isla de Morgan* is the account of abandoned children and street kids: “Muchos – entonces me pareció increíble – no recordaban sus nombres, apenas los apodos; tampoco el lugar de donde venían ni la edad. El sufrimiento era un vestido diario que, semejante a la mugre y al hambre, enseñaban con naturalidad y mansedumbre” [“Many – it seemed incredible to me – did not remember their names, just their nicknames; neither the place where they came from nor their age. Suffering was a daily outfit that, similar to filth and hunger, they displayed with naturalness and meekness”] (20). As someone who himself grew up in a violent Medellín shantytown, Castaño’s shock, horror, and intolerance towards La isla de Morgan makes all the more of an impact on the reader. The resulting grav-

ity of Castaño's reaction is reflected in the public response to his crónicas about the shantytown. Less than 24 hours after their initial publication in a Medellín newspaper, the mayor was bombarded by calls from local residents who pressured him to do something about the situation of the shantytown. The mayor responded by sending a letter to the newspaper, which mandated that Las Cuevas should be vacated and be destroyed.

Ultimately, Castaño's work was a catalyst for a societal reaction, though it did not produce the expected effect of finding ways to solve structural problems in society. The mayor's response, in fact, is a disadvantage, an unintended back-firing to residents who are further victimized (unwittingly) by the publications of interlocutors. The reactions triggered by Castaño's crónica consequently illustrate the power and authority that cronistas bestow upon a testimonial work. Indeed, if the story of Las Cuevas and the residents of La isla de Morgan had been published on its own as a testimonio, it is difficult to imagine that – without Castaño's vivid description and interpretative narration – it would have generated a similar response. At the same time, the public reaction – suggesting that destroying the place would resolve the problem – typifies the middle and upper class attitude of “out of sight out of mind.”

La Isla de Morgan ultimately highlights the type of outcome that can realistically be yielded through shantytown testimonial works. While such texts are able to raise awareness about a social problem among an audience that is physically and intellectually removed from these urban spaces, such an upper class public – while likely able to instigate the necessary structural changes that the shantytowns could benefit from – is perhaps more likely to bury the problem under the ruins of its own physical obliteration; with this “quick and dirty” solution, the seeds of the social problems remain as pervasive as ever.

As revealing as *La Isla de Morgan* is about the outcomes of shantytown testimonial narrative, so it is, too, about authorship of these hybrid

works. Castaño walks a fine line, for instance, between being an insider and outsider of the comuna, and both his book and newspaper crónicas ultimately reveal the problematic authorship issues intrinsic to all types of testimonial works. One comuna resident, for example, tells him: “Periodista, usted hizo un buen trabajo. Pusimos a la gente a hablar. Antes nadie sabía de las jodidas Cuevas, ahora todo el mundo habla del tema. Ganamos. Váyase a dormir” [“Journalist, you did a good job. You made the people talk. Before nobody knew of the screwed up Cuevas, now the whole world is talking about it. We won. Now go to sleep”] (68). But in the end, Castaño, for better or worse, is responsible for the casting out of scores of people from Las Cuevas, and these people are left with nowhere to go. The havoc wrecked by Castaño through his publication thus illustrates a fulfillment of Spivak’s indicated prophecy that by granting subalterns – here, the residents of the comuna – collective speech, they will be as mute as ever. Through the imperialist destruction of Las Cuevas, the problems and people of La isla de Morgan will likely be forgotten, and the imperialist project will prevail.

In accordance with the upshot of Castaño’s publication, while in the first half of *La Isla de Morgan* he focuses the text on exposing the unknown world of Las Cuevas and the shantytown at large, in the second half we follow him as a central character who must deal with his culpability. Castaño repeatedly expresses his guilt for single-handedly causing the eviction of so many comuna residents, but what seems to annoy him just as much are the accusations that he resembles the type of exploitative journalists whom he hates. One resident tells him: “La miseria y todas las pestes de la ruina humana los atraen a ustedes [los periodistas] igual que el vómito de un borracho atrae a las moscas” [“Misery and all the pests of human ruin attract you [journalists] just like a drunk’s vomit attracts flies”] (48). This characterization of misery-hunting journalists is, ironically, precisely what Castaño aimed to work against, and it is why he chose

crónica as his preferred genre. Castaño has openly criticized mainstream journalists, specifically in Colombia, for converting human drama into a garbage dump; they all, he says, extract the worse from each story. Instead, Castaño suggests trying to find the real human stories behind the pain and suffering because each story, after all, has something to teach us, a key which will help us to become better citizens and a better society. Despite his intended goals through this hybrid text, Castaño arguably did not succeed in producing the type of change for which testimonial works are made.

Castaño's aestheticization of urgent social problems, coupled with his shock at the comuna conditions despite being from a shantytown, do produce a text that succeeds in stirring the public and raising consciousness. Nevertheless, facts show in this case that it was a fleeting awareness because the mayor had already forgotten his promises to clean up La isla de Morgan a mere nine weeks later. The rapid public reaction and almost equally speedy loss of interest in Las Cuevas leads one to ask what effect crónicas or testimonios can truly have on the public, and whether, perhaps, testimonial film is a more powerful artistic medium for affecting social change because it can reach a wider audience, and not just the upper-class dominated reading public. By reaching a wider audience that includes the subjects of the testimonial work and other marginalized groups like them, the subaltern protagonists may have greater possibility to affect change concerning the social problems presented. But with regards to affecting social change, Castaño defends himself by telling a comuna resident in *La Isla de Morgan*: "Yo no escribo para cambiar el mundo, trato de ser consecuente. Si el Municipio prometió unas cosas, pues que las cumpla, no es más!" ["I don't write in order to change the world, I try to be consistent. If the Municipality promises things, then they should fulfill them, that's it!"] (69). The man, however, reminds him: "¡A punta de crónicas y de libros no se cambia el mundo! No se exija tanto!" ["The world isn't changed through crónicas and books! Don't demand so much!"] (69).

Maybe he cannot change the world, but at the very least Castaño's hybrid text succeeds in engaging readers with an unknown shantytown space while simultaneously humanizing its populace who are all too often considered disposable "members" of society.

The mixture of testimonios with an authoritative voice, such as that of the *cronista*, is also a reoccurring presence within Brazilian shantytown testimonial narrative. One recent work which touches on this fusion of insider and outsider perspectives about the shantytowns is Bryan McCann's "The Political Evolution of Rio de Janeiro's Favelas: Recent Works" (2006). McCann specifically discusses favela-themed texts with a focus on who is producing them. He notes that social scientists have served as some of the foremost intermediaries between "favela" and "cidade," between the masses of squatter settlements and the institutions of political power and cultural capital in the formal, official metropolis. McCann observes that until recently, such traffic remained heavily unidirectional, as university researchers entered favelas and reported back to the wider world in sociological reports. The slow, but significant expansion of the population of university students hailing from the favelas and the far more rapid growth of nongovernmental organizations cultivating local agents trained in social scientific methods have begun to change this pattern. Partly as a result, recent studies and reports have reached new levels of density, combining "native" and "foreign" viewpoints to offer a richer understanding of the changing problems of these neighborhoods (McCann 150). Such co-authorship is precisely what is occurring in shantytown testimonial narrative, although the pattern that McCann observes, I would argue, is part of the larger filmic and literary boom that I point to in both Brazil and Colombia.

Within shantytown testimonial narrative, instead of the *crónica*-infusion seen in Colombia, the Brazilian works more commonly employ the influence of urban sociology – the study of social life and human

interaction in metropolitan areas. Urban sociology seeks to study the structures, processes, changes and problems of an urban area and by so doing, provides input for policy making. Statistics, observation, and interviews are commonly used. Like cronistas, urban sociologists add a more creditable element to the shantytown resident's unadorned testimonies, although sociology often mediates these testimonies through the dominant empirical discourse of science. Within Brazilian shantytown testimonial films in particular, the traditional, authoritative voice-over narration in documentary is now replaced by interviews with sociologists who interpret the testimonios of shantytown residents and then offer recommendations for ameliorating the presented social problems.

With its directly filmed interviews with favelados and street kids and its heavy infusion of sociology, Jose Padilha's documentary *Ônibus 174* is both an exemplary and a non-traditional shantytown testimonial narrative. Indeed, Padilha's methodology and goals are very much in line with the other shantytown testimonial works, but the subject matter of *Ônibus 174* is broader and more multi-faceted. While the main action of this film does not take place in the favela, all of the marginal subjects presented were born in favelas, and the great majority of social problems depicted are directly tied to those in the favelas. At the same time, Padilha tries, through this film, to go against an official, one-sided, and poorly understood version of events. The fact that we are hearing an unofficial story by marginal protagonists as well as interpretation and insight by sociologists ultimately situates this documentary well within the category of shantytown testimonial narrative.

In *Ônibus 174*, Padilha details the life of Sandro, a former street boy who, by hijacking a local bus in Rio de Janeiro in 2000, attacks the society that robbed him of what little he possessed: his mother, who was slain in front of him when he was six years old; members of his gamin family, who were murdered by police while they were sleeping; and, finally, his

youth, which was annihilated in the juvenile detention center to which he was sent. *Ônibus 174* clearly presents such state-sponsored subjugation as the justified stimulus for Sandro's nationally televised act of terror. In an explanation of why he made *Ônibus 174*, Padilha says that after reading the Rio newspapers days after the hijacking, he found almost no information on Sandro, and instead the focus of most of the articles was on the related police work. This goes to show how the "official story" often turns its focus completely away from the marginalized, and there is thus a need for testimonial works that offer the perspective of the subaltern. Through his film, Padilha not only aimed to go against the official, incomplete account of the hijacking, but also, as in other shantytown testimonial narratives, to show Sandro's human side. This aspect is clear through the portrayal of Sandro as a victim of society, through his tender relationship with his adoptive mother, and finally through Sandro's own behavior broadcast on live television.

In terms of genre influence, there are several interviews with renowned sociologist Luis Eduardo Soares. With great conviction and passion, Soares attempts to explain Sandro's actions in the following way:

This Sandro is an example of the invisible kids who confront us with their violence, which is nothing but a desperate and impotent cry. They do it because we fail to deal with social exclusion, racism, and other kinds of stigmatization. People eventually learn to coexist with the Sandros... All this has been converted to part of our daily experience. These boys battle against invisibility. We are nothing if someone doesn't look at us, doesn't acknowledge our worth, doesn't tell us we have some importance... At the point Sandro got in front of the TV cameras, he imposed his visibility. He was the main character in a new narrative. He redefined the social narrative. The story that placed him in a subordinate position was suddenly converted into a tale where he had the leading role... A boy with a gun can make us feel something, a negative feeling, but a feeling. He can recover his visibility and affirm his social and human existence. It is a process of self-construction, self-invention mediated by violence.¹¹ (*Ônibus 174*)

Soares points to Sandro as a collective voice representing countless other street kids like him; here, an individual voice becomes a communal one. Padilha echoes this notion by saying that “if one understands the causes of violence in Sandro’s case, one will be able to generalize for Brazil society as whole”, because many are treated with violence like him (*Ônibus 174*). This universality is another reason why Padilha wanted to make the film, and it is why he used so many aerial shots of the city throughout it, so that he could visually make this generalization. During these aerial shots of sunny, colorful Rio, very somber music is playing which serves to remind us of the tragic subculture of street children and violence that looms behind this city with such a festive reputation.

In addition to the “personal is political” element of the documentary that is represented by Sandro’s universality, various testimonies are presented from an impressively diverse range of people involved in the hijacking. This multi-perspective nature, with notably conflicting viewpoints, hearkens back to shantytown testimonial narrative’s roots and specifically to the testimonio *La Noche de Tlatelolco* by Elena Poniatowska. Padilha, for instance, combines media footage – photographs and television coverage reminiscent of the then-innovative newspaper excerpts in *Tlatelolco* – plus, like Poniatowska’s text, accounts from all actors involved in the incident; now, however, the new protagonist is the sociologist, but there remains a journalistic tie to the crónica-infused texts of Colombian shantytown testimonial narrative. Padilha’s interest in showing different viewpoints related to a single phenomenon, for instance, is very characteristic of journalistic work. In fact, one of the supposed doctrinal backbones of journalism is to contrast different perspective in relation to a fact. Padilha’s provides polyphony in film through various interviews with police officers, a Rio Swat team negotiator, a newspaper reporter, hostages, and friends and family of Sandro. He also makes use of archival footage from the event as well as interviews which are intermixed with what was aired on television on the day of the hijacking.

The interviews with hostages are a specific reminder – given the character of the hijacking – of problematic witnessing and memory in the face of a trauma, issues which are raised by Vogler and Douglass in *Witness and Memory*. But instead of traumatized memory, Padilha explains that the greatest challenge was the fact that all of the hostages had been interviewed many times before and they had consequently developed automatic answers to questions about the incident. In order to get more raw accounts from them, Padilha showed the hostages images from the hijacking; the hostages would control the projector and stop it whenever they felt like it, and Padilha would then interview them right after. The result was that they remembered new aspects of the event with greater detail.

If we think back to one of shantytown testimonial narrative's primary influences, New Latin American Cinema, the infusion of other genres was neither very common nor was it necessarily looked down upon. Marta Rodríguez, an anthropologist and New Latin American Cinema filmmaker, for instance, said:

When you combine social science with mass medium like film, you are challenging the uses to which both are put by the privileged classes. In contrast to the kind of hermetic treatise that only five initiates can read, this is a way to use anthropology or sociology so that the working class can put it to use analyzing their particular situation. (Burton 31)

While Rodríguez is a trained anthropologist, the influence of this social science in her films, such as *Chircales* and *Amor, Mujeres, y Flores*, is significantly more subtle when compared to the direct extent that sociology is present in shantytown testimonial narrative.

Another distinction is that while New Latin American Cinema films were targeted for marginal audiences, shantytown testimonial films are commonly screened for both a local and international public. Accordingly, instead of genre amalgamation, New Latin American Cinema filmmakers tended to focus on the participation of the masses in various

aspects of film production; “the people” were co-authors, natural actors, co-producers, co-editors, and the ideal audience.¹² To the extent that filmic shantytown testimonial narrative, like many New Latin American Cinema films, uses directly filmed interviews and at times voice-over narrations by the marginal protagonists, there remains, to a degree, shared authorship.

Within *Ônibus 174*, perhaps the most powerful – and most haunting – *testimonio* in the film comes from the now-dead protagonist himself. Padilha uses much of the live television footage in which Sandro speaks to cops and to the public. At one point, Sandro takes off the towel from his face and holds a female hostage with a gun out of the window; he says:

Check this out everybody, the same way you are mean, I’m not messing around either... Stare at my face! Take a good look! ...Fifteen years ago they tore my mother’s head off. I just got out of jail and have nothing to lose... Hear what I say? ...This ain’t no action movie. This is serious shit, bro! No use in terrorizing me. Didn’t you terrorize me when you could? Haven’t you slaughtered those people in Vigário? Didn’t you kill my friends at Candelária? I was there. Weren’t you? Ask Aunt Yvonne. (*Ônibus 174*)

Yvonne Bezerra is a social worker who had known Sandro during his childhood and adolescence. In his speech to police, Sandro points to her as an authority who can back up his claims. In fact, she, along with Soares, is precisely the type of professional authoritative voice that, as Sandro himself recognizes, corroborates the words of marginal testimonialistas like himself; Sandro indeed recognizes that Yvonne’s words are more valuable than his own.

In her own interviews, Yvonne describes Sandro as an introvert with severe learning problems. She has tears in her eyes when talking about him, and their relationship over the years, and she portrays him in the tenderest of lights as a victim who did not get the educational and familial attention he so desperately needed. In broader terms, she talks about what became of the rest of Sandro’s *gamin* family that survived Candelária. Seven

of 62 street kids were killed at Candelaria. Yvonne recently concluded a study on their fates and found that 39 were murdered, several disappeared, and some have managed to survive precariously. In her interview she additionally recalls that a radio station did a survey about the incident and most people said that the massacre was a good thing – that these youths should be killed and the city should be cleaned up. *Ônibus 174* is an attempt to humanize these street kids. While in the interview Padilha recognizes that violence has many causes such as, he says, foreign debts, education, police pay and training, he believes that films like his own can help bring awareness and put pressure on authorities to bring about change.

Compared to *La Isla de Morgan*, it is more difficult to determine what effects *Ônibus 174* has had on the public. Still, one would be hard-pressed to deny that the documentary had a positive impact, albeit an indirect one. In his article “Blame it on Rio,” for instance, David Ng notes that *Ônibus 174* had great critical and popular success in Brazil, and he asks Padilha if he thinks that the public has a need to collectively re-experience traumatic events in order to understand them. Padilha responds:

I don't feel that it was a question of the city needing to relive the event. I felt like it would actually have been forgotten because you have so many violent events like that in the city... I met the mayor once and I asked him, “Don't you think this movie is bad for tourism?” He said it's bad for tourism if you pretend it's not there. You have to be open about what's going on and face the problems... (Ng n. pag.)

Ônibus 174, and shantytown testimonial narrative in general, thus exhibits its value through the creation of a permanent record of unofficial history.

While the social impact of shantytown testimonial narrative cannot be easily measured, it gives voice to the urban marginalized through the synergetic relation between authorities and testimonialistas. In view of that, solidarity between the audience and shantytown protagonist is contingent upon authorial decisions of the interlocutor who interprets

the raw language of the testimonialista according to a scientific or journalistic gaze. As sociologists approximate an unbiased perspective in their co-authorship of shantytown testimonial narratives and as cronistas lure readers in with captivating descriptions, the public receives a balanced, multi-faceted, and aesthetically engaging version of shantytown social problems. Such co-authorship by sociologists and cronistas counters the testimonialistas' trauma by adding professional insight that is likely desired by the target audience; authority and aesthetics, in the end, connect the shantytown residents' story and social problems with an audience that is removed – both literally and figuratively – from the urban periphery. As such, shantytown testimonial narrative functions not only as evidence of the past, but also as a different way to live now through a more comprehensive understanding of social problems and public connection with a normally distant shantytown universe.

NOTES

¹ With the term “displacement”, I refer to forced migration – the coerced movement of a person or persons away from their home or home region often through violent means.

² I include the word “testimonial” within this category in order to distinguish it from other nonfiction that is more scientific and less personal, and to connote that the narratives are largely told in the words of the marginalized protagonists themselves. Since this article is written in English, I refer to the coined category with its English name – shantytown testimonial narrative, but it is important to note the category's Spanish-language and Portuguese-language labels: respectively, *testimonio de la periferia urbana* and *depoimento da periferia urbana*.

³ The protagonists of one exemplary shantytown testimonial narrative, Matt Mochary and Jeff Zimbalist's documentary *Favela Rising* (2007), served as co-editors of the film.

⁴ While the social problems of shantytowns are seldom clearly defined, either in terms of chronology or statistics, it should be noted that recent improvements have undoubtedly been made in both the comunas of Medellín and the favelas of Rio de Janeiro. In Medellín, for instance, social exclusion has eased due to the development of transport infrastructure, but the problems of gangs, drugs, violence, and social marginalization persist. In particular, gang violence is still prevalent within the comunas, and displacement – due to threats and violence from guerilla groups, such as FARC and the ELN, as well as the paramilitaries – continues to produce a constant flow of new migrants who are forced to settle within the often inhospitable urban periphery (Kimmelman n. pag.). In Brazil, similar progress has recently been made to Rio's favelas in an effort to clean up the city's image in time for the 2014 World Cup and the 2016 Olympic Games (which will both take place there).

But displacement – due to land ownership issues and the severe poverty of the northeast – continues to create a surge of new favela inhabitants, many of whom are cut off from basic social services and infrastructure. As a result, although the improvements of Brazil and Colombia's urban periphery are noteworthy, social problems continue to prevail for residents of these still marginalized communities.

⁵ John Beverley, in "The Margin at the Center: On Testimonio" – an essay included in *Testimonio: On the Politics of Truth* (2004) –, defines testimonio as: "a novel or novella length narrative in a book or pamphlet form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events she or he recounts" (30-31). Beverley maintains that the narrator of testimonio is usually someone either illiterate or at least not a professional writer, and that this person often needs an interlocutor of a more privileged background in order to elicit his or her story (32). In accordance with the marginality of the testimonialista, testimonio is concerned with a problematic social situation, and the situation of the narrator is representative of a larger social class.

New Latin American Cinema was a reaction to the harsh regimes of the 1960s and 1970s, as well as to the legacy of centuries of colonialism and imperialism. It was a movement that produced documentary or documentary-inflected films from the perspective of the marginalized, and it went against state, official discourse. New Latin American Cinema was concerned with political action and choice, and its films were thought to have a catalytic role in the aim to overcome imperialism.

⁶ With regards to an active audience, New Latin American Cinema filmmaker Tomas Gutiérrez Alea distinguished between two types of spectators: 1) the contemplative spectator who does not move beyond the passive, contemplative level, and 2) the active spectator who takes a moment of live contemplation to critically understand reality and then to transform it into action.

⁷ Interlocutor is a term used to refer to the person who elicits or collects the testimony or interview that is the basis of the testimonial work. This person also organizes and edits the testimonial work and is a more comprehensive understanding of social problems and public connection with a normally distant shantytown universe, responsible for its production, publication, and dissemination. Oftentimes the interlocutor comes from a more privileged socioeconomic background than the testimonialista, and he or she tends to be credited as either editor or co-author of the testimonial work. Testimonialista is the term used for the marginal protagonist of a testimonial work.

⁸ Elzbieta Sklodowska accordingly maintains in *Testimonio Hispanoamericano* (1992) that early testimonios were often subject to the manipulation of conventions of traditional ethnographic discourse by compilers such as Miguel Barnet and Elizabeth Burgos in *Biografía de un Cimarrón* (1966) and *Me Llamo Rigoberta Menchú y Así me Nació la Conciencia* (1983) respectively (Sklodowska 58).

⁹ New Journalism is a style of 1960s and 1970s news writing and journalism which used techniques borrowed from literary fiction such as conversation speech, point of view, and recording everyday details.

¹⁰ All translations are mine unless noted otherwise.

¹¹ All English translations from *Ônibus 174* come from the documentary's subtitles.

¹² This prioritization was in direct opposition to the historical notion of auteurism in film – a credit traditionally bestowed upon the director.

WORKS CITED

- Amor, mujeres, y flores*. Dir. Marta Rodríguez and Jorge Silva. Medellín, Fundación Cine Documental Investigación Social, 1988. Film.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1980. Print.
- BARTOW, Joanna R. *Subject to Change: The Lessons of Latin American Women's Testimonio for Truth, Fiction, and Theory*. Chapel Hill: UP of NC, 2005. Print.
- BEVERLEY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: UP of Minnesota, 2004. Print.
- _____. *Against Literature*. Minneapolis: UP of Minnesota, 1993. Print.
- BIELSA, Esperança. *The Latin American Urban Crónica*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006. Print.
- BURTON, Julianne. "Jorge Silva and Marta Rodríguez: Cine-Sociology and Social Change." *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Ed. Julianne Burton. Austin: UP of Texas, 1986. 31. Print.
- CASTAÑO HOYOS, José Alejandro. *La isla de Morgan*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003. Print.
- Chircales*. Dir. Marta Rodríguez and Jorge Silva. Fundación Cine Documental Investigación Social, 1972. Film.
- Cidade de Deus*. Dir. Fernando Meirelles and Kátia Lund. Buena Vista Home Entertainment, Inc., 2003. Film.
- DOUGLASS, Anna and Thomas A. Vogler, Eds. *Witness and Memory: the Discourse of Trauma*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Favela Rising*. Dir. Jeff Zimbalist and Matt Mochary. Genius Entertainment, 2007. Film.
- KIMMELMAN, Michael. "A City Rises, Along With Its Hopes." *New York Times*. 18 May 2012. Web. 30 July 2012. <http://www.nytimes.com/2012/05/20/arts/design/fighting-crime-with-architecture-in-medellin-colombia.html>
- MCCANN, Bryan. "The Political History of Rio de Janeiro's Favelas: Recent Works." *Latin America Research Review*, 41:3, October 2006. Print.
- MENCHÚ TUM, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ed. Elizabeth Burgos. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Print.
- MUIR, Stephanie. *Studying "City of God"*. Leighton Buzzard, England: Auteur, 2008. Print.
- NG, David. "Blame it on Rio." *Salon*. 8 Oct. 2003. Web. 30 July 2012. <http://www.salon.com/2003/10/08/padilha/>
- O'BRYEN, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Rochester, NY: Tamesis, 2008. Print.
- Ônibus 174*. Dir. José Padilha. Hart Sharp, 2004. Film.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México, D.F.: Ediciones Era, 1971. Print.
- SALCEDO RAMOS, Alberto. Personal interview, 20 September, 2008.
- SANJINÉS, Jorge. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema." *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*. Ed. Michael Chanan. London: BFI and Channel 4, 1983. 34-8. Print.

SKIDMORE, Thomas E. *Brazil: Five Centuries of Change*. New York: Oxford UP, 1999. Print.

SKŁODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992. Print.

SOARES, Luiz Eduardo, MV Bill, and Celso Athayde. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005. Print.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. NY: Routledge, 1997. 24-9. Print.

YÚDICE, George. "Testimonio and Postmodernism." *Latin American Perspectives*, v. 18, n. 3, "Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, Part I" (Summer, 1991): 15-31. Print.

Toby Weisslitz Graves is a faculty member in the Department of Foreign Languages at Georgia Southern University. She received her Ph.D. (2010) in Comparative Literature from the University of North Carolina at Chapel Hill, where she also received a graduate certificate in Latin American Studies. Her area of specialty is 20th and 21st century Latin American nonfiction and testimonial production, with a specialization in the literatures and films of Colombia and Brazil. Her most recent publication appeared in the *Revista de Estudios Colombianos*.

Artigo recebido em 30/07/2012. Aprovado em 16/08/2012.

**LITERATURA, PÃO E POESIA:
CONDIÇÃO PERIFÉRICA
E ATUAÇÃO POLÍTICO-CULTURAL**

Rejane Pivetta de Oliveira
Centro Universitário Ritter dos Reis

Abstract: Based on texts collected in *Literatura, pão e poesia* (2011) by Sergio Vaz, this article proposes a reflection on the periphery as a way of inhabiting the world and language, being at the same time a space for the political and cultural action that links literature to the ways of organization and meaning of community life.

Key words: Marginal literature; periphery; culture; Sérgio Vaz.

*A verdadeira arte não embala os adormecidos.
Desperta-os.*
Sérgio Vaz

1 A periferia como condição humana e literária

Literatura, pão e poesia (2011), de Sérgio Vaz, reúne textos que não só misturam os gêneros – grosso modo, podemos situá-los entre a crônica, o conto, a poesia, o aforismo, o relato de memórias e o diálogo – como também confundem os limites entre o ficcional, o biográfico e o documental. Esses escritos heterogêneos – com prefácio de Heloísa Buarque de Hollanda, intelectual reconhecida por seus estudos de cultura contemporânea,

e posfácio da premiada jornalista e escritora Eliane Brum – são assinados por um autor que se diz “poeta da periferia”, um escritor identificado a um modo de ser e habitar esse espaço, como território delimitado por uma experiência comum, ao mesmo tempo pessoal e coletiva.

A periferia é a condição constitutiva dessa literatura, designação que não se restringe a uma localização geográfica (zonas urbanas afastadas do centro), nem a uma situação exclusivamente econômica (a daqueles desprovidos dos bens de consumo) e social (a dos marginais e marginalizados da sociedade). A periferia, na pena do escritor que a habita, converte-se em um “local da cultura”, na já clássica definição de Homi K. Bhabha.¹ A periferia é uma experiência compartilhada entre os sujeitos da comunidade, cuja atuação engendra valores, práticas e representações que repercutem sobre as formas de organização social. Não se trata de negar a imensa desigualdade ou desconhecer os processos de exclusão que submetem milhares de pessoas a condições de abandono no entorno das grandes cidades. Os textos de Vaz justamente evidenciam o modo como a situação de miséria transforma-se em resistência à redução da periferia a um lugar de vidas descartáveis, aquilo que Bauman chama de “refugio humano”, produto inevitável da modernização e do progresso econômico (2005: 12). Contrariamente à imagem de lugar destinado ao “despejo” de seres miseráveis e precários, bandidos e delinquentes – que cabem na definição de “vida nua”, segundo Agamben² (2002), uma vida sem singularidade, apenas vivente – a periferia aparece nos textos de Sérgio Vaz como um espaço de convívio, produção e interação entre seres humanos que lutam pela sobrevivência, enfrentando e resistindo às condições adversas da realidade.

O olhar do autor sobre a periferia é um olhar amoroso, que enxerga, antes de mais nada, a “condição humana” e suas possibilidades de realização. Hannah Arendt (2010: 10) define a condição humana como as formas de vida criadas pelos seres humanos para sobreviver, segundo limites e condicionamentos impostos pela natureza e por fatores de

ordem subjetiva, histórica, social e cultural. Nesses termos, distingue-se da natureza humana (cf. Arendt, 2010), pois os fatores mais elementares da existência, situada entre a natalidade e a mortalidade, não são condicionantes absolutos, não explicam de todo aquilo que o homem é: um ser capaz de prover a sua subsistência (*animal laborans*), de construir um mundo de coisas artificiais (*homo faber*) e de agir com outros homens, de maneira plural (*bios politikos*).³

Os textos de Sérgio Vaz nos falam das formas de vida experimentadas no espaço da periferia, destacando particularmente o convívio humano. Em um dos textos mais tocantes da coletânea – “Como nasce um taboanense” – a ação enquadra-se entre os limites mais gerais da existência, conforme assinalados por Hannah Arendt: o nascimento e a morte. O autor narra sua chegada à cidade de Taboão da Serra, para acompanhar o enterro da mãe de um amigo. Porém, desconhecendo a cidade, vai parar em outro cemitério, onde encontra, de maneira totalmente imprevista, um pai que vela a filha recém-nascida. O encontro é assim narrado:

– E você, é parente da criança que faleceu?

Sem levantar a cabeça e num tom de voz que jamais vou esquecer, ele contou:

– Sim, sou o pai dela.

Falou assim, de bate-pronto, como quem suplica um milagre, como quem acredita em ressurreição. Como se esperasse que tivesse tendo um pesadelo.

Entre uma lágrima e outra, disse que ela havia morrido de pneumonia, de como a tinha encontrado e o abraço que deu pensando que ela dormia, a dor... Entre outras coisas que se diz quando perdemos alguém que se ama.

Não disse nada. Nem frio sentia mais. Eu sem saber para onde ir, e ele indo e vindo das fendas escuras da tristeza. Foram as lágrimas mais honestas que já vi brotar dos olhos de um homem, de um pai.

A filha dele morreu e a cidade que acabara de nascer, em mim também agonizava.

Aí, de repente, ele me pergunta como iria embora. Respondi que iria esperar amanhecer, depois pegaria o primeiro ônibus.

Em meio à dor, ele se ofereceu para me levar em casa. Eu não aceitei:

– O que é isso, sua filha acaba de morrer e você querendo me dar carona?

Foi quando daquele homem simples e de coração arrebatado ouvi uma das coisas mais belas que já ouvi em toda a minha vida:

– Minha filha morreu e eu não pude fazer nada para evitar que isso acontecesse, mas a você eu posso ajudar, me deixa te levar em casa...

[...]

Por ironia, numa noite de cemitério, nascia mais um taboanense, para sempre. (Vaz, 2011: 73-74)

A atitude do pai, que reage à morte da filha com uma ação solidária, oferecendo-se para levar o autor/narrador de volta para casa, configura um gesto que podemos qualificar de “amor ao mundo”, inerente à categoria da natalidade, que decide pela permanência da vida e das futuras gerações contra as ameaças de destruição “porque o recém-chegado tem a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir” (Arendt, 2010: 10). Nos termos de Arendt, vincular-se amorosamente ao mundo implica criar condições para que os novos façam dele um lugar habitável e de felicidade possível, o que não prescinde da ação, atividade política por excelência (cf. Arendt, 2010).

A figura do recém-nascido, na crônica de Sérgio Vaz, é justamente aquele que morre. Porém, essa morte prematura não anula a potencialidade da ação, não consente com o fim, não reduz a morte a um simples dado natural da existência, computável nas estatísticas. À morte da criança recém-nascida sucede-se o nascimento de uma amizade, o cuidado para com o outro, cuja existência é tomada como se fosse a do próprio eu.⁴ O gesto do pai enlutado dirige-se ao outro enquanto rosto,⁵ encarado como o próximo de si – e não redutível ao mesmo (cf. Levinas, 2009). O princípio da alteridade, compreendido nos termos de Levinas como uma relação “entre nós”, em que o outro é tomado como interlocutor, a quem o eu dirige a palavra, não como um ser universal, mas com atenção ao ente particular que ele encarna (Levinas, 2009: 25), contém uma convocação política, um comprometer-se com o nascimento, a vinculação a uma comunidade de afetos, mais do que de origem.

O vínculo amoroso entre o eu e o outro e o profundo enraizamento do sujeito no espaço público contêm o potencial de despertar, conforme lemos em Sérgio Vaz, uma espécie de segundo nascimento, suplantando a morte, como explicita a frase final: “Por ironia, numa noite de cemitério, nascia mais um taboanense, para sempre” (Vaz, 2011: 73-74). O nascimento de mais um filho da periferia acontece sob o signo do afeto, o que bem se expressa nos seguintes versos, intercalados entre os relatos que compõem o livro: “Queria ter dois corações. / Um para amar, o outro também” (id.: 182).

Em outra crônica, “Taboão dos Palmares”, o autor escreve: “Taboão da Serra é uma cidade de mil faces e não há como decifrá-las sem devorá-las”. Devorar a cidade implica uma íntima relação com as “quebradas”, com suas ladeiras, seus becos, suas vielas e calçadas irregulares. Mais do que uma geografia, a cidade é um território de encontros e possibilidades de vida, formado pela interação entre as pessoas, cada qual com um rosto: “é a nossa gente, e da nossa gente uma das faces mais bonitas é a do João barraqueiro, da Kika e da sua família. Gente de pele preta que tem o suor como marca registrada no rosto” (Vaz, 2011: 75). Essas personagens são vistas com sua barraca em “praças, campos de futebol, shows, favela, comércios, etc., desfilando a grandeza dos que não se entregam, e se recusam a ser escravos do parasitismo” (id. ib.). Dessa forma, Vaz lança um olhar comovido (distante de qualquer posição ideológica ou judicativa) sobre as personagens, totalmente encravadas na realidade, vivendo sob as coerções da existência, mas emancipadas em sua condição de seres humanos capazes de agir por vontade própria:

A coragem que exalam das mãos é de assustar qualquer senhor de engenho ou capitão do mato.

Trazem no olhar o desprezo pela chibata. E, no coração, o fogo brando que aquece o caldeirão da liberdade. Valeu, Zumbi! (Vaz, 2011: 75).

O autor/narrador não esconde o olhar próximo e cúmplice, posto na mesma altura das personagens que invoca, consideradas não por sua natureza ou essência, ou uma suposta identidade étnica. O que importa de fato é a condição humana de habitar um mundo comum, partilhado com outros seres humanos, semelhantes e irmãos:

Com todo o respeito às ancestralidades, que a mãe África me perdoe, mas mãe é aquela que cria, e o João e a Kika são filhos de Taboão da Serra, e não por acaso são nossos irmãos. Axé! (Vaz, 2011: 76).

A periferia é, portanto, um lugar de encontros, de um mundo a ser construído a partir da ação coletiva e a literatura por certo participa desse movimento. O discurso, afirma Arendt, é também uma forma de ação, o meio pelo qual os homens “fazem o seu aparecimento no mundo” (2010: 224). A escrita de Sérgio Vaz é um instrumento de ação política, evidenciando os elementos contraditórios e conflituosos presentes nas relações sociais, acentuando as convenções estabelecidas, os esquemas de significação e, ao mesmo tempo, os processos de passagem e mediação que anunciam transformações sociais. A linguagem é o instrumento pelo qual as representações estereotipadas da periferia são deslocadas, por meio do jogo irônico com expressões que induzem a falsas interpretações. Em “A fina flor da malandragem”, por exemplo, o autor refere-se, ambígua e ironicamente, desde o título, à atividade de vários personagens, supostamente “malandros”, fora da lei. À primeira vista, parece que as personagens, citadas por seus nomes e apelidos, cometem atos criminosos, mas ao final revela-se que tal interpretação é antes uma leitura equivocada – e preconceituosa – do leitor:

Duzão é piloto, o que dá fuga a essa malandragem. Na madrugada, a bordo de um Mercedes, dirige certo por linhas tortas.

Aninha já passou o ferro em várias madames, dizem por aí que pra mais de vinte.

Cabeção tem olhar de rapina e um iceberg no coração, quando entra no banco vai direto ao caixa. [...]

Julião põe medo em muita gente, também pudera, já enterrou vários com uma pá na mão.

Salete limpou a casa de Sônia, quem deu a fita foi a Rose, que, se bobear, limpa até a casa dos parentes. [...]

As pessoas acima são suspeitas de ter coragem de trabalhar e enfrentar o dia a dia com a dignidade que só o sofrimento ensina, e, por mais simples que sejam, nunca se evadiram da responsabilidade de lutar.

A malandragem fica por conta de quem lê. (Vaz, 2011:19-20)

O texto expõe o modo de funcionamento do discurso, o caráter ideológico das representações que instituem realidades segundo certos arranjos lingüísticos, responsáveis pelo modo como a conhecemos. Assim, expressões como “dar fuga”, “passar o ferro”, “ir direto ao caixa”, “limpar a casa”, entre outras, são deslocamentos metafóricos que designam atos à primeira vista condenáveis, tornando invisível seu sentido literal, de simples ações cotidianas que dizem do modo de vida e do trabalho desempenhado por seres humanos comuns, iguais a nós, que ganham a vida honestamente.

Tanto marginal como periférico – conceitos que designam o que está à margem dos padrões, das normas, das leis, dos poderes hegemônicos – são produzidos a partir de modelos de representação que estabelecem não apenas modos de significar a realidade, como também de produzir identidades. Todavia, nos textos de Vaz, marginal e periférico adquirem novas configurações, estreitamente ligadas às condições de produção dos textos, ao papel assumido pelo escritor e aos laços que a obra estabelece com a comunidade. Trata-se de uma nova posição do olhar, e de um novo espaço de enunciação. A maior parte dos escritores que povoaram suas páginas com os marginais e marginalizados da sociedade, salvo algumas poucas exceções⁶, não pertencem a essa classe de indivíduos, senão que assumem o papel de porta-vozes desses sujeitos, falando em seu lugar, assumindo a sua voz. Os textos de Vaz caracterizam o olhar de um sujeito que habita o objeto, trazendo novas imagens sobre a experiência de viver a condição marginal e periférica. Tal posição confere um novo *ethos* à produção literária

e cultural, apresentando-se como uma resposta aos discursos que falam em nome dos assim chamados “subalternos”, reduzidos ou completamente apagados em sua condição humana.

2 A literatura como ferramenta de atuação político-cultural

A escrita periférica tem repercussões não apenas no campo literário, mas acaba por produzir sensíveis efeitos nos modos de vida das comunidades e na experiência dos sujeitos habitantes da periferia. Há bem poucos anos não concebíamos a favela como um local de produção cultural. Esse espaço sempre sofreu o estigma da violência, da criminalidade e da pobreza, sobretudo a partir da entrada do crime organizado e do tráfico de drogas, que trouxeram para a favela um novo tipo de organização, baseado na divisão do trabalho, na exploração e no lucro a qualquer preço, ou seja, a reprodução da mesma lógica do sistema capitalista de exclusão. Justamente nessas condições de marginalidade a ação cultural emerge como um fator de mudança das condições sociais.

Em estudo realizado por Erica Peçanha do Nascimento, intitulado *Vozes Marginais na Literatura* (2009), a autora destaca a atuação político-cultural dos escritores da periferia, através dos mais variados eventos – debates, saraus, exposições, espetáculos, oficinas de poesia, teatro, cinema, etc. –, nos quais escritores, artistas e agentes culturais apresentam suas obras e projetos. Tudo isso constitui fator de mobilização e organização da vida da comunidade, tendo em vista um claro programa de intervenção social.

Na avaliação de autores como Stuart Hall (1997), vivemos um tempo de virada cultural, em que a cultura estabelece-se como constitutiva de todos os aspectos da vida social. A centralidade da cultura está precisamente no fato de que ela estrutura significados, a partir de códigos que orientam a produção e a interpretação das ações humanas. Para Hall, a cultura é um aspecto substantivo na organização das atividades,

instituições e relações na sociedade, pois todas as práticas sociais são práticas de significação. A cultura também tem uma dimensão epistemológica, porque fornece modelos explicativos do mundo, tem a ver com formas de compreensão e conceituação da realidade (cf. Hall, 1997).

Esse novo papel desempenhado pela cultura deve muito à emergência dos estudos culturais, por volta dos anos de 1950, na Inglaterra, tendo Raymond Williams como um dos seus principais teóricos. Williams propõe pensar outro modo de existência para o texto literário que não o autotélico, vinculando-o de maneira mais orgânica às suas condições e situações materiais de produção. Desse modo, o vínculo da obra com a realidade social não se dá a partir de um conceito de representação, que mantém a separação entre o pensamento e as bases materiais. Existe um laço indissolúvel entre “produção material, instituições e atividades políticas e culturais, e a consciência (1979: 84). Assim, a obra literária não se põe à parte do processo dinâmico e contraditório das relações de produção, senão que participa dessas relações, desempenhando uma função organizadora das práticas sociais.

Já Walter Benjamin, em ensaio de 1934 – “O autor como produtor” – apontava que a crítica materialista, ao invés de situar a obra *em relação* às condições de produção da época, deveria se perguntar como ela se situa *dentro* dessas condições (1985: 122). Assim, a tarefa do escritor não seria a de propor uma renovação “espiritual” com suas obras, e sim uma renovação técnica, uma reestruturação de “certos institutos e instituições” (id.: 127), refuncionalizando as formas artísticas, para que elas não se transformem em simples artigos de consumo, sem interferirem nos meios de produção. Nesses termos, a dimensão estética do texto literário é constitutiva dos processos de produção e modos de significação das práticas sociais e culturais. Em “Literatura, pão e poesia”, Sérgio Vaz dá a dimensão do alcance sociocultural dessa literatura “das ruas”:

A literatura da periferia não tem descanso, a cada dia chegam mais livros.

A cada dia chegam mais escritores e, por consequência disso, mais leitores. Só os cegos não querem ver esse movimento que cresce a olho nu, neste início de século. (...)

Mas o que eu quero falar mesmo é da poesia que se espalhou feito um vírus no cérebro dos homens e mulheres da periferia. Pois é, essa mesma poesia que há tempos era tratada como uma dama pelos intelectuais hoje vive se esfregando pelos cantos dos subúrbios à procura de novas emoções.

O tal poema, que desfilava pela academia, de terno e gravata, proferindo palavras de alto calão para platéias desanimadas, hoje, anda sem camisa, feito moleque pelos terreiros, comendo miudinho na mão da mulherada. (...)

A periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha. Dei-lhe um acróstico bem forte na cara. Ficou com a rima quebrada por uma semana.

A criançada está muito louca de história infantil. Umas já estão tão viciadas, e, apesar de tudo e de todos, querem ir para as universidades. Viu, quem mandou esconder ela da gente, agora a gente quer tudo de uma vez!

Dizem por aí que alguns sábios não estão gostando nada de ver palavra bonita beijando gente feia. (...)

Não, não é *Alice no País das Maravilhas*, mas também não é o inferno de Dante.

É só o milagre da poesia. (VAZ, 2011: 46-47)

Chama atenção nesse trecho a metáfora do deslocamento que recontextualiza a literatura. Em primeiro lugar, trata-se da ocupação de um novo espaço: a poesia, acostumada a frequentar os salões nobres da academia, como uma “dama”, agora pode ser encontrada esfregando-se com “gente feia” pelos becos e ruelas dos subúrbios. Em novo espaço, essa literatura sofre outro deslocamento, o de função: desempenha um papel alternativo à violência e ao consumo de drogas, tornando-se, por isso mesmo, uma “arma” ainda mais perigosa, uma vez que a

comunidade faz da literatura um fator de identidade que modifica as representações estereotipadas que recaem sobre os habitantes da favela, jamais identificados com a chamada alta cultura. O procedimento pelo qual se opera essa reversão, ou refuncionalização do literário, reside no deslocamento de sentido das palavras, a partir de um vocabulário próprio das atividades do tráfico de drogas da favela associado às formas literárias (“traficando contos”; “cheirando crônicas”; “enrolou um soneto”; “acróstico bem forte na cara”). A referência às obras *Alice no País das Maravilhas* e à *Divina Comédia*, de Dante, como instrumentos de compreensão da situação da favela, também cumpre a função de romper hierarquias culturais, que opõem manifestações artísticas da elite e das classes populares.

Esse procedimento de aproximar as obras da tradição canônica à experiência da periferia também está presente em outro texto do mesmo livro, “Literatura das ruas”. Nele Sérgio Vaz fala de forma explícita do processo histórico que condena a população pobre à falta de acesso à arte e à literatura, ao que a ação cultural da Cooperifa, Cooperativa Cultural da Periferia, idealizada pelo próprio Sérgio Vaz, se contrapõe:

A literatura é uma dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis ao olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços.

Dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com Os miseráveis. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara de Dom Quixote. É triste, mas A rosa do povo não floresce no jardim plantado por Drummond.

Quanto a nós, Capitães da arcia amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o sarau da Cooperifa.

Nasceu da mesma “Emergência” de Mario Quintana e, antes que todos fossem embora para Pasárgada, transformamos o boteco do Zé Batidão num grande centro cultural.

Agora, todas as quartas-feiras, guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vêm comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas, sob a bênção da comunidade (Vaz, 2011: 35).

A Cooperifa é um movimento cultural da periferia de grande repercussão e alcance. Há dez anos acontece, no bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, Zona Sul de São Paulo, o já famoso sarau da Cooperifa, que reúne, todas as quartas-feiras, um público expressivo para apreciar e declamar poemas de poetas consagrados e dos novos autores da periferia. Dessa forma, o sarau, freqüentado por “professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas e advogados, entre outros” (Vaz, 2011: 35-36), possibilita não apenas uma alternativa cultural à comunidade da periferia, para além dos produtos massificados anunciados pela televisão, mas ainda contribui para a formação de leitores e o aparecimento de novos autores, fazendo da literatura, nas palavras do próprio Vaz, “um elemento primordial para a construção de seres humanos melhores e mais conscientes” (Vaz, 2008: 252). A Cooperifa surge, assim, como um projeto de transformação social mediada pela cultura, o que é acompanhado de um projeto estético, como fica evidente no “Manifesto da Antropofagia Periférica”, um dos textos reunidos na coletânea de Vaz, escrito em 2007, por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, inspirada, 85 anos depois, na revolucionária semana de 1922. O Manifesto de Vaz dialoga abertamente com o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, apresentando o mesmo tom de revolta, a mesma atitude programática e o mesmo estilo fragmentário:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.

Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado.

A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.

Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.

Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nascem da múltipla escolha.

[...]

A periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista cidadão.

(Vaz, 2011: 50-51)

A “antropofagia periférica” insere-se na tradição literária brasileira, numa atitude cosmopolita⁷ que claramente rejeita a ideia de uma cultura restrita à periferia ou confinada a um grupo social. A cultura oficial é deglutida pela periferia, mas não se trata mais de rejeitar a aculturação imposta aos nativos indígenas pelo colonizador europeu, conforme a crítica de Oswald de Andrade, expressa na famosa frase *Tupy or not Tupy that is the question*. A luta agora parece se voltar contra a arte massificada, alienada, fabricada pela mídia, a arte que vem “da mão que escraviza”, ou seja, a mão invisível do mercado, a serviço do sistema que gera a acomodação e as condições de exclusão. Se Oswald de Andrade reivindica o Matriarcado de Pindorama, Vaz, por sua vez, levanta sua bandeira em nome de uma periferia unida pela cultura, uma cultura diversa e acessível a todos, que mistura agogôs, tamborins e violinos. No “Manifesto da antropofagia periférica” está presente o ideal de “cultura ordinária” (cf. Williams, 1989), no sentido não restrito e especializado das obras artísticas e intelectuais, mas, mais amplamente, como os modos de vida criados pelas comunidades humanas, ou seja, um conjunto de atividades que não se separam da esfera cotidiana e assumem funções nas relações pessoais e na organização social.

No Manifesto de Sérgio Vaz, a ideia de uma cultura comum implica a ação engajada do artista-cidadão, comprometido em transformar as condições de produção da arte e da cultura, renovando a linguagem e os processos de mediação. A voz do artista identifica-se com o interesse da coletividade, que passa a ocupar um lugar não mais à margem, daí a frase: “A periferia unida, no centro de todas as coisas”. Nesses termos, a literatura nada tem a ver com um conceito de cultura como bem espiritual, ou um conjunto de obras sagradas, cuja aura as mantém distanciadas da vida, mas está estreitamente vinculada à ação do escritor, a movimentos e práticas socioculturais que lhe dão forma e substância.

A Cooperifa afirma-se no cenário cultural brasileiro como um movimento que deve ser visto de maneira não isolada. O alcance desse fenômeno para o campo literário é enorme e inegável, a julgarmos tanto pela formação de novos poetas, a exemplo de Sérgio Vaz, Binho, Socolinha, autores já de reconhecida atuação, como, ainda, pela criação de nichos editoriais, a exemplo da Coleção Literatura Periférica, da Editora Global, e da Coleção Tramas Urbanas, da Editora Aeroplano, comandada por Heloísa Buarque de Hollanda. A produção literária periférica é hoje tão prolífica, que serve de matéria à própria escrita, como bem ilustra “A poesia dos deuses inferiores”, texto todo composto com títulos de obras de autores periféricos, como lemos a seguir:

A *Guerreira* em questão morava no topo da favela, lá, *onde subindo a ladeira mora a noite*, e chegava do trabalho pelas dez. Um ônibus lotado, mas o que doía mesmo era *o trem*.

Chegou em casa, e o suposto marido, *graduado em marginalidade*, já estava louco de cachimbo na *cidade de Deus* onde todos foram esquecidos, o noia era conhecido como *coleccionador de pedras*. (Vaz, 2011: 40)

Ao final, segue-se uma parte denominada “Dados bibliográficos”, que identifica os autores dos textos referidos. Assim, sabemos que *Guerreira* e *O trem* são obras de Alexandre Buzo; *Subindo a ladeira mora a noite* e

O colecionador de pedras são obras de Sérgio Vaz; *Graduado em marginalidade* é de Ademiro Alves, ou Sacolinha; *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Em nota de rodapé, o autor esclarece: “Baseado em fatos que não aconteceram, mas que poderiam ter acontecido facilmente. De verdade, ninguém morreu, ninguém matou, por isso não vale como estatística para a Segurança Pública”. Essa literatura, feita a partir de um registro ao mesmo tempo ficcional, documental e biográfico, problematiza as categorias literárias, misturando as vozes do autor, do narrador, do líder comunitário e de todo o “povo lindo e inteligente” da periferia.

Assim, a literatura periférica encarrega-se de chamar atenção sobre si mesma, numa atitude consciente e crítica da exclusão cultural das camadas pobres da população. Ao mesmo tempo, define novos padrões estéticos, além de instituir um modo próprio de organização do trabalho artístico, “subvertendo os objetivos – “contemplativos – da arte e da literatura modernas”, conforme lembra Heloísa Buarque de Holanda (cf. 2011). O que o movimento cultural da periferia coloca em cena é uma nova apropriação da cultura – que não rechaça a tradição canônica – mas a incorpora às suas práticas de produção, nos termos de uma “antropofagia periférica”.

O ato de escrita periférica vincula-se a uma concepção de cultura como “ferramenta ativa”, por meio da qual as pessoas constroem estratégias de ação (cf. Even-Zohar, 2007). Mais ainda do que isso, a cultura constitui-se como uma atividade política de empoderamento, conforme explicitado em um dos contos-depoimento da antologia organizada por Ferréz, *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica*. O texto, de autoria de Preto Ghoetz, intitula-se justamente “Cultura é poder”, e traz a proposta de um “assalto cultural”, de uma “invasão” no território até então dominado por “eles”, a elite cultural:

Eles nos querem sem voz, no escuro do anonimato, eles sem o mutarelli, sem o ferréz, sem o paulo lins, eles nos querem longe do Arnaldo Antunes, eles nos querem tirando onda com o filá do chico César, eles querem de nós o ódio à música clássica, nos querem longe dos cinemas, não nos querem assistindo provocações, eles não nos querem lendo o mundo de Sofia, e a insustentável leveza do ser paíra sobre nossas dúvidas e nosso ócio. Mas alguns de nós já sabem: Cultura é poder” (Ghóez, 2005: 22-23).

Assim como em Sérgio Vaz, percebemos aqui a mesma crítica ao processo de exclusão cultural como mecanismo de produção da desigualdade, que não é apenas econômica. Esse deslocamento de foco acaba expondo o preconceito que sustenta a visão de que aos pobres resta o trabalho braçal, enquanto às classes privilegiadas cabem as tarefas artísticas e intelectuais, o que, segundo Jessé Souza (cf. 2006), determina a separação entre as classes com capital cultural e classes que só possuem o próprio corpo, como força de trabalho.

Na produção dos escritores da periferia, a apropriação da cultura surge como estratégia para a construção de um outro imaginário do pobre, do ‘marginal’ habitante da periferia. Nessa literatura, a periferia aparece como um território afetivo, um *locus* que orienta o modo de vida e o repertório literário, conferindo à atividade literária o caráter de ação cultural, com nítidos efeitos sobre as práticas sociais. Assim, não importa apenas considerar o que esses textos narram a respeito da história, da biografia, da condição humana e periférica dos escritores, mas também pensar a função de produtores e mediadores culturais desses escritores, suas estratégias de atuação, bem como os processos de mediação implicados nas atividades literárias que desenvolvem.

Desse ponto de vista, os textos não são o produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade onde ele se produz e circula. Os escritos da periferia, constituindo-se a partir do compromisso do escritor com a fala – local e coletiva – dos

moradores da favela, assumem novas formas de engajamento, distintas tanto do experimentalismo da vanguarda, como de compromissos ideológicos de uma literatura panfletária, ou ainda da crença na utopia emancipatória a ser cumprida no futuro.

A literatura marginal periférica torna mais denso o vínculo com a coletividade, respondendo a demandas práticas dos contextos específicos onde se dá a interação entre os sujeitos. Dessa forma, a literatura ganha uma dimensão antropológica, construindo uma rede de significados em estreita conexão com experiências em comum, com o modo como as pessoas lhe atribuem sentido e a transformam em um modo de ser e agir no mundo. Nesses termos é que Sérgio Vaz parece nos interpelar:

O Sarau da Cooperifa ficou pequeno para tantas vozes, que se juntavam a outras vozes, era como se ouvíssemos o poeta João Cabral de Melo Neto recitando, depois da dona Edite, “um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”.

E cada um que recitava sua poesia era como se lançasse um grito, para que se juntassem a outros gritos, na intenção de que todos os gritos acordassem a humanidade. Você ouviu?

[...]

Um dia, um intelectual disse que éramos exóticos, só porque pegávamos ônibus lotado e gostávamos de poesia:

– Como podem esses ornitorrincos gostarem de literatura? – ironizou o homem da academia [...].

Mas quem foi que disse que a gente gosta de literatura?

[...]

A gente é casca de ferida que gosta de rir e chorar no papel, só isso. Não é literatura, é a vida.

É a vida o que realmente nos interessa (Vaz, 2011: 164-165).

O sentido coletivo dessa produção é tecido pela articulação de vozes tanto do povo da periferia (Dona Edite), como de autores da tradição literária erudita (João Cabral de Mello Neto), numa perfeita sintonia, não reconhecida, todavia, pela intelectualidade. Essa literatura dramatiza a sua própria exclusão do sistema literário, ao mesmo tempo em que reivindica novas perspectivas de análise, em que a obra seja encarada como uma

atividade de articulação humana capaz de promover formas diversas de negociação de sentidos entre os sujeitos, produtores de cultura e agentes do processo de mudança social.

NOTAS

¹ Segundo Homi K. Bhabha, a cultura não é um objeto epistemológico, mas um lugar de enunciação, um elemento contingente que requer a negociação de pontos de vista, recusando, portanto, pressupostos previamente estabelecidos (cf. BHABHA, 2005)

² A *vida nua* constitui para Agamben um evento fundamental da modernidade, que se relaciona com os modos como o poder penetra no próprio corpo de seus sujeitos e em suas formas de vida, mantendo o primado da vida natural sobre a ação política. “Resulta daí uma espécie de animalização do homem posta em prática através das mais sofisticadas técnicas políticas. Surgem então na história seja o difundir-se das possibilidades das ciências humanas e sociais, seja a simultânea possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto” (2002: 11). Para falar do homem sem direitos e extirpado de cidadania (entre os quais o contingente de miseráveis de nações industrializadas como o Brasil), Agamben vale-se da figura do *homo sacer*, aquele que qualquer um podia matar sem sofrer punição, de acordo com a lei do antigo direito romano (2002: 79).

³ A análise de Hannah Arendt, no livro *A Condição Humana*, de 1958, assinala a diminuição do *status* do homem de ser político (que age) para Homo Faber (que cria) até Animal Laborans (que se reproduz), ao longo da história do capitalismo e dos regimes totalitários da modernidade.

⁴ Agamben, em um ensaio sobre a amizade, no livro *O que É o Contemporâneo? e outros ensaios* (2009), comenta uma passagem de *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, centrando seu comentário sobre a sensação de existir como algo doce e agradável (uma *aisthesis* da existência) que se deseja compartilhar com o outro, o amigo, com quem desejamos conviver, ter em comum. O autor estabelece uma convergência entre a filosofia, a amizade e a política, que concernem à própria experiência, à sensação do ser e repartir a existência.

⁵ Rosto é um conceito-chave na filosofia de Levinas, que não se refere, em primeiro lugar, à figura da face (imagem), mas ao fato mesmo de que o outro apresenta-se sempre com um sentido (humano) que ultrapassa a imagem, e é irredutível ao nosso poder e à nossa compreensão. Para Levinas, “a visão do rosto não é mais visão, mas audição e palavra” (2009:33).

⁶ Os escritores Lima Barreto e João Antônio poderiam ser citados como exemplos, ainda que não possamos comparar as suas condições de vida com a realidade de violência e a criminalidade enfrentada hoje pelos moradores dos morros e favelas das grandes cidades brasileiras. Outra exceção notável é Carolina de Jesus, que escreveu a obra *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, na qual conta sua vida de catadora de lixo e a luta pela sobrevivência.

⁷ No ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, Silviano Santiago (2004) argumenta a respeito das novas configurações da cultura no cenário da globalização, dando lugar a uma virada cosmopolita da pobreza como uma nova forma de afirmação cultural dentro do sistema de exclusão.

TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. v.1.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Revisão técnica de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Arte e técnica, magia e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Literature as goods and literature as tools. *Neohelicon*, v. 29, n. 1, p. 73-83, 2002. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/Literature%20as%20Goods-Neohelicon.pdf>. Acesso em 10/09/2011.

GHOEZ, Preto. Cultura é poder. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul.-dez. 1997.

HOLLANDA, Heloísa. As fronteiras móveis da literatura. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=67>. Acesso em 15 de maio de 2011.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto (Coord.), Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli. Petrópolis: Vozes, 2009.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Jessé. É preciso teoria para compreender o Brasil contemporâneo? In: _____. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011.

_____. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. Culture is ordinary. In: _____. *Resources of hope: culture, democracy, socialism*. London: Verso, 1989.

Rejane Pivetta de Oliveira é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1996), com pós-doutorado em andamento na Universidade de Santiago de Compostela. Atualmente é professora titular do Centro Universitário Ritter dos Reis, onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e gestão. Exerce as funções de coordenadora da Editora UniRitter e de coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras. Tem artigos publicados em diversos periódicos sobre teoria da literatura, epistemologia literária, teorias críticas contemporâneas, literatura periférica e sistemas culturais, mercado cultural e leitura.

Artigo recebido em 30/11/2011. Aprovado em 21/08/2012.

RETURNS OF THE NATIVE: NEO-REGIONALISM AND COUNTER-PASTORAL IN CONTEMPORARY BRAZILIAN NARRATIVE

Malcolm K. McNee
Smith College

Resumo: Associando conceitos decorrentes da reavaliação de Raymond Williams da dicotomia campo-cidade à ecocrítica contemporânea, discute-se a atualização do regionalismo brasileiro e sua contrapartida ao gênero bucólico na ficção narrativa de autores como Adriana Lisboa, Conceição Evaristo, Ronaldo Correia de Brito, Carlos Herculano Lopes, Luiz Ruffato, Moacyr Scliar e Antonio Torres.

Palavras-chave: Neorregionalismo; gênero pastoral; ecocrítica; literatura brasileira contemporânea.

Cidade acaba com o sertão. Acaba?
[City's doing away with the countryside. Or is it?]

João Guimarães Rosa

In her review of two panoramic studies of contemporary Brazilian literature, Leila Lehen (2011) notes their substantial consensus in identifying the field's almost exclusively urban spatial, socio-cultural and thematic orientations. As Lehen notes of Karl Erik Schollhammer's *Ficção brasileira contemporânea* (2009), "The author takes the urban landscape as the springboard that allows him to identify specific themes ..." (205)

Similarly, Beatriz Rezende's *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira contemporânea no século XXI* (2008), as Lehnén notes, "identifies the cityscape as Brazil's foremost literary scenario" (205). Without dissenting from this view of the overwhelmingly urban turn to Brazilian literature, itself reflecting and responding to the intensive urbanization the country has undergone over the last half century, I would caution that it risks obscuring the persistence of rurality as a significant literary undercurrent. The rural has persisted in Brazilian narrative both as a direct object of literary figuration and, even if often only indirectly, in a discursive counterpoint with the urban. In this sense, studies of contemporary Brazilian literature might benefit from greater attention to the sustained dialectical tension between these two poles of the territorial imaginary: the city and the countryside. This essay is intended as a contribution to renewed critical awareness of the rural/urban counterpoint in Brazilian culture through a reading of recent fictions that reflect upon continuity and change in rural communities from the perspective of protagonists that migrate to cities and that later return either physically or through dream and memory to their places of origin.

Involving preliminary reference in this regard to works by Adriana Lisboa, Conceição Evaristo, Ronaldo Correia de Brito, Carlos Herculano Lopes, Luiz Ruffato, and Moacyr Scliar, along with a more substantially developed consideration of Antônio Torres' "Junco Trilogy", as I'll refer to it, our reading here works at the intersections between two critical dialogues: first, the reassessment of regionalism as a literary-critical designation in Brazil; second, renewed evaluations of pastoral from the perspective of post-colonial ecocriticism. Contributing to what we might designate a neo-regionalist undercurrent in Brazilian literature, the novels considered here reflexively delineate and cross borders between rural and urban place and identity. In doing so, one of their significant narrative features is the wavering between pastoral idealizations of traditional rural

life, as contrasted with urban modernity, and what Raymond Williams in *The Country and the City* (1973) proposes as a counter-pastoral response to that idealization. This counter-pastoral mode is not simply an inversion of the pastoral judgment of rural against urban life and against dynamics of change in rural landscapes and communities. It is not what we might characterize as anti-pastoral, nor is it outside of pastoral. It is, as Williams proposes, a reflexive moment within pastoral discourse itself which fosters a self-consciousness about how pastoral idealization operates and can fail to account for historical dynamics of power and change as a permanent feature of rural place. As he argues in his study of the English pastoral tradition, while the countryside has always been dynamic, subject to dramatic transformations and dislocations, what has been constant across centuries has been the nostalgically idealizing pastoral response to this change:

[W]hat seems an old order, a “traditional’ society, keeps appearing, reappearing, at bewilderingly various dates: in practice as an idea, to some extent based in experience, against which contemporary change can be measured. The structure of feeling within which this backward reference is to be understood is then not primarily a matter of historical explanation and analysis. What is really significant is this particular kind of reaction to the fact of change (35).

The counter-pastoral is proposed as another, more complex form of reaction to change. It is one in which the draw of the pastoral imagination – as an ideal against which change can be measured and by which rural and urban difference is articulated – is sustained while also subjected to a critically minded, historicizing interrogation, interrupting nostalgia for and idealization of timeless, “organic” rural life with an examination of the dynamics of change affecting the environment, social relations, imaginaries, and modes of production and consumption of a particular place and time.

This dynamic of ambivalence, the wavering between the pastoral register and counter-pastoral as a sort of internal critique, is among the features indirectly highlighted by a group of critics – including Lúcia

Chiappini (1994), Walnice Galvão (2004), and Juliana Santini (2009) – in their assessment of regionalism as a critical designation in discussions of contemporary Brazilian literature and culture. Chiappini notes the long-standing tendency to understand regionalism – paralleling a typically dismissive understanding of pastoral – as implying a qualitative deficit that, taken to its limit, invalidates the category itself. That is, regionalist works – those that translate regional or, above all, rural particularities – that meet a certain standard of quality and critical acclaim thus lose their regionalist designation, taking their place among the great works that compose a national canon. Chiappini argues for the continued validity of regionalism as a critical category in the sense originally proposed by Antonio Candido, as a literary response, whether conscious or unconscious, to the underdevelopment that characterizes the nation's experience with modernization and modernity. Synthesizing Candido's hypothesis, she writes: "as long as there is underdevelopment, there will be new appearances of this literary phenomenon that manifests, in its way, contradictions, resentments and inequalities expressed in other ways though political discourse and political struggles"¹ (699). Chiappini amplifies this hypothesis somewhat, noting that the continued relevance and force of meaning of regionalism may be linked to asymmetries and heterogeneities other than the socio-economic that stratify Brazilian society and territory.

Galvão, for her part, notes that literary regionalism continues to be practiced, though in a state of relative "dilution" given its loss of stature relative to urban and cosmopolitan turns in narrative fiction (391). It has, however, found relatively more sustained force in Brazilian film. In her reading of its cinematic manifestation in films from the 1990s and 2000s, Galvão identifies regionalism not precisely with nostalgia for some lost authenticity but instead with a forward looking critique of contemporary globalization and consumer society. In it, she finds

a decisive rejection of the values that govern the systems of capitalism. It is not exactly clear what is being sought out, but *something else* is being sought out: something beyond market fundamentalism and its volatile rules, something beyond consumerist idolatry, beyond the digital gospel that atomizes and isolates people by drawing them into the illusion of connection in an international or even intergalactic network of sociability (391).

Santini also argues for the need to revisit aspects of regionalist literature that have been dismissed as simply picturesque, nostalgic, or anachronistic, and she proposes a reading that might move beyond Candido's socio-critical identification of regionalism with the awareness of underdevelopment. Santini proposes the existence of a "new regionalism" that invites readings attuned to its heightened reflexivity, its multi-temporality, and its exploration of ambiguous zones of intermediacy, hybridity, and transit, "in which part of the dualism that marked the interpretation of regionalism dissipates " (259). Specifically noting works by Milton Hatoum and Ronaldo Correia de Brito, Santini further characterizes this new regionalism:

This hybrid representation of regional space [...] marked by the coexistence of distinct temporalities is connected to the obsolescence of the center/margin duality [...] and the revision of the very notions of *sertão* and region used in sociology, which has come to reject the dualistic interpretation of Brazil in which the city, center of civilization and of the present, was opposed to the regional universe, representative of barbarism and of the past (260).

These reconsiderations of contemporary regionalism can be viewed as overlapping with the critical reassessment of pastoral as a literary mode, a reassessment that is presently taking shape through eco-criticism, most notably in its intersection with postcolonial studies. Here, there is interest in the multiple ideological valences of pastoral narratives and what Graham Huggan and Helen Tiffin (2010) term "traumas of pastoral disruption" (56). Huggan and Tiffin are critical of what they call "pastoral idyll" (110), and they call for "a more complex performance of ecological

mimesis in which the eco-populist paradigms of harmony and stability [...] are outstripped by systemic indeterminacy, cutting through the illusions connected to romantic ideals of self-sufficiency and the fixity of place” (71). They identify pastoral as a significant feature of White settler narratives that can elide deeper histories of colonial occupation and the violent dispossession of native peoples. In this sense, and in the sense of its naturalization of class relations in the countryside that Raymond Williams earlier detected, “Pastoral [...] is a spectral form, always aware of the suppressed violence that helped make its peaceful visions possible” (85). At the same time, they recognize the radical potential of pastoral as “the literary mode in which are most evidently expressed the tensions between affective perception of belonging and [...] legalistic, property rights” (82). That is, pastoral can express disjunctures between ownership and belonging that are often at the heart of environmental justice and conservation struggles.

In a similar vein, Rob Nixon (2011) is critical of what he sees as the pastoral foundations of much environmental writing and ecocriticism, in their tendency to represent the environment as a “*hortus conclusus*” or enclosed garden (245). He outlines the typical epistemological gaps between postcolonialism and pastoral-minded environmentalism and their respective modes of literary figuration. Whereas the Anglo-American environmental and nature writing privileged in the early formation of ecocriticism often emphasizes emplacement and purity, with history repressed or subordinated to the “pursuit of timeless, solitary moments of communion with nature” (236), postcolonialism emphasizes displacement, hybridity, and the exploration of the marginalized past. However, Nixon also acknowledges the potentially radical valence of pastoral’s “place commitments,” and the value of updating Raymond William’s notion of “rooted settlements” or “natural communities,” in which “‘lived, worked, and placeable social identities’ provided anchorage against the dislocating effects of global capitalism” (242).

These are, broadly, the current theoretical discussions orienting the approach here. I see in them a mutual interest in how literature can activate and examine questions of environmental emplacement and belonging in the face of continuous dislocations and intensified socio-ecological changes that challenge typical conceptual divisions between rural and urban place and identity and, in a larger sense, between natural and cultural landscapes. Turning attention now to a grouping of recent novels that feature both physical and imagined crossings between city and countryside, we will consider them as manifesting variations on this tension between pastoral and counter-pastoral modes of articulating rural place and belonging, and as part of a neo-regionalist current in contemporary Brazilian literature that can be understood as both affirming regionalism as a literary tradition with continued force of meaning in Brazil today, and challenging some of what have been understood as its typical conventions and parameters.

Three widely acclaimed novels from the first decade of this century, beyond their locations and dislocations between city and countryside, coincide in their exploration of rural communities of origin as sites of formative traumas as well as sites for their potential transcendence. Adriana Lisboa's 2003 novel, *Sinfonia em Branco* [Symphony in White]² tells the story of a trauma of pastoral disruption suffered by two sisters during their childhood on a farm in the state of Rio de Janeiro. Patriarchal family dynamics, sexual violence, and their enduring legacies in the divergent lives of the two sisters are haltingly recounted through hints, ellipses, and fragments of memory that interrupt other, equally intense evocations of idyllic, pastoral childhood, complete with homemade sweets, the calls of guinea fowl, river-mud, and rope-swings. The recovery of the memory of that fleeting, childhood pastoral idyll is perceived as a means of recovering from the traumatic violence that abruptly brought it to an end. The narrative closes with a reunion of the adult sisters at the farm, an intimately detailed inventory of changes and continuities in its still vibrant

landscape, itself a repository of memory, and a flashback upon a scene of them together as girls, looking “down upon the world from the top of the guava tree. Unhurried, fearless” (221).

Also from 2003, Conceição Evaristo’s debut novel, *Ponciá Vicêncio*,³ traces the dislocation of an Afro-Brazilian family from their share-cropping community in Minas Gerais. There, they suffer economic marginalization and episodes of racist violence. However, they also share a richly meaningful and rooted sense of collective identity nourished by a combination of agrarian and religious cycles. With the move to metropolitan São Paulo, we witness the disintegration of the family as well as the growing fragility of the title character’s sense of identity. Ponciá, who was trained as a girl in her community’s practice of spiritually inspired, figurative, ceramic sculpture, suffers so intensely from her dislocation that her skin begins to physically itch and burn, a suffering that can only be relieved through renewed contact with the clay that is collected from the banks of the river that traverses her homeland. In both Lisboa’s and Evaristo’s novels, the return to the rural community of origins is conceived of as a means to recover family ties, reconnect with formative landscapes, exorcize traumas, and restore the sense of self that has eroded through a separation alternately perceived as escape, exile, diaspora and estrangement.

In a similar vein, *Galiléia*,⁴ the 2008 novel by Ronaldo Correia de Brito, tells of three cousins who have made their lives elsewhere – in Recife, São Paulo, and Norway. They journey together back to the family estate in the *sertão cearense* to visit their dying grandfather. It is a narrative that registers the transformative force of global culture and technology in the social milieu of the small towns but also continuity and reinvention of the region’s tragic-mythic past, religiosity, and the enduring shadow of the patriarchal family and its rigid codes of honor and enforcement of authority. The primary narrator, Adonias exalts in his reunion with the formative natural landscape and also painfully revisits the climate of fear

and repression imposed by the patriarchal order and uncertain memories of traumatic violence. He attempts to make sense of a set of hushed and proudly proclaimed tales of the family's formation and its vast rural estate, and he is forced to recognize the persistent tension in his own identity, located somewhere "in a no-man's land, some poorly defined space between countryside and city" (160).

If for Adonias, this in-betweenness is inescapable, and thus, tragic, for Carlinhos, the protagonist of Carlos Herculano Lopes' 2011 novel, *Poltrona 27* [Seat 27],⁵ it is the affirmation of opportunity and choice. Carlinhos, who left his rural community in northern Minas Gerais for the state capital decades before, during his early adolescence, has determined to rebuild the family farm, following the death of his father. To this end, he makes a monthly journey by bus between Belo Horizonte and Santa Marta, creating some sense of permanence in this constant dislocation between rural and urban place in always attempting to occupy the same seat. A series of these journeys gives structure to a widely ranging set of narratives of family history, dramatic tales told to him by fellow passengers on the bus, along with detailed accounts of Carlinhos's efforts to revive the land. These combine to provide a complex portrait of small town and rural Minas Gerais marked by mobility and striving rather than static, agrarian traditionality. Carlinhos closes his narrative with a simple affirmation, "I chose to risk living between two worlds" (155), yet there are also assertions of pastoral belonging rooted in the family and personal relationship with the land – presented as a reciprocal stewardship – by which his continued life in the city becomes for him simply a means of restoring that relationship. Carlinhos recalls the encouragement of his mother, "Your place is here, son. You grew up here. Caught birds here. Raised your lambs here, played with your friends and rode horses here. [...] Give up this foolishness of seeking out some other place, because it just won't work" (10).

Works by another two writers express more obliquely tensions between pastoral and counter-pastoral registers in narrating returns to rural origins. In Luiz Ruffato's quintiessentially urban, 2001 novel, *Eles Eram Muitos Cavalos* [They Were a Great Many Horses],⁶ a portrait in fragments of the city of São Paulo, the rural is invoked a number of times in jarring and interruptive contrast with scenes of intensely urban experience and ambience. Rural origins are evoked through registers of memory both nostalgic and painful as well as through physical journeys, visitors, and correspondence from beyond the confines of the city, subtly asserting rurality as a persistent presence and dimension of identity among the urban multitude. An early chapter presents a mother's anxious and uncomfortable journey by bus from Pernambuco to São Paulo, where her son and his family await her. Through various stream-of-consciousness registers, we hear the promises of her son, the noise of the bus, the voice of driver, and an exhaustive inventory of visible elements composing the landscape as it shifts from urban to suburban to rural to suburban to urban again:

... distinct landscapes are shuffled together, enooormous cities, tiny town that, zoom!, already passed by, *And the barbed-wire fences, the dry branches, the tall grass, the termite mounds, cattle carcasses, vultures, blue sky... banana trees, bicycles, little trees, trees, trees, trees* (18-19).

Another chapter takes the form of a letter from a mother in Guidoval, a small town in Minas, to her son in São Paulo, relating news of aging relatives, old friends, the family dog who no longer moves from below the mango tree, all urgently awaiting his visit. In "45: Partial View of the City," a woman crammed among fellow commuters on a city bus is described as never having become accustomed to "the traffic, the rush, the noise," which, as the scene unfolds, is interrupted by a memory that perfectly illustrates a counter-pastoral sensibility, ambiguously evoking both the sensual beauty and distinct harshness of rural life: "the rope sings on the pulley the bucket brings up a bit of brackish water the silence of the cattle grazing the dry earth cracking between the toes" (100).

Moacyr Scliar's *Éden-Brasil*⁷ published in 2002, is distinct in this grouping in that its protagonists attempt a return to rural origins that are more explicitly mythical and, in a variety of senses, fabricated. The protagonists include Rique, a young actor from Porto Alegre searching for a lifeline for his struggling career. His father, who died when Rique was a child, was an Indian from the Amazon, who met his mother while she was on a school trip. Rique meets Adamastor, a middle-aged, recently divorced bureaucrat, also from Porto Alegre, who is trying to reinvent some sense of purpose for his life with the help of a large inheritance. Many years before, he had left his authoritarian father's rural estate to half-heartedly study agronomy in the state capital, where he became active in land reform and environmentalist causes before settling into an unhappy marriage and clerical job. Together, and with the assistance of an Argentine ex-pat entrepreneur and showman, they create *Éden-Brasil*, an eco-tourism destination and nature reserve in a stunning swath of beach-lined, coastal rainforest in Santa Catarina. Inspired by the paradisiacal setting and the idea of providing visitors with the ultimate return to nature experience, they decide to stage the Biblical story of the Garden of Eden, complete with Adam, Eve, snake, apple, and even the voice of God. Adamastor's grandiose vision of a transformative place where Brazilians will transcend their alienation from nature and begin to question their destructive, consumerist, urban-centered lifestyles, quickly plays out as little more than another roadside attraction. As they struggle to keep the project afloat and attract public attention, Adam, performed by Rique, is ultimately converted into a romanticized vision of Indianness straight out of an Alencar novel. There is a redemptive minor tone to Scliar's narrative in that Rique is able to reconnect with the memory of his father – and his father's exile from his land – and Adamastor, despite the failings of his project, is more modestly able to reinvent his life in that place. However, the major tone to the novel is rather caustically skeptical, as it develops

into a parable of environmentalist ideals clashing with and compromised by global consumer culture, local politics, and romantic imaginaries of nature and natural authenticity.

With the space remaining, I'd like to turn to specific, textual examples of the counter-pastoral mode from the trilogy of novels by the Bahian writer Antônio Torres, including *Essa Terra* [The Land] published in 1976, *O Cachorro e o Lobo* [The Dog and the Wolf], from 1997, and *Pelo Fundo da Agulha* [Through the Eye of the Needle], from 2006.⁸ The trilogy tells the story of Totonhim, his decision to leave his Bahian backland town, Junco, for São Paulo, and his later returns, both real and imaginary. Torres' trilogy presents a longitudinal reflection on rurality and urbanization in Brazil with its overall narrative arc paralleling the real passage of time between the appearance of the second and third volumes of the trilogy. Though each novel presents a narrative confined to a relatively compressed period of time, the trilogy as a whole involves both a representation of the changes in a rural community as observed and imagined by Totonhim over the course of his adult life, and a reflexive interrogation of his own changing responses to those changes. Complicating this chronological linearity across the trilogy, within each novel multi-temporalities emerge through interruptive transitions back and forth between registers of dream, imagination, memory, and even the memory of memory. Moreover, though Totonhim remains the primary narrator over the course of the trilogy, the singularity of his voice and psyche is also composed by way of momentary shifts of point of view to other family members and even to a collective voice of the community. Totonhim's changing vision of self, dislocation, and belonging is not contained within a linear, forward progression of his individual history but is also composed as a coexistence of multi-temporalities and a multiplicity of often contradictory voices and points of view. The ambiguities and ambivalences that result in Totonhim's story of transit between rural and urban place and identity convey in visceral form the qualities of counter-pastoral

discourse and neo-regionalist literary sensibility introduced above, and, in my estimation, thus present a richly complex view into the urban/rural counterpoint in contemporary Brazilian culture and society.

This ambivalence, intensified over the course of the trilogy, is forcefully introduced in the first novel, which is structured in four parts: “The Land Calls Me,” “The Land Casts Me Out,” “The Land Maddens Me,” and “The Land Takes Me Back.” The immediate story related in *Essa Terra* takes place in Junco over a period of a few days, during which Totonhim’s oldest brother returns after 20 years in São Paulo, hangs himself, and is mourned by those again left behind. The narrative, interspersed with fragments of memory and delirium, ends with the further dissolution of the family, with Totonhim taking his devastated mother to a mental hospital in a nearby city and then returning to tell his father that he too has decided to leave for São Paulo. Throughout the narrative, images present the rural community and landscape both as a source of comfort and nostalgia as well as the place of hardships that underlie a seemingly fated disintegration. This ambivalent sense of place and assessment of permanence and change can be noted in three passages. In the first, the narrator moves through metaphors for the hardships of place to comforting, pastoral imagery:

So it was that a place forgotten in time awoke from its stupor to make the sign of the cross. Junco: a scarlet bird called Suffer, which learned to sing the national anthem. A speckled hen called Suffering, which learned to hide her nests. An ox named Sufferer. Yoked: come winter, come summer. The most beautiful sunrise in the world and the longest sunset... The sound of hoes being sharpened, of cattle-drivers’ mournful calls along the road, of men scratching a living from the nourishing soil (4).⁹

Following this introduction to a place in a seemingly primordial state, we learn of the arrival of bankers offering loans for local farmers to plant sisal as a new cash crop for the region, a plan that goes terribly wrong for Totonhim’s family in two senses: with a failed crop and unable to repay the loan, they are forced to sell off their lands, and the oldest brother

Nelo, seduced by the sight of the bankers in their jeep and with their talk and clothes, begins to dream of leaving Junco. In a later passage, we find a historically situated denunciation of the disintegration of the community and the cultivated landscape, subjected to a dynamic of forces between urban center and rural periphery that resulted in intensified rural to urban and inter-regional migration over the course of Brazil's 20th century:

Was it the end he was seeing before his eyes? Houses closed, farms abandoned. Now the true owner of everything was the scrub brush that grew wildly between the rows of cacti with their green palm leaves and dry tassles, for lack of hands to cut them down. Where were those hands? In buses, on top of trucks. Traveling south. South of Alagoinhas, south of Feira de Santana, south of Salvador, Itabuna and Ilheus, south of São Paulo, of Paraná, of Marília, south of Londrina, going to the South of Brazil. Fortune was in the South, where they all went, where he was going (67-68).

In a third passage, however, through Nelo's voice, causality is shifted to natural forces determining the region's ecology, converted into signs of divinely ordered fate. Still though, he concludes by stating the difficulty of deciding how to respond to the set of push and pull factors that underlie migration out of the *sertão*.

We were born in a harsh land, where everything was already condemned from the beginning. Harsh sun. Harsh rain. The sun burns into our brains and the rain washes away the fences, leaving only the barbed wire, so that the men had to replace the fenceposts and staple up the same barbed wire. And as soon as they finish making the fence, they have to root out all the weeds, the strangling, spreading vegetation that has sprung up with the rain for which they prayed so hard to God.

He repeated all this to me in the morning. And he also said:

"That's why I don't know if I'm going back or staying." (96-97).

In the end, following Nelo's fateful decision to, in a sense, stay, Totonhim opts to leave, breaking the news to his father, who responds, in kind, with ambivalence:

"You're just like the others. You don't like it here. [...] Nobody likes it here. Nobody has any love for this land."

He did – I knew, everyone knew.

The sermon over, Papa's voice softened, more accepting, less displeased.

"You're doing the right thing," he said (135-136).

O Cachorro e o Lobo also takes place in Junco, this time over a roughly twenty-four hour period, during which Totonhim visits his father after his own twenty-year absence. The novel is centered on Totonhim's struggle with the memory of his brother's suicide and the fear that he is fated to the same end. He is also fearful of confrontation with his father, who has resisted efforts by the family to abandon Junco and move to a nearby city. Totonhim has found a career as a bank worker in São Paulo, thus representing a profession he knows his father despises as dishonest and parasitic and the cause the family's uprooting and dispersal from the land. Totonhim's fear of facing his father and of finding in his father's house the image of his brother's corpse is gradually displaced by other emotions and images. These include a sense of recovered peace and identity, a checked imagining of a return to an agrarian existence, and a nostalgic accounting for things lost. An early passage contrasts perceptions of his rural past and his present urban life, though with evident uncertainty as to what amounts to the fundamental difference between them:

Silence.

It's like a prize, a blessing, definitive proof that it was worth coming back to this world where it's no longer necessary to close my eyes to remember that I had a life before and that it wasn't the same as the one I have now, whatever it is that makes one different from the other, nervousness and exhaustion, hesitations, appointments, stress, who knows (34).

Toward the end of his brief visit to Junco, Totonhim contemplates a return to farming by those who left, as the last hope for a fading community. He then skeptically interrupts his own pastoral imaginary:

One final hope: that those that left, when they return, will still want to work their plots of land, like before. And what if nobody wants anything to do with farming? What use will these lands be? ... Without a single bean plant, what will this place survive on? [...] What I really want to see are rows and rows of beans and corn, pastures full of lush grass, [...] steers grazing and dairy cows being led into the corral. [...] Forget it, Totonhim. You don't live here anymore. And you don't know what you're talking about (134-135).

And his visit culminates with a search for his family's farm and an accounting of the absences in the present landscape:

I try to make out the outlines of the house. ... The dining room, my parents' bedroom, the girls' room, the hallway to the kitchen, the pantry, the bins for beans, corn, flour, and bananas, ... a papaya tree next to the window of the dining room, jujube, cashew, graviola, custard-apple, and sweetsop trees on the other side, surrounding the house, each producing more fruit than we could eat. Nothing. Nothing more than the grass that covered over all signs of our existence here. ... And my bed, where I dreamed of the city? Nothing (135-136).

The final novel, *Pelo Fundo da Agulha*, takes place over a few hours in Totonhim's São Paulo apartment. The outlines of Totonhim's life in the city are presented through fragments of memory, and we follow him on recalled and imagined journeys: back to Junco to see his father again, to Paris as the locus of a prior, utopian ideal of urban modernity, and to a stunningly beautiful rural landscape with his mother, a landscape that then morphs into a nightmare vision of desolation that she explains is a purgatory for suicides. Totonhim, retired from the bank, is alone in his apartment, suffering an acutely renewed crisis of identity. He guides us through terrains of memory and imagination in an attempt to reconcile himself with the divergent paths presented to him, his father stubbornly holding fast to an agrarian existence and his mother having moved to a slum in a nearby city in order for her children to have access to school and another life. Again, Totonhim repeatedly imagines, in contrast with the unfolding of his life in the city, a pastoral existence in tune with community

and cycles of nature, and, again, reflexively and skeptically interrupts that imaginary. Thus, the counter-pastoral register functions over the course of the narrative to articulate the particularities of rurality as measured against urbanity while also sustaining a skeptical awareness of the temptations of idealization. Ironically, Totonhim feels nostalgic for his rural childhood precisely because it was there that he dreamed of an urban future: “Were things really so great back then? At least it was a simpler time, when you could still dream about a world to come, not exactly this one here, from which you would flee if you could” (45). Meanwhile, his pastoral longing transforms his vision of his father, whom the rest of the family, separated but still geographically closer to their rural origins, consider a foolish drunk, stubbornly refusing to abandon the land, working a tiny, isolated plot where he raises vegetables and chickens:

His father was an old, lone wolf who drove everyone crazy, preferring to live alone in a lair on top of a mountain, [...] in an indecipherable conversation with nature, happy with life, [...] to the point of greeting each morning the trees, the birds, his chickens (67).

Finally, Totonhim is unable to affirm more than an awareness of his own continued sense of dissatisfaction and dislocation in the city, from which the pastoral imaginary serves as psychic refuge.

[H]e was thinking that São Paulo was no longer the place for him. He felt alone. That was why he had decided to go back to the place where it all began. And he asked himself if he ever should have left. Now he lived in the illusion that there it would be possible to find in those streets, because there were so few of them, recognizably human features, people with time to chat, to say good morning without wanting to sell you something.

Chimeras.

He would quickly find himself surrounded by people asking him to buy them a drink and then to buy them who knows what. And he would become hostage to petty intrigues. Whispers among distant relatives, sidewalk gossip, minor political disputes. Then he would really understand what loneliness was (214).

By the end of the trilogy, though we don't know his path forward, Totonhim appears to embrace this ambivalence and the fixity of his dislocation between city and countryside. His utopias of urban modernity and rural traditionality have been dismantled, interrogated against one another. Having taken inventory of what has been lost and gained, what has changed and what has persisted, Totonhim is, as written in the last lines of the novel, able to again "enter the timeless region of dream" (218).

It is an ambiguous ending. It points to the exhaustion of the idea of urban-centered modernization as progressive change as well as skepticism regarding the pastoral imaginary and the romanticized, back-to-the-land urges it inspires. Yet there is something modestly hopeful in Totonhim's state of anguished irresolution and conflicted sense of identity and belonging giving way, simply, to sleep. "The timeless region of dream," as Torres names it, could be understood as suspending the typically either/or, spatial/temporal counterpoint between rural and urban, representing its exhaustion and a present, urgent need for new imaginaries, realist and utopian, of city and countryside – in the dynamic complexities of their borders, intermediacies and interpenetrations – and new or reinvented senses of environmental belonging. As all the novels considered here demonstrate, in what we've proposed as their counter-pastoral articulations and neo-regionalist orientations, this is a challenge with which contemporary Brazilian literature remains engaged.

NOTES

¹ All translations from the Portuguese are my own unless otherwise indicated.

² Lisboa's novel, for which she was awarded the José Saramago prize, was translated into English by Sarah Greene and published in 2010. Certainly, the idea of approaching any work by Lisboa under the sign of regionalism or neo-regionalism may be regarded as counterintuitive. Lisboa's writing at large has been primarily considered in terms of its cosmopolitan urges, its narratives of transnational dislocation, its intertextuality with music, painting, and poetry, and its cultivation of a quiet, delicate sensibility as a counterpoint to the neo-naturalist narratives of violence and social anomie that mark much of contem-

porary culture in Brazil and beyond. That she is a *carioca* perhaps further complicates our approach to her novel. As Araújo (2006) reminds us, in his review of the divergent views upon regionalist literature of a group of Brazil's most influential 20th-century critics, while Afrânio Coutinho included Rio de Janeiro as a "sub-region" in a literary mapping of regionalism that includes "northern, northeastern, Bahian, central, *Paulista*, and *Gaucho*" (114), Candido notes the conventional usage of regionalism to designate literatures produced outside of Rio de Janeiro. Lisboa's work, in its detailed attention to the particularities of a rural place cast through both lyrically pastoral and realist modes, in my estimation helps us to re-define and stretch the parameters of regionalism beyond its typical territorial boundaries and landscapes (which have tended to include the tropical forests of the North, the Northeastern *sertão*, and the Southern *pampas* of a Southern region) so that they might include any work engaged with rurality or rural/urban alterity.

³ Evaristo's novel is also available in an English translation by Paloma Martínez-Cruz published in 2007. Beyond our categorization of the novel in terms of neo-regionalism and counter-pastoral, the novel has been received as a significant contribution to the Afro-Brazilian and Afro-diasporic literary canons and has been the subject of a good deal of critical attention in this regard.

⁴*Galiléia* was the winner of the 2009 Prêmio São Paulo de Literatura. It is yet to be translated into English. Among the writers considered so far, Brito is most intuitively categorized as regionalist given the connection between his literature and the Northeastern *sertão*. It is, as highlighted in promotional materials for his novel developed by its publisher, a designation that Brito responds to with pronounced ambivalence. On the one hand, "[...] Brito does not fear being labeled as regionalist, and he preempts critiques in this regard: 'My *sertão* is the landscape from which I interpret the world, the world of today, that is globalized and has broken with traditions. I'm interested in decadence and dissolution. My characters migrate, and suffer the shock of encounter with other cultures.'" (*Galiléia*) On the other hand, he acknowledges and criticizes the reductive critical view upon regionalism and the marginalizing effects upon works and writers who are thus categorized. Brito is quoted as stating:

I know that I've been the victim of prejudice because of this choice of landscape. [...] I deal with the questions of our time, with cultural conflicts, migrations, the dissolution of the traditional family. I put on the table the irresolvable conflicts between city and countryside. [...] If you develop a complexly neurotic character, one who is a feminist and with all the typical urban anxieties, and if you sit that woman down in a rawhide chair, looking at the desolate landscape of the *sertão*, there will be those that only see the setting and two or three characteristically local objects. (*ibid*)

⁵Lopes' novel was a finalist for the 2012 Portugal Telecom Prize. It was published with a substantial afterword by Silviano Santiago, "Entre dois mundos," in which Santiago reflects upon the novel in terms of its manifestation of *autoficção* as a hybrid genre and the bus journey as a structuring the narrative's parallel journeys through time, space, and memory.

⁶Ruffato's novel was awarded the Prêmio Machado de Assis by the National Library Foundation as well as top prize by the Associação Paulista de Críticos de Arte. It has been a critical and popular success, meriting multiple editions, including a 2010 pocket edition, and it has been the subject of numerous critical studies, including a volume of essays exclusively dedicated to the novel, organized by Marguerite Itamar Harrison (2007). Unfortunately, this novel is still not available in English translation, though one chapter, translated by Alison Entrekin, is included in the anthology organized by Levitin (2010).

² Scliar's novel received little critical attention at the time of its publication. This is likely due to its somewhat odd classification as *literatura juvenil*, or young-adult fiction. I say odd in that the novel deals with adult characters and situations in a tone and style that largely matches his other works with which I'm familiar. I expect that in coming years this novel will, despite this classification, gain increased attention as environmental humanities and ecocriticism continue to take shape in Brazil. A reported film adaptation by João Daniel Tikhomirow, if it comes to completion, should also draw renewed attention to this as one of Scliar's late novels.

⁸ Torres' trilogy has achieved significant popular success and critical attention. The first novel of the trilogy has remained in print, in more than fifteen editions, since its original publication over three decades ago. It has been translated and published in Spanish, French, German, Italian, Dutch, Hebrew, and, by Margaret Neves, English. Torres was awarded the 1999 *Hors-concours* award from the Brazilian Writers Union for *O Cachorro e o Lobo* and the Machado de Assis award for his collected work in 2000. The final volume of the trilogy was a third-place finalist for the Jabuti prize as well as a finalist for the Zaffari and Bourbon prize. Torres has been twice a candidate for entry into the Brazilian Academy of Letters, most recently in 2011, when he lost in a controversial decision favoring the journalist Merval Pereira.

⁹ Passages from *Essa Terra* are taken directly from Neves' published translation into English, with the exception of this passage, which I altered slightly to retain the clarity of the variations on suffering in the animal names. The translations of passages from the other two novels of the trilogy are my own.

WORKS CITED

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. "O regionalismo como outro." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 28 (jul.-dez. 2006). 113-224. 17 July 2012.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. Print.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. Print.

CHIAPPINI MORAES LEITE, Lígia. "Velha praga? Regionalismo literário brasileiro." In *América Latina: Palavra, literatura e cultura, volume 2: Emancipação do discurso*. Ed. Ana Pizarro. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. 665-702. Print.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003. Print.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Translated by Paloma Martinez-Cruz. Austin: Host Publications, 2007. Print.

Galiléia. Editora Objetiva. N.d. Web. 20 July, 2012. <http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=297>.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Metamorfoses do sertão." *Estudos Avançados* 18:52 (2004). 375-394. Web. 17 July, 2012.

HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: Ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007. Print.

HUGGAN, Graham and Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge, 2010. Print.

- LEHNEN, Leila. "What is Contemporary in Brazilian Literature." *Luso-Brazilian Review* 48:2 (2011). 203-211. Print.
- LEVITIN, Alexis. *Brazil: A Traveler's Literary Companion*. Berkeley: Whereabouts Press, 2010. Print.
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Print.
- _____. *Symphony in White*. Translated by Sarah Green. Lubbock: Texas Tech University Press, 2010. Print.
- LOPES, Carlos Herculano. *Poltrona 27*. Rio de Janeiro: Record, 2011. Print.
- NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard U. Press, 2011. Print.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Print.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001. Print.
- SANTIAGO, Silviano. "Posfácio: Entre dois mundos." Afterword. *Poltrona 27*. By Carlos Herculano Lopes. Rio de Janeiro: Record, 2011. 157-167. Print.
- SANTINI, Juliana. "Entre a Memória e a Invenção: A Tradição na Narrativa Brasileira Contemporânea." *Cerrados 27* (2009): n. pag. Web. 6 March 2012.
- SCLIAR, Moacyr. *Éden-Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Print.
- TORRES, Antônio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Record, 2011. Print.
- _____. *The Land*. Translated by Margaret A. Neves. London: Readers International Inc., 1987. Print.
- _____. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1997. Print.
- _____. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006. Print.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford U. Press, 1973. Print.

Malcolm K. McNee is Assistant Professor at Smith College (Northampton, MA) and has a Ph.D. in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Linguistics by the University of Minnesota. He teaches interdisciplinary humanities topics in Brazilian, Portuguese, Lusophone Africa and Latin-American Studies. He has essays published in Brazilian and Latin-American journals and collective books, such as Chris Dunn and Idelber Avelar's *Brazilian Popular Music and Citizenship* (2011). His researches on racial and cultural hybridity in discourses of Lusophone transnational identity appear in his co-edited volume of essays *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos* (2006). He is presently working on a book-length study of nature and rural place and subjectivity in contemporary Brazilian literature and visual culture.

Artigo recebido em 03/08/2012. Aprovado em 28/08/2012.

A “ÂNSIA TOPOGRÁFICA”: GEOGRAFIA, LITERATURA E REGIÃO NO SÉCULO XIX¹

Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

Abstract: In this article, one points to the role of literary regionalism in Brazil’s cultural mapping, as well as presents the geographical regional delimitation proposals still in its pre-institutionalization period which culminates in the notion of natural region. As a hypothesis for further investigation, one inquires about the possible convergences between Literature and Geography in modeling regional imaginaries.

Key words: Literature; regional literature; geography; region.

No início do capítulo dedicado a Franklin Távora na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido lembra que “A unidade política, preservada às vezes por circunstâncias quase miraculosas, pode fazer esquecer a diversidade que presidiu à formação e desenvolvimento de nossa cultura” (2009: 614). O isolamento das regiões foi uma característica do processo de colonização e esse fato estaria na gênese de um “sentimento regionalista” do qual o Nordeste seria uma expressão paradigmática, e que “persistiu teimosamente no plano da inteligência”, não obstante o fato de não lograr sucesso em suas reivindicações políticas (2009: 614). Em termos literários:

O nacionalismo romântico, cioso da terra e dos feitos brasileiros, se transformou lá, graças a este processo, num regionalismo literário sem equivalente entre nós e bem ilustrado nos romances de Franklin Távora. O regionalismo pinturesco de um Trajano Galvão, um Juvenal Galeno ou

mesmo um Alencar, torna-se, com ele, programa quase culto, acentuado com a decadência do Nordeste e a supremacia política do Sul (Candido, 2009: 614).

O programa regionalista, em que pesem as distinções entre Távora e Alencar, constituiu-se como expressão de um localismo que não dizia respeito apenas ao que, *a posteriori*, ficou sendo conhecido como *Nordeste*.² José Murilo de Carvalho (1998) chama a atenção para o fato de, mesmo após a independência política, existirem ainda “vários sintomas da ausência de um sentido de identidade nacional” em um contexto histórico no qual as vivências locais concretas prevaleciam sobre os sentimentos de nacionalidade (1999: 235). As referências concretas, inclusive no que dizia respeito às reivindicações políticas, eram, na melhor das hipóteses, circunscritas aos limites das províncias. Mesmo com a consolidação de um estado nacional sob a égide da monarquia por volta de 1850, ainda conforme José Murilo de Carvalho, as “unidades frouxamente interligadas” constituíam um país, mas não uma nação (1999: 236). E se da perspectiva ideológica inexistia um sentimento de nacionalidade, do ponto de vista geográfico as inúmeras revoltas do período imperial ameaçavam também a integridade territorial que já “não estava nem de longe assegurada no momento de ruptura com a metrópole” (Magnoli, 1997: 86). O espectro da fragmentação política e territorial assombrou todo o período monárquico e ainda persistia “no apagar das luzes do Império” (Magnoli, 1997: 93).³

Neste contexto complexo, como compreender o papel desempenhado pelo regionalismo literário, produto e produtor de tradições e territorialidades culturais? No caso do programa de Franklin Távora, Antonio Candido menciona um aparente desvio que, “levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional” (2009: 615), literatura que integrava um esforço maior de construção da própria nacionalidade. Tratava-se, contudo, menos que um desvio, de algo que constituía a “virtude maior” de Távora:

[...] sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia (2009: 616).

Pensando assim, poderíamos afirmar que o programa de Távora caracteriza-se pela mesma “ânsia topográfica de apalpar todo o país” que Candido atribui ao início de nosso romance e que, na dimensão da matéria, “nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, tendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (Candido, 2009: 433). Considerando a realidade sociológica da fragmentação e dos localismos no decorrer do século XIX, não poderia ter sido diferente.

Essa espécie de geografia literária, humana e paisagística, pode ser compreendida em um quadro diacrônica e sincronicamente mais amplo que antecede a própria independência política, constituído por esforços de diferentes naturezas no sentido de cartografar o território. Com o advento do Império, o que antes era uma necessidade da dominação colonial, passa a ser um imperativo de construção nacional, e nesse esforço as elites intelectuais iriam investir sua imaginação e sua *sciencia*. Iniciativas aparentemente diversas, como o trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a escrita romântica, iriam, cada um a seu modo, mapear o país e inventar a nação. O mapeamento romântico e regionalista, contudo, iria antecipar-se, em termos culturais, desenhando as bases de imaginários regionais que persistiriam como mosaicos, partes de uma totalidade. No caso de Távora, o Norte transformar-se-ia em algo mais que uma referência espacial, passando não só a constituir uma região, como também uma referência para a nacionalidade.

Referindo-se aos trabalhos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Demétrio Magnoli afirma que “A definição e a delimitação do território apareciam como condições essenciais para a construção

da nação: assim como a tradição é pátria no tempo, o território é a pátria no espaço” (1997: 110). A literatura, neste sentido, anteciparia e sintetizaria essas duas dimensões, tradição e território.

1 A naturalização da região

No *Manifesto Regionalista*, Gilberto Freyre afirmava: “Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepujaram Regiões sociais” (1996: 50). Na assertiva de Freyre, remetendo aos primórdios do Brasil, a ideia de região e, mais especificamente, de região natural, revela uma visão *a posteriori*. Desde as primeiras propostas de divisão do país em regiões, a partir de meados do século XIX e com propósitos diversos, até a consagração da noção de região natural pela introdução de uma geografia regional com Delgado de Carvalho em 1913, a região constrói-se como categoria de pensamento e como princípio prático de divisão e classificação, desembocando na própria naturalização da concepção de região natural e, mais que isso, em sua legitimação.

O advento das divisões regionais iria romper com uma tradição de estudos do território baseados nas unidades político-administrativas, cujo paradigma inaugural encontra-se em uma obra publicada ainda antes da independência política: a *Corografia Brasílica* do padre Aires de Casal, datada de 1818. Tratava-se, como bem assinala Wilson Martins, não apenas de uma obra de teor geográfico, mas também histórico (cf. Martins, 2010: 85). Munido de farta documentação que incluía a carta de Pero Vaz de Caminha, Aires de Casal descreveu minuciosamente desde as viagens de Colombo até a chegada da Família Real e a elevação do Brasil a principado. Em seguida, o sacerdote passa a descrever cada província⁴ existente até então, abordando sua história, sua topografia, sua mineralogia, a fitologia, rios, lagos e portos, ilhas, clima e, ponto interessante, sua zoologia, item

no qual incluía não apenas a fauna, mas também o elemento humano. No caso da Província de Minas Gerais, por exemplo:

Todos os quadrúpedes selváticos, e aves que se encontram nas províncias limítrofes, são nesta comuns. Os negros são numerosíssimos: grande parte dos brancos europeus; os naturais são habilidosos. Os indígenas só existem na raia oriental (Aires de Casal, 1945: 255).⁵

A primeira proposta de estudo que tomava por base agrupamentos de províncias aparece na parte final da célebre monografia de Martius: *Como se Deve Escrever a Historia do Brasil*, escrita em 1843 e publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB) em 1844. Martius contrapunha-se às obras que abordavam separadamente as províncias, sublinhando, contudo, a necessária atenção às peculiaridades que constituíam as unidades. Colocava-se, assim, uma espécie de problema metodológico⁶ cuja solução foi assim enunciada: “[...] deviam ser tratadas conjuntamente aquelas porções do país que, por analogia da sua natureza física, pertencem umas às outras” (Martius, 1844: 400). Embora Martius não tenha proposto uma divisão regional formal, ele sugere alguns agrupamentos levando em consideração as convergências históricas das províncias. São Paulo, Minas, Goiás e Mato Grosso constituiriam uma unidade, outra seria composta por Maranhão e Pará. Reunidas em torno da “roda dos acontecimentos de Pernambuco”, as das províncias do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba formariam “um grupo natural”. Finalmente, viria o agrupamento constituído por Sergipe, Alagoas, Porto Seguro e Bahia (cf. Martius, 1844: 400).

O autor havia viajado pelo Brasil durante dez meses, coletando informações sobre botânica, zoologia, mineralogia e também observando as diferentes populações em companhia de Von Spix, que havia chegado com ele na comitiva austríaca por ocasião do casamento de D. Pedro com a arquiduquesa Leopoldina. Na obra *Flora Brasiliensis*, organizada com as informações botânicas obtidas na expedição, aparece “a primeira proposta de divisão regional do Brasil, em 1843, apoiada nas cinco províncias

vegetais: Náíades, Hamadryades, Dryades, Oreades e Napaeade” (Magnoli, 1997: 106-107). O mesmo princípio de explicação e classificação por agrupamentos parece, portanto, presente na proposta de escrita da História do Brasil. Além disso, a experiência da viagem e da exploração colocava-se, para Martius, como condição para o sucesso da escrita da história a partir dos agrupamentos de províncias:

Para um tal trabalho, segundo certas divisões gerais do Brasil, parece-me indispensável que o historiador tivesse visto esses países, que tivesse penetrado com seus próprios olhos as particularidades da sua natureza e população. Só assim poderá ser apto para avaliar devidamente todos os acontecimentos históricos que tiveram lugar em qualquer das partes do Império, explicá-los pela particularidade do solo que o homem habita; e os colocar em um verdadeiro nexu pragmático para com os acontecimentos da vizinhança (Martius, 1844: 400).

Cada conjunto de províncias constituía um *país*, no sentido francês do termo⁷. Impunha-se a quem desejasse escrever a história do Brasil um olhar simultaneamente naturalista e etnológico. A unidade entre os agrupamentos seria dada pelo “nexu pragmático”. A proposta de Martius não escondia o entusiasmo pela diversidade encontrada no território: “Quão diferente é o Pará de Minas! Uma outra natureza, outros homens, outras precisões e paixões, e por conseguinte outras conjunturas históricas” (Martius, 1844: 400).

O entusiasmo, contudo, não escondia uma preocupação de ordem geopolítica. Poucos brasileiros conheciam o Brasil e por isso:

[...] formam ideias muito errôneas sobre circunstancias locais, fato este que sem dúvida alguma muito concorre para que as perturbações políticas em algumas Províncias só se podiam apagar depois de longo tempo. Nem se reconhecerão sempre as verdadeiras causas de um estado achacoso, e por isso às vezes não foram ministrados os remédios apropriados (Martius, 1844: 401).

A monografia de Martius foi redigida em 1843 e publicada em 1844. O Império já havia enfrentado o Movimento de Goiana em 1821,

a Confederação do Equador em 1824 e diferentes revoltas à época da Regência. Por ocasião da publicação de Martius, ainda encontrava-se em curso a revolta Farroupilha, o que provavelmente explica seu silêncio em relação à província do Rio Grande do Sul. A tarefa do historiador, portanto, assumia um caráter profilático na busca dos “remédios apropriados”: “Se o historiador se familiarizar bem com estas particularidades, e exatamente as apresentar, não poucas ocasiões achará para dar úteis conselhos à administração” (Martius, 1844: 401).

A proposta do que poderíamos denominar hoje de uma abordagem historiográfica regional ou, antes, por regiões, não surtiu efeito, prevalecendo ainda durante muito tempo a concepção de divisão política, a partir de cada província. Do ponto de vista da Geografia, persistiria o mesmo princípio. Em 1868, Candido Mendes de Almeida publicava o *Atlas do Império do Brasil: compreendendo as respectivas divisões administrativas, eclesiásticas, eleitorais e judiciárias*. O volume era dedicado a D. Pedro II e “destinado à instrução publica no Império com especialidade á dos Alunos do Imperial Colégio de Pedro II” (Almeida, 1868).⁸

O princípio de divisões por regiões só reaparece em 1869 com Eduardo José de Moraes no livro *Navegação Interior do Brasil*, escrito com a intenção de estabelecer sistemas de transportes que integrassem o território, propondo uma divisão regional baseada em “sistemas hidrográficos”: a do Amazonas ao norte, a do Prata ao sul, a do São Francisco ao centro, além de “bacias menos importantes dos rios principais” (apud Miyahiro, 2011: 77).

Em 1889 vem a público a divisão de André Rebouças, que integrava a obra *Le Brésil en 1889*, dirigida por M. J. F. de Santa-Ana Neri, brasileiro radicado em Paris e um dos organizadores da participação do país na Exposição Universal de 1889.¹⁰ O capítulo escrito por Rebouças intitulava-se “Les zones agricoles”, critério com o qual subdividia o território:

[...] a amazônica (contendo as províncias do Pará e do Amazonas); a do Parnaíba (Maranhão e Piauí); do Ceará; do Paraíba do Norte (Rio Grande

do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas); do São Francisco (Sergipe e Bahia); do Paraíba do Sul (Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo); do Paraná (Paraná e Santa Catarina); do Uruguai (Rio Grande do Sul); a Auro ferrífera (Minas Gerais) e finalmente a Zona Central (Goiás e Mato Grosso) (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010: 103).

Longe de ser uma descrição, o texto do monarquista Rebouças era marcado por um interesse político na imigração, mas “não qualquer imigração, e sim um certo tipo de imigração, associado a uma reforma profunda da estrutura agrária brasileira” (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010: 103). Com a Proclamação da República, Rebouças acompanharia a Família Real ao exílio.

As tentativas de divisão regional do país até 1889, portanto, tinham inspirações bastante diversas e ainda estavam longe de constituir um imaginário regional do país, estando circunscritas a estratos intelectuais bastante restritos. Após a Proclamação da República, nova subdivisão aparece pelas mãos do geógrafo e anarquista francês Elisée Reclus, que vem ao Brasil patrocinado pela Editora Hachette para efetuar pesquisas visando à produção de um volume sobre o Brasil e que integraria sua obra *Nouvelle Géographie Universelle*, que vinha sendo publicada desde 1876. O capítulo dedicado ao Brasil viria a ser publicado em 1894 com o título *États-Unis du Brésil*, e seria traduzido mais tarde como *Estados Unidos do Brasil: geografia, etnografia, estatística*, por Élisée Reclus, com tradução de Ramiz Galvão e notas do Barão de Rio Branco (cf. Cardoso, 2006).

Reclus havia estudado por um breve período na Alemanha com Carl Ritter, além de traduzir as obras do geógrafo alemão para o francês. Isso explicaria o fato de Reclus efetuar uma “leitura de mundo em que a natureza serve de atributo primeiro de orientação do seu olhar, pensamento e ação com focos em seus objetos de estudo” (Miyahiro, 2011: 75). Não obstante, em *Estados Unidos do Brasil*, Reclus efetua um grande panorama histórico do país, bem como, na descrição das diferentes regiões, tece considerações sobre o povoamento e a força de trabalho: “Digam o que

disserem, os negros, filhos dos antigos escravos, são os que fazem a maior parte do trabalho agrícola nas regiões, onde os colonos italianos, alemães e outros ainda não os vieram ajudar” (Reclus, 1900: 432). As bases de sua divisão regional permanecem, contudo, fundamentadas na concepção de região natural à qual as dimensões humanas pareciam subsumidas. O geógrafo francês resumia assim o seu plano de trabalho:

Cumpra portanto dividir a descrição do Brasil em capítulos distintos, nos quais resumiremos os traços característicos assinalados pelos viajantes e geógrafos sobre o relevo, a ramificação fluvial, a flora, a fauna e os habitantes de cada distrito (Reclus, 1900: 28).

As regiões, por sua vez, não coincidiam com as divisões político-administrativas que, segundo o autor, tinham um caráter artificial imprimido desde o processo de colonização:

As regiões naturais não confundem de forma alguma seus limites com os das antigas “províncias”, hoje Estados na república Federativa. Efetivamente as províncias tiveram pela maior parte uma origem inteiramente artificial: retalhou-as o capricho real ou ministerial na região do litoral e prolongou-as para o sertão sem conhecer sequer a configuração da terra (Reclus, 1900: 28).

A divisão proposta por Reclus constituía-se das seguintes regiões: a Amazônia; o Araguaia e o Tocantins; a Costa Equatorial, o São Francisco; o Parahyba; Matto Grosso e, finalmente, Uruguay e Paraná. Nota-se aqui “o destaque para a hidrografia e o relevo enquanto elementos norteadores” (Miyahiro, 2011: 75).

A ideia de região natural consolidar-se-ia no Brasil com o advento do século XX. Em 1913, foi introduzida no país por Delgado de Carvalho em seu livro didático *Geografia do Brasil*, que também constituiu a primeira proposta de estudo do território nos termos de uma geografia regional:

A Geografia do Brasil que, até então, era estudada por unidades políticas isoladas passou, com a publicação desse livro didático, a ser analisada a partir de uma divisão regional, isto é, as unidades políticas passaram a ser

agrupadas e, dentro de cada quadro regional, estudava-se tanto a geografia Física quanto a Geografia Humana (Pires, 2006: 24).

Essa Geografia Humana, por sua vez, concebia o homem como moldado pela natureza. De acordo com próprio Delgado de Carvalho:

Cada região natural é, pois, caracterizada por suas *feições topográficas* dominantes (planícies, montanha, planalto, costas, etc.), por suas *condições climatológicas* (humidade, aridez, calor, etc.), por *seus recursos* (agricultura tropical, agricultura extratropical, minas, matas, campos, etc.), por suas *condições de vida e de trabalho*. Cada região forma um tipo social humano, amoldado a suas exigências naturais (apud Pires, 2006: 30-31).

A proposta de Delgado de Carvalho dividia o país em cinco regiões: Brasil Setentrional (Acre, Amazonas e Pará), Brasil Norte-Oriental (Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas), Brasil Oriental (Sergipe, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Minas Gerais), Brasil Meridional (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e Brasil Central (Goiás e Mato Grosso). Embora os limites das regiões naturais não coincidissem com os das unidades políticas, Delgado de Carvalho manteve-os para fins didáticos, formando “agrupamentos de unidades políticas que se aproximassem o mais possível das regiões naturais cientificamente consideradas” (Pires, 2006: 30).

Delgado de Carvalho retomava uma obra anterior, o *Compêndio de Geografia Elementar* de Said Ali,¹¹ publicado em 1905. A proposta de Ali fazia convergir aspectos econômicos e geográficos, tendo como resultado também cinco regiões: Brasil Central ou Ocidental, Brasil Setentrional ou Estados da Amazônia, Brasil de Nordeste, Brasil Oriental e Brasil Meridional (cf. Pires, 2006: 28). Em sua justificativa, Delgado de Carvalho remetia também ao trabalho de Reclus:

Eis por conseguinte a pergunta: quais são as grandes regiões de nosso país? Na sua *Geographia Universal*, Elisée Reclus, baseado sobre excelentes documentos, ofereceu-nos uma divisão lógica muito aceitável.

Hoje, porém, geógrafos brasileiros têm uma tendência a adotar divisões didaticamente mais cômodas. Por isso preferimos adotar francamente a divisão do Sr. M. Said-Ali (Brasil Setentrional, Brasil do Nordeste, Brasil Oriental, Brasil Meridional e Brasil Central). Não somente aceitamos esta divisão sob o ponto de vista racional, como digna de ser citada, mas passamos a adotá-la totalmente, para amoldar sobre ela o estudo geográfico, até hoje exclusivamente baseado sobre a divisão administrativa do país. Acreditamos que essas grandes divisões topográficas, apesar de nada terem de absoluto e de preciso, são mais adequadas do que quaisquer outras a salientar as profundas diferenças físicas, climáticas e sociais que caracterizam a vida e as condições especiais das diferentes regiões de nossa terra (Delgado de Carvalho apud Pires, 2006: 29).

Tanto as obras de Said Ali como a de Delgado de Carvalho caracterizam-se pela preocupação didática, e isso possui um significado especial no Brasil das primeiras décadas do século XX. Em 1890, José Veríssimo havia publicado *A Educação Nacional*, no qual efetuou “uma crítica devastadora do sistema educativo acusando-o de não ser nacional, de não procurar formar cidadãos. Na escola brasileira, disse ele, o Brasil brilhava pela ausência” (Carvalho, 1999: 240). No que dizia respeito à Geografia e à História, Veríssimo queixava-se da ausência de autores brasileiros:

Que desamor profundo do país está este fato a revelar! Entretanto o conhecimento do país em todos os seus aspectos, que todos se podem resumir em dois – geográfico e histórico – é a base de todo o patriotismo esclarecido e previdente (apud Machado, 2003: 99).

No início do Brasil republicano, recolocava-se a questão da construção de um sentimento de nacionalidade que passava, entre outras coisas, pelo ensino de uma Geografia e uma História nacionais. Conforme José Murilo de Carvalho:

Em vários países, o ensino dessas duas disciplinas fora parte importante do esforço de construção nacional durante o século XIX. Entre nós, na escola primária, o ensino da geografia se limitava ao ato de decorar nomenclatura europeia (1999: 240).

O livro de Delgado de Carvalho viria preencher essa lacuna. O autor também estaria fortemente ligado ao início da institucionalização da Geografia no Brasil em moldes profissionais, participando do grupo que criou a Escola Livre Superior de Geografia em 1926 (cf. Moraes, 2005: 126).

Desde a divisão proposta por Delgado de Carvalho até a primeira divisão oficial do país pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 1942,¹² surgiram ainda outros modelos de menor repercussão.¹³ Entrávamos, então, em uma fase na qual as divisões regionais passavam a ser oficialmente um assunto de estado e discutidas no âmbito dos órgãos governamentais.

2 A imaginação regional

Embora algumas das classificações geográficas do século XIX abrangessem descritivamente a dimensão humana, a noção de região natural não somente naturalizava uma classificação de ordem social (cf. Bourdieu, 2003) como ocultava ou, na melhor das hipóteses, subsumia o elemento humano, incorporando-o *naturalmente* à natureza que o condicionava. A geografia em sua fase pré-institucionalização era atividade restrita ao ensino ou, no caso da pesquisa, estava a cargo de engenheiros ou topógrafos, tendo como consequência:

[...] um não desenvolvimento de uma Geografia humana explícita ao longo do século dezenove, rompendo uma tradição presente nos cronistas coloniais. As teorias antropogeográficas vão, contudo, aflorar bastante no ensaísmo da segunda metade do século. A visão do “determinismo geográfico”, notadamente, vai encontrar ampla acolhida a partir desta época (Moraes, 2005: 116).¹⁴

Os princípios de divisão regional em bases topográficas estavam longe de constituir imaginários regionais a partir de uma perspectiva cultural. Enquanto os esforços dos geógrafos formavam uma estratégia, mesmo

que inconsciente, de mapeamento e legitimação de um território para a nação, o elemento humano era interpelado como ‘povo’ pelos ensaístas, preocupados em tomá-lo de modo amplo, orientando-se por critérios raciológicos, positiva ou negativamente, para pensar as condições de atraso ou as potencialidades da nação. Entretanto, décadas antes, na literatura romântica, como afirma Antonio Candido: “a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro”, tendo enredos e tipos humanos como “elementos básicos, a que vai se juntando a consciência cada vez mais apurada do quadro geográfico e social” (Candido, 2009: 432-433). Tratava-se, contudo, daquela marca de nascença regional do romance, cuja matéria ainda não poderia rigorosamente ser pensada como elemento de um regionalismo programático.¹⁵

A cartografia literária de caráter regional, embora não constituísse um *corpus* homogêneo em relação às intenções dos autores, começaria a consolidar-se contemporânea ao chamado pensamento social da geração de ensaístas e críticos de 1870. É nessa década que “o Regionalismo torna-se o projeto literário dominante no Brasil” (Zilberman, 1992: 46).

Para mencionar alguns exemplos, *O Gaúcho* e *O Sertanejo* de Alencar são, respectivamente, de 1870 e 1875. Taunay publica *Inocência* em 1872. Franklin Távora publica *Um Casamento no Arrabalde* em 1869 e seis anos depois *O Cabeleira*, cujo prefácio explicita o caráter programático de sua Literatura do Norte, inaugurando um “verdadeiro programa de descrição regional” (Candido, 2009: 612), seguidos de *O Matuto* (1878), *O Sacrifício* (1879) e *Lourenço* (1881). Em 1876 vem a público *O Cacauleta*, de Inglez de Souza. *O Monarca das Coxilhas*, de César de Lacerda, é de 1867, e *O Vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre, é de 1872. Entrávamos em uma fase de superação do Indianismo e de aprimoramento na descrição dos costumes locais cuja contribuição, nas palavras de Candido, foi “dar refinamento à análise, sentido ao regionalismo, fidelidade à observação, naturalidade à expressão” (2009: 612). Inaugurava-se um veio literário que, superando o

Indianismo, teria vida longa e forte influência na literatura brasileira (cf. Zilberman, 1992: 45).

Além dos romances, alguns desses escritores empenhavam-se também em descrever e mapear o país de modos diferentes. Alfredo d'Escagnolle Taunay havia participado da Guerra do Paraguai, experiência que subsidiou suas *Scenas de Viagem: Exploração entre os rios Taquary e Aquidauana no districto de Miranda: memoria descriptiva* de 1868. Alencar entregou-se também à tarefa de folclorista como em *O Nosso Cancioneiro*, de 1874.

Assim como o elemento humano aparecia modelado pela natureza nas propostas geográficas de divisão regional, o regionalismo literário caracterizava-se ideologicamente pela “supremacia do meio sobre o indivíduo, este sendo concebido como produto do meio circundante” (Zilberman, 1992: 46). Em que pese o sucesso do paradigma determinista da geografia no pensamento social brasileiro do período, a caracterização do elemento humano na literatura regionalista obedeceria, antes, a uma necessidade de singularização ligada ao momento histórico no qual o regionalismo seria a “contrapartida no âmbito literário” da associação entre o separatismo e o federalismo ligados aos interesses de oligarquias rurais (Zilberman, 1992: 46). Podemos, inclusive, sugerir aqui uma das razões do sucesso do pensamento determinista naquele período, uma vez que ele proveria as bases científicas dessa singularização, o que reforçaria seu caráter ideológico. Em termos literários, o tipo humano regional viria substituir a representação idealizada do *índio*, “invocando-se a pequena participação e importância, no cenário e história nacionais, do herói escolhido” (Zilberman, 1992: 47).

Passa-se, então, de um mito fundador único e unificador, ao mapeamento da diversidade na forma de tipos humanos, o que não significaria menor idealização dos personagens, não obstante o viés naturalista de muitas narrativas. Entretanto, como transmutação de um projeto político para o plano literário,¹⁶ os mapeamentos regionais assumiam a fragmentação para, simultânea e dialeticamente, reforçarem o todo. Essa estratégia gerava,

em alguns casos, disputas acerca da legitimidade de origem da nação, transmutada em essência de uma literatura nacional. Este é um dos sentidos da dura reação de Silvio Romero à reivindicação de uma Literatura do Norte por Távora no prefácio d' *O Cabeleira*¹⁷. O crítico sergipano opunha-se a uma proposta de divisão regional da literatura, embora exortasse o mapeamento cultural do país:

Continuai, continuai, poetas e romancistas, estudai os costumes provincianos; reproduzi nos vossos cantos e nas vossas novelas o bom sentir do povo, quer do Norte, quer do Sul; marcai as diferenças e os laços existentes entre estas gentes irmãs, que são o braço e o coração do Brasil. Não é de vossos estudos interessantes ao observador e ao psicólogo, que nos pode vir o mal. Que seria melhor: uma pátria uniforme, morta, gelada, ou vivace e múltipla em suas manifestações? [...] Não se chama isto de dividir a literatura nacional em duas; é apenas afirmar a unidade na multiplicidade (Romero, 1953: 172).

O “coração do Brasil” espalhava-se, geográfica e culturalmente, sinalização direta de Romero contra a centralidade do Rio de Janeiro, de onde emanava, inclusive, “a visão implacavelmente negativa do regionalismo” que de acordo com Marisa Lajolo começava a sistematizar-se com Machado de Assis em seu artigo *Notícia da Atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade* de 1873, no qual criticava o recurso às tonalidades locais na literatura.¹⁸

Além disso, a cartografia literária era também objeto de disputas quanto à obtenção das fontes de informação, como no caso das censuras de Távora a José de Alencar nas *Cartas a Cincinnati*. Na Carta II, dedicada a *O Gaúcho*, Távora afirma: “O romance de nacionalidade ainda por ninguém foi melhor entendido do que por Cooper” (Távora, 2011: 50).¹⁹ O autor norte-americano, segundo Távora:

Não escreveria um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica (Távora, 2011: 51).

José de Alencar, ou Sênio, contudo:

[...] tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isso o faz cair em frequentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela (Távora, 2011: 53).

Pierre Bourdieu afirma que a região, como representação, é “o que está em jogo como objeto de luta entre os cientistas”, incluindo não só os geógrafos, que “por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima”, mas também historiadores, etnólogos, economistas e sociólogos (Bourdieu, 2003: 108). Entretanto, o sociólogo francês pensa a região como categoria em disputa considerando um campo científico autônomo, fato que não é, em absoluto, o caso brasileiro no decorrer do século XIX. Aliás, nem o campo científico e nem o intelectual constituíam, naquele momento, realidades diferenciadas, nem por seu alcance, menos ainda pelos seus integrantes, que circulavam entre a política e a literatura, entre o ensaísmo e a geografia. Até onde nosso olhar conseguiu vislumbrar, os recortes regionais vindos da geografia em sua fase pré-institucional não conflitavam com a cartografia literária do regionalismo, sequer parecia haver diálogo entre as duas esferas.

Há, contudo, nas ideias de Bourdieu, um princípio que é válido no que diz respeito aos imaginários regionais: o poder de “fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social” (Bourdieu, 2003: 113). Esse é o sentido que podemos atribuir, por exemplo, às críticas de Távora a Alencar, uma disputa pelo modo legítimo de construir a representação regional, fundamentando a legitimidade na autenticidade da narrativa elaborada a partir da experiência direta.

3 Regiões: da imaginação aos imaginários

As críticas ao programa regionalista, assim como suas disputas internas não constituíram entrave à sua persistência, muito menos à formação de imaginários regionais: do sertão mato-grossense aos pampas, da Amazônia ao Nordeste. É sobre um desses recortes, uma dessas territorialidades que Gilberto Freyre assentaria suas reivindicações regionalistas em fins dos anos 1920. O Nordeste de Freyre não era a região natural àquela altura delimitada por Delgado de Carvalho como Brasil Norte – Oriental, mas o território culturalmente mapeado ainda no século XIX por Alencar e Távora, arrolados pelo sociólogo pernambucano no texto do *Manifesto Regionalista*. O mesmo raciocínio pode ser estendido a outras regiões.

Findo o processo de unificação territorial e exorcizado o fantasma das fragmentações políticas, o regionalismo literário garantia a diversidade no plano simbólico, incorporando posteriormente em sua temática elementos dos processos de transformações econômicas e sociais que caracterizariam parte do chamado Romance de 30, no qual a singularização dos tipos humanos em seus meios naturais apareceria associada à denúncia das estruturas de dominação local, enredadas na decadência das oligarquias rurais.

Em relação à formação dos imaginários regionais, um dos desafios é identificar quando e como os recortes da literatura e da geografia passam a convergir, ao mesmo tempo em que se alimentam de outros saberes, como, por exemplo, aquele oriundo dos estudos do folclore. A difusão do folclore, ou mais precisamente do folclorismo de inegável inspiração romântica, é também um elemento constitutivo decisivo dos imaginários regionais a ser investigado como tal, com sua contribuição à produção de sentidos de *tipicidade* de manifestações culturais vinculadas a recortes

territoriais. Assim como na Europa o folclorismo nasce na busca pela alma do povo, essência das nacionalidades em construção, também no Brasil ele se volta às realidades locais e rurais, integrando-as à totalidade como mosaicos da nacionalidade.

Outro veio a ser explorado é o do papel dos imaginários regionais no interior das próprias regiões, que em alguns casos serviu para a formação de autorrepresentações, com a apropriação de elementos que viriam a gerar, inclusive, mitos de origem locais.

Impõe-se, contudo, conhecer não só a produção e as condições sociais de produção dos imaginários regionais, mas também sua disseminação. Além do universo da leitura, um instrumento importante é o ensino, em particular aquelas representações apresentadas nos compêndios de geografia e de literatura brasileira utilizados nas salas de aula. Na primeira década do século XX, compêndios como os de Said Ali e Delgado de Carvalho ainda circulavam restritos às escolas frequentadas por poucos.

À medida que o século XX avançou, ampliou-se o universo da leitura, e o ensino estendeu-se a outros estratos sociais. As inquietações apresentadas por José Veríssimo em relação à educação nacional seriam contempladas. A construção de um sentimento de nacionalidade, preocupação e projeto de elites políticas e intelectuais, seria concretizada pela disseminação de visões acerca da história, do território e de seus recortes físicos e culturais, com seus tipos humanos ainda por muito tempo moldados pelo meio ambiente físico, visão herdada do determinismo geográfico.²⁰ Uma questão importante é saber se, incorporadas aos conteúdos de um sistema de ensino cada vez mais abrangente, Geografia, Literatura e folclore estabeleceriam um mecanismo de legitimações recíprocas acerca das representações regionais, provocando aquela “amnésia da gênese” que Bourdieu e Passeron (1982: 23) atribuem à naturalização dos produtos da história.

NOTAS

¹ Este artigo é resultado parcial de projeto que conta com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² No prefácio a *O Cabeleira*, Franklin Távora opõe norte e sul (Távora, s. d.: 2).

³ Como atesta o debate em torno da proposta federalista liderada por Joaquim Nabuco (Magnoli, 1997: 83).

⁴ Embora a obra tenha sido publicada em 1818 e a transformação das capitânicas em províncias tenha ocorrido em 1821, ratificada depois na Constituição de 1824, Aires de Casal descreve o país dividindo-o nas seguintes províncias: Rio Grande do Sul ou de São Pedro, Paraná, Uruguai, Santa Catarina, São Paulo, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Porto Seguro, Baía, Sergipe d' El Rei, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Pará e Solimões (cf. Aires de Casal, 1945).

⁵ O tópico zoologia na obra de Aires de Casal gerou uma dura crítica de Wilson Martins a Caio Prado Júnior, por este entender que o padre incluía apenas os índios, reduzindo-os à condição não humana (Martins: 86-87).

⁶ “O autor, que dirigisse com preferência as suas vistas sobre uma destas circunstâncias, corria perigo de não escrever uma história do Brasil, mas sim uma serie de histórias especiais de cada uma das províncias. Um outro porém, que não desse a necessária atenção a estas particularidades, corria o risco de não acertar com este tom local que é indispensável onde se trata de despertar no leitor um vivo interesse, e dar às suas descrições aquela energia plástica, imprimir-lhe aquele fogo, que tanto admiramos nos grandes historiadores.” (Martius, 1844: 309-400).

⁷ “Territoire habite par une collectivité et constituant une réalité géographique dénommée”, ou, ainda, “région, province” (Micro-Robert, 1986: 776). (Sobre isso ver também Magnoli, 1997: 13-14).

⁸ Ao explanar sobre a necessidade da obra, Candido Mendes de Almeida afirma: “Se um povo ou nação representa no nosso planeta uma ideia, e se essa ideia resulta, além da doutrina que adota esse povo, do território e do clima que lhe imprimem certas disposições e tendências; He claro que o povo que deseja na terra representar bem sua missão, satisfazer a ideia que tem de realizar, tem por dúplice obrigação estudar o território que ocupa. Ora, esse estudo ainda não fizemos depois da nossa emancipação política” (Almeida, 1868: 1).

⁹ A obra foi comercializada na Exposição Universal. “Escrito por alguns dos mais ilustrados membros da elite monarquista nos estertores do regime, a coletânea foi organizada por Santa-Anna Nery, com contribuições de, entre outros, Eduardo Prado, Barão de Rio Branco, André Rebouças, Amaro Cavalcanti. O objetivo central era apresentar os progressos empreendidos ao longo do curto período em que éramos um Estado nacional e ressaltar o papel da Monarquia – notadamente do Segundo Reinado, e da pessoa do imperador d. Pedro II – nesse processo.” (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010: 88).

¹⁰ Santa-Anna Neri já havia publicado no mesmo ano um *Guide de l'Immigrant au Brésil*. (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010: 88)

¹¹ A distinção entre a proposta de Delgado de Carvalho e de Said Ali é que o primeiro incorpora o estado de São Paulo ao Brasil Meridional (Pires, 2006: 29).

¹² Conforme circular n.1, de 31 de janeiro de 1942. A divisão era assim constituída: Região Norte: Território do Acre e Estados do Amazonas e Pará; Região Nordeste, dividida entre Nordeste Ocidental, com Maranhão e Piauí, e Nordeste Oriental, com Ceará, Rio Grande

do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; Região Leste, dividida entre Leste Setentrional, com Sergipe e Bahia, e Leste Meridional, com Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Distrito Federal; Região Sul: São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul e, finalmente, Região Centro-Oeste, constituída pelos estados de Goiás e Mato Grosso (cf. Guimarães, 1942).

¹³ Uma visão detalhada dos demais modelos é encontrada no documento *Divisão Regional do Brasil* (Rio de Janeiro: IBGE, 1942), escrito por Fábio Macedo Soares Guimarães e que serve como base para a circular de 31 de janeiro de 1942. A título de registro, do geógrafo francês Pierre Denis em seu livro *Amérique Du Sud*, em 1927, com pouca diferença em relação à proposta por Delgado de Carvalho; outra, efetuada em 1937 por Betim Pais Leme, docente de Geografia Regional da Universidade do Distrito Federal. Na obra *Geografia dos Transportes* de 1939, a proposta do engenheiro e consultor do Conselho Nacional de Geografia Moacir Silva.

¹⁴ Em relação à presença do determinismo geográfico em particular, sua presença deve-se à influência já bastante conhecida do historiador Henry Thomas Buckle entre os pensadores da chamada geração de 1870, estendendo-se ao início do século XX: “Sendo as teorias científicas os modelos mais significativos para a reflexão da elite modernizadora brasileira de fins do século XIX e início do século XX, a obra de Buckle pode ser considerada a matriz determinista geográfica por excelência” (Murari, 2007: 67-68).

¹⁵ Candido aponta esses elementos como princípios organizadores da ficção brasileira “até a maturidade de Machado de Assis” (2009: 432).

¹⁶ Essa transmutação não significa subsunção ou determinação, mas um movimento análogo àquele que Bourdieu identifica ao falar do poder simbólico como “forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder” (Bourdieu, 2003: p. 15).

¹⁷ “As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra...” (Távora, s. d.: 12.)

¹⁸ “O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais. Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” (Machado de Assis, 1959.)

¹⁹ O autor referia-se a Fenimore Cooper, autor de *O Último dos Moicanos*, de 1826. Sobre as referências de Távora, consultar a tese de Cristina Betioli Ribeiro (2008).

²⁰ À naturalização presente na ideia de tipo humano corresponderia à naturalização das relações sociais: a cada região corresponderia um tipo característico, obliterando os conflitos e contradições de ordem econômica, política e social. Se, por um lado, o regionalismo do romance de 30 iria, de certa forma, contrapor-se a isso, por outro lado a herança anterior persistiria impregnando os imaginários regionais. No caso do Nordeste, coronéis e trabalhadores são produtos do meio, compartilham modos rudes e o pragmatismo seco e duro como o clima e a terra. Assim como a lida campeira une patrão e peões no Sul. Essa impregnação ideológica fundada na naturalização do social encontra-se também no fundamento do regionalismo não literário, no qual as diferenças e distinções sociais são apagadas em nome de uma adesão comum ao território e suas tradições.

TRABALHOS CITADOS

- AIRES DE CASAL. *Corografia Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1945. t. 1 e 2.
- ALMEIDA, Candido Mendes de. *Atlas do Império do Brasil – compreendendo as respectivas divisões administrativas, ecclesiasticas, eleitoraes e judiciárias*. Rio de Janeiro: Lithographia do Instituto Philomatico, 1868.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.
- CARDOSO, Luciene Pereira Carris. Notas sobre o papel da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e sua contribuição para o desenvolvimento do saber geográfico no Brasil. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, n. 2, maio-ago. 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. In: _____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 233-268.
- FERREIRA, Gabriela Nunes; FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi; REIS, Rossana Rocha. “O Brasil em 1889”: um país para consumo externo. *Lua Nova*, São Paulo, v. 81, p.75-113, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Organização de Fátima Queiroz e prefácio de Antonio Dimas. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996.
- GUIMARÃES, Fábio Macedo Soares. *Divisão regional do Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1942.
- LAJOLO, Mariza. Regionalismo e História da Literatura: quem é o vilão da história?. In: FREITAS, Marcos Cezar. *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 297-327.
- MACHADO DE ASSIS. *Crítica. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34.
- MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da Pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil, 1808 – 1912*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Moderna, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010. v. 2: 1794-855.
- MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista Trimestral de História e Geographia* ou *Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, n. 24, jan. 1845.
- MIYAHIRO, Marcelo Augusto. *O Brasil de Élisée Reclus: território e sociedade em fins do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – FFCH, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, 2011.
- MICRO ROBERT. *Dictionnaire du français primordial*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *Território e história no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

PIRES, Marcelo Raimundo. *Representações de Brasil em Delgado de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2006.

RECLUS, Élisée. *Estados Unidos do Brasil: geographia, ethnographia, estatística*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1900.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese (Doutorado em Letras/Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953. t. 1.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Organização de Eduardo Vieira Martins. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint, s.d. (Coleção Prestígio) [1876].

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Rafael José dos Santos é antropólogo, doutor em Ciências Sociais (UNICAMP), docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul e estagiário de pós-doutorado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É membro do grupo de trabalho História da Literatura da ANPOLL. Autor, entre outros, dos artigos “Todas essas coisas são encantos”: viagens, patrimônio e folclore em Mário de Andrade (Revista online de cultura *Itacoatiara*, v. 2, p. 128-147, 2012); Regionalidade, literatura e pensamento social (*Cenários* – Revista de Estudos da Linguagem, v. 1, p. 58-73, 2011). Publicou também *Antropologia Para Quem Não Vai Ser Antropólogo* (Porto Alegre: Tomo, 2005) e *Das Fronteiras do Império* (Caxias do Sul: EDUCS, 2010).

Artigo recebido em 08/10/2012. Aprovado em 20/10/2012.

TRÊS HISTÓRIAS DE OUTRO TEMPO

de **Ignácio de Loyola Brandão**

Os pratos da ferrovia

Andava pela feirinha da Benedito Calixto, com muito cuidado para não pisar em alguma coisa, uma vez que boa parte fica exposta pelo chão. Não queria nada em particular. Ultimamente, não quero nada em especial. Ando amortecido, sem grandes fantasias. Quem não passa por uma fase dessas?

De repente, bati os olhos em um par de pratos familiares. Brancos, tinham um traço num vermelho que deveria ter sido vivo, mas se mostrava desbotado. Abaixei-me e vi o logotipo que fez parte da minha vida: EFA.

Puxa! Eram pratos do vagão-restaurante da Estrada de Ferro Araraquara. Quando a ferrovia estava no auge. Elas foram bem até o Carvalho Pinto estatizar tudo e desmontar uma engrenagem que funcionava azeitadíssima.

Somente tinham acesso ao restaurante os passageiros da primeira classe. Os da segunda eram discriminados, viajavam em bancos de madeira e chegavam ao destino com o corpo moído. Na primeira, os bancos eram almofadados, com revestimento de palhinha e uma fronha branca sobre o encosto de cabeça. Na verdade, os bancos também eram duros, e a sensação de conforto vinha mais da sugestão do que da realidade.

Mal a viagem se iniciava, passava o garçom do restaurante e reservava-se um horário para o almoço ou jantar. Claro que havia trens que funcionavam fora dos horários de almoço ou jantar. Como o concorrido das 6h10, que chegava a São Paulo às 11h05, em ponto. Então só ia ao restaurante quem queria tomar café da manhã ou um chá.

Os da segunda classe podiam pedir comida. O garçom trazia tudo junto, num tabuleiro. O prato de comida vinha tampado por outro prato, os dois embrulhados num guardanapo branco, amarrado num nó. O garfo e a faca vinham enfiados no guardanapo e ostentavam também logotipos.

Pois foram esses pedidos da segunda classe que rememorei, no momento em que vi os pratos no chão da feirinha. Eles me trouxeram o ambiente em que vivi por tantos anos, uma vez que não apenas meu pai, mas toda minha família trabalhou em estrada de ferro. Todos na Araraquarense, com exceção do tio Neno, que, morando em Bauru, optou pela Noroeste do Brasil, que possuía a mais espantosa estação de toda a minha infância.

A grande excitação das viagens era a baldeação em Bauru, indo de Araraquara para Vera Cruz. Meu pai ficava na escada do trem e, assim que a composição entrava na plataforma e diminuía a velocidade, ele saltava e voava para o outro trem, parado na plataforma oposta. Era a batalha para se viajar sentado.

Minha mãe, meu irmão Luiz e eu nos encarregávamos da bagagem, que era passada pela janela. Eu considerava meu pai um herói, o rei do lugar sentado. Minha mãe morria de medo de ele cair embaixo do trem.

Pobres, raramente íamos ao restaurante. Levávamos sanduíches de presunto e queijo em pão de forma. Outra festa, o pão de forma. Era preciso encomendar na padaria uma semana antes. Não existiam supermercados e muito menos pão Pullman.

Duas coisas a gente comia em ocasiões especiais: presunto, quando se viajava, e maçã, quando se ficava doente. Mais tarde, meu pai

melhorou de vida e muitas vezes íamos jantar. Ele adorava o ritual do vagão-restaurante. Comer com o trem chacoalhando, que delícia!

E todo mundo pedia a mesma coisa: bife à Arcesp. Um bifão com molho de ervilha, tomate e cebola. De uma simplicidade exemplar. Mas de um sabor que nem mesmo os pratos sofisticados dos cinco estrelas de hoje conseguem reproduzir em minha boca.

A vida era simples, os prazeres também. Acabamos complicando muito, exigindo demais e nos distanciamos de verdades que se encontram nos pequenos gestos e situações. Não é nostalgia, nem saudosismo! A vida agora é boa (amanhã será pior), mas tudo anda meia-boca. E tudo isso por um prato da EFA!

A criança em mim

Então, chegava a época de Natal e os grandes ficavam ocupados com as festas, era preciso fazer roupa para a Missa do Galo, preparar o jantar de Natal, comprar frutas secas, preparar um bolo molhado, ficar horas fazendo canaricolis lambuzados de mel, pensando nas rabanadas. Passada a noite de Natal, vinha o dia seguinte. Antes de todos saírem para as calçadas para mostrar o que cada um tinha ganhado, e a competição era brava, e a humilhação também, os ricos tinham cada brinquedo de deixar babando, antes havia uma coisa muito importante a fazer: dar boas-festas ao povo. Era um grande momento.

Grupos de crianças saíam pelas ruas a apertar campainhas e bater palmas na porta das casas. Havia brigas, os mais fortes empurravam ou batiam, principalmente diante das casas onde moravam os ricos ou os que imaginávamos fossem ricos. Gente cheia da grana que responderia com dinheiro, castanhas, nozes ou figos secos aos nossos votos de boas-festas, feliz Natal, feliz ano-novo, boa entrada de ano. Ao menos era o que se

esperava de gente rica. Poucos davam nozes, coisa cara. Figo seco comi apenas uma vez e gostei demais, detestava amêndoas e avelãs. Saíamos cedo, apressados para chegar antes dos outros.

A manhã inteira, em todas as ruas da cidade de Araraquara, a meninada circulava, ansiosa e agitada. Aqui se incluíam as meninas, ainda com seus vestidos de festas, muitas delas enfeitadas com as fitas coloridas dos pacotes de presentes, ou uma bola de árvore de Natal na orelha, como se fosse brinco. Natal e ano-novo eram épocas para ganhar alguma coisa para comer ou um dinheirinho para a matinê do cinema.

Nem todo mundo era simpático. Tinha quem chegava furioso na porta, havia quem ameaçava, jogava água, aticava o cachorro. Havia aqueles, e sabíamos quais, que sorriam e entregavam moedas. Em geral gente mais velha, velho dorme pouco. Havia uma casa próxima ao Jardim Público que dava brinquedos aos primeiros que aparecessem, de maneira que bem cedo se formava um amontoado de crianças esperando. Claro que os maiores, aos socos e aos pontapés, iam para a frente, tinha marmanjo que trazia o cinto do pai e dava pancadas com a fivela. Doía pra chuchu!

Os velhos descobriram e, desde então, vinham cedo para a porta, anotavam as crianças menores que chegavam, iam chamando, você, você ali, você lá, aquele outro, não, o pequenininho do fundo. Os maiores ficavam enfurecidos, prometiam pancada para mais tarde. Só que esqueciam, iam fazer ruindades em outros lugares. Nada mais odioso do que aquelas pessoas que abriam a porta e, sem dar nada, rindo para encher nosso saco, respondiam:

- Bom Natal igualmente para você, meu filho!
- Felicidades, que o menino Jesus te proteja!
- Boas-festas a você, extensivas à sua família, à sua boa mãe, ao seu pai trabalhador!

Que raiva! Pães-duros! Unhas de fome! Mãos de vaca! Extensivas? O que era isso? Só fui saber o que significava no terceiro ano, quando perguntei à professora Daysi. Parte da manhã passávamos a pedir boas-festas e voltávamos para casa carregados de coisas. Uma vez consegui dez nozes, todos em casa comeram. Noz somente no Natal e da Merceria Lauand, lugar chique e caro, não era para todo mundo. Havia sacos abertos, um deslumbramento. Quanto deviam custar? Havia gente vigiando, os Lauand não eram bobos, entrou moleque ficavam de olho, a gente pegava uma noz e corria, era apanhado na porta. Uma vez, numa casa, vi a mulher abrindo a casca da noz com um aparelho engraçado, fazia croc e pronto, nunca tinha visto um aparelhinho daqueles. Pobre, quando pegava uma, abria no batente da porta ou com pedras.

A manhã de dar boas festas e esperar alguma coisa em troca durava até umas onze horas, quando então todos se reuniam nas calçadas e começavam a exhibir os brinquedos ganhos. Era sempre um automóvel ou um caminhão, um trem, um trator, tudo de madeira, ou de lata, plástico não existia. Para meninas havia somente bonecas, berços, minicozinhas, casas mobiliadas, fogões. Não existiam essas indústrias de brinquedos de hoje que deixam a criança alucinada com tanta coisa. Quem era rico podia ainda ter uma lancha de lata com uma caldeira, sob a qual acendia-se um chumaço de algodão. A água fervia e impulsionava a lancha num sistema como o das locomotivas, explicava meu pai.

Outra coisa deslumbrante eram as caixas *O Pequeno Arquiteto* com centenas de peças para se construírem casas, prédios, castelos, igrejas, o que se quisesse. Mas quem tinha dinheiro? Havia de 50 peças, de 80, de 100, de 150, 200 e até de 300, sonho impossível. Mas já prometi a mim mesmo que um dia entro numa loja e se tiver um *Pequeno Arquiteto* com mil peças compro na hora, custe o que custar. Depois, vou faltar ao trabalho por uma semana, ficando apenas a construir. A criança em mim está viva e inquieta. O construtor? Não sei, sempre é tempo de começar.

O Natal que se encheu de luz

O Natal começava em novembro, com os preparativos para a montagem dos presépios. Não havia família sem o seu, por mais pobre que fosse. Era, naquela Araraquara dos anos 40, símbolo necessário para um bom católico. E 80% da população se dizia católica.

Claro, o presépio pobre era rústico, com as imagens principais: Nossa Senhora e São José ajoelhados, a manjedoura com o Menino Jesus, os reis magos e uma estrela. À medida que o poder aquisitivo crescia, a figuração aumentava: pastores, ovelhas, bois e vacas, burros, casas de vários tipos, árvores, grutas, tudo de cerâmica, porcelana ou gesso.

Quem idealizara as imagens fazia segundo sua cultura e imaginação. As casas tanto pareciam do interior brasileiro, como da província francesa. Nada que remotamente lembrasse a Judeia. Cada um, ao montar o presépio, incluía tigres, onças, macacos, bonequinhas de louça ou celuloide, o que estivesse à mão ou viesse à cabeça. O importante era apresentar uma cena movimentada. Os mais favorecidos tinham uma manjedoura vazia, onde era acrescentado o Menino Jesus na noite de Natal. Durante semanas, Nossa Senhora e São José ficavam ajoelhados diante do nada, não sei como não se cansavam.

Na Igreja de Santa Cruz, as imagens do presépio eram imensas, ao menos para nós, crianças. Acho que existem até hoje. Na Matriz de São Bento eram menores. O da Santa Casa era rico e variado. Nunca mais entrei ali, não sei se a tradição vem sendo mantida.

Na minha rua, o dentista Carvalho, pai de minha professora primária Lourdes, fazia sucesso. Na sua Belém havia riacho, cachoeiras, pequenos lagos, uma roda d'água, moinhos e peças que se movimentavam. Ele usava o motor que acionava a broca de dentista para fazer figuras se moverem. Era fascinante, juntava gente, ali na esquina da rua Oito.

Eu sabia que meu pai estava preparando o presépio, quando ele começava a recortar as laterais das latas de óleo Maria para plantar arroz. Juntavam-se latas durante meses. Em cada lata uma porção de terra e sementes de arroz, regadas diariamente. Outro momento mágico: quando as pequenas mudas começavam a nascer, crescer. O verde tenro, depois firmava. Estas latas com mudas formavam a vegetação do presépio. Dias antes da montagem sobre a prancha de zinco especialmente preparada, saíamos pela periferia, indo colher musgo nos bosques perto do rio. Este musgo era depositado sobre uma camada de serragem misturada com terra e formava o “solo” da Judeia. Tinha de ser retirado com muito cuidado de seu habitat, numa operação delicadíssima. Era um tênue tapete verde natural.

A serragem vinha da serraria do Negrini, enorme, barracões debaixo de mangueiras. Todo mundo ia ali apanhar serragem para os presépios. Um mundo encantado essa serraria, com as toras sendo serradas dia e noite, as serras de fita assobiando e o cheiro penetrante da madeira violentada. Os marceneiros cuidavam para que os moleques não se aproximassem da serra de fita, podia cortar a mão de um menino desavisado. Éramos todos desavisados. A serra penetrava na madeira como faca quente em manteiga, um deslumbramento.

Até hoje sinto o cheiro dos presépios, vindo da mistura da serragem, musgo, terra molhada e galhos de cedrinho que faziam a parte de árvores, bosques. Em uma arte simples em que todos se empenhavam, cada um procurava criar melhor que o outro.

Havia, nas casas ricas, árvores de Natal, com suas luzes, penduricalhos brilhantes, fitas. Diziam que a árvore era coisa de protestantes que não acreditavam em Menino Jesus. Depois de uma certa época, fomos proibidos de acreditar em Papai Noel, era outro símbolo protestante. Os presentes, diziam todos, principalmente as catequistas, eram trazidos pelo Menino Jesus. Mas preferíamos o Papai Noel, com seu trenó, suas renas, sua incompreensível roupa vermelha brilhante.

Mas um ano, eu com meu irmão Luís e meus primos Zé, Toni, Ito, Cecília decidimos fazer a nossa árvore de Natal. O pinheirinho foi fácil. Os penduricalhos forjamos com o papel alumínio de cigarros e com bolinhas de gude, tampinhas de cervejas e refrigerantes, molas cromadas conseguidas na oficina mecânica do Braz Pirolla e do Tolói (tio do Dudu, o ex-meio-campista do Palmeiras).

E as luzes? Os pais não iam deixar fazer uma extensão, puxar força. Então, tivemos uma ideia. E por noites e noites nos dedicamos a uma caçada insólita. Até conseguirmos as nossas luzes. E naquela noite a árvore se acendeu e foi um delírio. Tínhamos caçado centenas de vaga-lumes. Colocamos em vidros vazios de remédios, da farmácia do Bertoldi, e os penduramos. O quintal se encheu de luz.

Textos reproduzidos da antologia *Crônicas para ler na escola* (Seleção de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 105, 113, 133), com a permissão do autor.

Luiz Fernando Valente. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 163 p.

É tarefa das mais árduas refletir – a partir de uma perspectiva diferenciada – sobre a produção literária de João Guimarães Rosa (1908-1967), um dos maiores escritores brasileiros do século XX. No entanto, neste *Mundivivências*, Luiz Fernando Valente, professor de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na Brown University (EUA), não só estabelece uma abordagem inovadora, com suas “leituras comparativas”, como também oferece a seus leitores um presente (*gift*): a paixão de analista preciso e de crítico vigoroso.

Não há dúvida de que a longa convivência com os textos de Guimarães Rosa, oriunda dos tempos de pós-graduação, e a consequente familiaridade com o autor – aprofundada em sua tese de doutorado e com a publicação de inúmeros artigos científicos – contribuem para o amadurecimento analítico dessas “leituras”. Resultantes de “mais de três décadas de reflexão”, ao longo dessa “travessia”, menos do que serem conclusivas, essas nove “leituras comparativas” apontam para novas veredas em delineamento e convidam ao diálogo (06).

No capítulo inicial – “Comparar é preciso” – parte de um ensaio de Machado de Assis – “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1962) – para situar seus leitores no universo comparativo. Como o próprio título sugere e o tom didático sublinha, é imprescindível que a obra de Guimarães Rosa seja lida comparativamente, pois sem deixar de ser “autenticamente mineira e brasileira” insere-se no “patrimônio literário ocidental” (11). Partindo dessa hipótese, Luiz Fernando descortina algumas dificuldades do comparatista – definição clara do campo de trabalho e da metodologia pertinente, entre outras – para concluir que sua prática deve funcionar como “resposta humanizadora aos desafios da atualidade” (16). Apostando na “planetariedade” da literatura, termo cunhado por Gayatri Chakravorty Spivak para designar a

“alteridade” como “algo que nos contém ao mesmo tempo em que nos impele para fora de nós mesmos”, e na “metodologia dialógica” de inspiração rosiana, Valente comprova, no transcorrer dessas *Mundivivências*, o alcance afetivo e efetivo da abordagem comparativa, em sua capacidade de mútua iluminação (15-16). Se, como afirma Spivak, “ser humano é se abrir para o outro”, *Mundivivências* põe em prática essa ideia humanista, desde seu início, revelando a filosofia do autor (15).

Na sequência, em “Uma poética do diálogo”, os quatro prefácios de *Tutameia* são analisados, visando comprovar que comporiam uma espécie de “*ars poetica* rosiana” ao introduzirem, “de forma compacta”, “as preocupações fundamentais” de Guimarães Rosa sobre “variados aspectos da criação literária” (19). Se o autor de prefácios é, *a priori*, um ficcionista, como aposta Luiz Fernando, então os prefácios de *Tutameia* podem ser lidos como uma maneira de contar a “estória da busca incessante pelo significado da literatura” (33). Logo no primeiro prefácio – “Aletria e hermenêutica” – a diferenciação entre história e estória é estabelecida. Ao dar o tom dos prefácios seguintes, este primeiro também sugere a importância do diálogo ativo e produtivo entre leitor e obra. Contrariando o objetivo maior dos prefácios – ser um texto de apresentação com explicações sobre o conteúdo da obra ou do autor – esses quatro, por sua vez, sugerem que a “verdadeira introdução a *Tutameia*” está nos livros de Rosa, anteriormente publicados (20). Pois não é verdade que os prefácios, assim como os livros, “pode(m) valer pelo muito que nele(s) não deveu caber”? (24). Considerado “o mais complexo e instigante de todos”, o quarto prefácio – “Sobre a escova e a dúvida” – reúne e desenvolve as ideias centrais dos prefácios precedentes (27). Compõe, assim, uma espécie de síntese – sempre provisória – da “*ars poetica*” de seu autor, esteja ela ancorada na incessante busca de conhecimento, na total ausência de absolutos ou na “transfiguração da realidade por meio da imaginação”, capaz de religar o leitor à sua precária e humana condição (32).

O terceiro capítulo, “Liminaridade e mediação em *Campo Geral*”, introduz, a começar pelo título, dois conceitos fundamentais para a compreensão da obra de Guimarães Rosa. Liminaridade – termo derivado do latim *limen* (soleira) – remete, na antropologia social, ao “entre-lugar”, ou seja, à “zona fronteira caracterizada pela presença da ambiguidade, da indeterminação e do paradoxo, desafiando, portanto, sistemas binários de classificação” (35). Mediação – do latim *mediatio* (interseção) – denota a “reconciliação de termos aparentemente contrários, mas de fato interdependentes”, em sentido muito

estreito ao estabelecido pela dialética hegeliana (35). Se Jon Vincent atentara para a liminaridade inerente aos personagens de *Primeiras estórias*, Valente, por sua vez, quer ver a recorrência desta característica também em personagens de outros livros de Rosa. Assim, parte do “motivo da criança”, pois os personagens infantis são liminares, para reler *Campo Geral*, primeira novela de *Corpo de Baile* (1956), iluminado pela teoria dos arquétipos de Jung e pelas ideias de Freud e de Marcuse sobre desejo individual e ordem social. A arrojada proposta é concretizada nesse sensível terceiro capítulo que estabelece verdadeiro diálogo com os demais. Intermediados pela ampliação da visão de Miguilim – protagonista da estória que sofria de miopia em alto grau – nós, leitores, também passamos a ver melhor, através de uma “espécie de lente de aumento” que “nos permite (...) enxergar com maior acuidade a precariedade do mundo que nos cerca (...)” (42). *Pari passu* somos “conduz(idos) de volta” ao “paraíso primordial”, *locus* privilegiado, acessível através da literatura (42).

“Mediação e afetividade em *Grande Sertão: Veredas*” enfatiza a importância do leitor como produtor ativo de significados. Nesse livro, em especial, o envolvimento emocional do leitor com a estória de Riobaldo – que, a princípio parece confusa – é imprescindível para sua compreensão. É justamente devido ao pacto afetivo, estabelecido com o narrador, que o leitor suporta ser conduzido por um enredo que não cessa de produzir sentidos impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade. Assim como o sertão – que “resiste a qualquer definição precisa” – no movimento de leitura também precisamos aprender a lidar com o “provisório e contingente” (50-51). Tal insuficiência semântica constitutiva pode ser suprida, parcialmente, através de releituras ulteriores: “a segunda leitura oferece ao leitor a possibilidade de estabelecer *logicamente* novas conexões” [...] (53). Logo, o entendimento deste *Grande Sertão* passa pelo “constante reajuste das projeções do leitor” (53). Como explica o autor, “do ponto de vista do leitor, a primeira leitura é homóloga aos momentos em que os eventos foram vividos pelo narrador, a segunda leitura é homóloga aos momentos em que os eventos foram lembrados” (60). Diante dessas *Veredas*, se há alguma certeza possível, ela parece abreviada na célebre frase proferida por Riobaldo: “viver é muito perigoso”, assim como lembrar, como narrar, como procurar sentidos definitivos para o mundo (56).

No quinto capítulo – “Casamentos entre falar e ouvir – mediação e resposta em *Absalão, Absalão!* e *Grande Sertão: Veredas* – é realizada a comparação

dos dois romances que o intitulam. A aproximação das obras de William Faulkner e de João Guimarães Rosa revela que ambas podem ser lidas como “meditações sobre a imprescindibilidade da interpretação e como indagações sobre a busca de significado” (68). Ao retomar, sob um viés parecido, a leitura de *Grande sertão* e ao convocar *Absalão, Absalão!* para o debate, o autor descortina semelhanças entre os livros. O mesmo envolvimento afetivo exigido do leitor de Rosa comparece em Faulkner, assim como a similar necessidade de conviver com as incertezas semânticas e as contradições existenciais. Ambos os romances também problematizam a “primazia da objetividade e da lógica” e encontram-se frente ao dever moral de ajudar o homem a “resistir e triunfar” (84). Afinal, como afirma Valente, à luz de Wolfgang Iser, o “diálogo que o leitor mantém com o texto é inevitavelmente um diálogo com o mundo fora do texto” (70).

Em “Fabulação e mediação”, sexto capítulo, o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa e o romance *O Barão nas Árvores*, de Italo Calvino são analisados. Apesar de algumas diferenças cruciais entre seus autores – enquanto Rosa mantém fidelidade ao sertão ao longo de sua obra, Calvino progressivamente desloca-se do universo neorrealista dos primeiros livros para a “experimentação metaficcional” – ambos possuem preocupações estéticas aparentadas (86). Dessa forma, questões como o “destino”, os “limites do racionalismo”, a interação autor/leitor, a necessidade da ficção seriam pontos de contato entre os autores (86). Quanto ao conto e ao romance, especificamente, ambos apresentam enredos parecidos – enquanto um dos personagens sobrevive no meio do rio, o outro vive em cima das árvores – e trazem narradores homodiegéticos. Ademais, lidam com a fantasia não como “meio de escapar ao mundo, mas como forma de problematizá-lo, não como fuga à realidade, mas como meio de questionar a própria definição de ‘realidade’” (88). Enfim, tanto Rosa quanto Calvino renegam a concepção mimética de literatura e apostam na “busca de uma nova realidade” (95). Ambos afastam o silêncio ameaçador e instauram, através do diálogo, suas “mundivivências”.

Em seguida, no sétimo capítulo – “Variações sobre o herói quenótico” – os personagens Ivan Ilitch, do livro *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, e Augusto Matraga, que aparece na novela “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, são aproximados, a partir da perspectiva da *quenose*. Derivada do verbo grego *kenoo* (esvaziar), a *quenose* – indissociável da *plerose* (plenitude) – refere-se “à crença de que Cristo realizou o ato máximo de humildade

ao “esvaziar-se” de seus atributos divinos, tomar forma humana e aceitar a morte na cruz pela redenção da humanidade” (98). De acordo com o autor, esse conceito teológico, que figura na “Epístola aos Filipenses”, de São Paulo, fundamentaria uma espécie de “narrativa-mestra”, comum à literatura do Ocidente (98). Ao contrapor-se à “narrativa da Queda”, a “narrativa quenótica” centra-se, principalmente, no drama do herói que, diante da morte, “toma consciência da futilidade de seu estilo de vida degradado e egoísta” (98). Assim, embora Ilitch e Matraga provenham da tradição quenótica, a ela respondem diferentemente. No decorrer desse capítulo, Luiz Fernando vai demonstrando, com extrema lucidez e perspicácia, que “Guimarães Rosa começa por onde Tolstoi termina” (107).

No oitavo capítulo – “As contradições de Eros” – “Buriti” e “A estória de Lélío e Lina”, as novelas que compõem *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, são analisadas a partir dos escritos de Georges Bataille sobre o erotismo. Diferentemente do que propõe Benedito Nunes – em “O amor na obra de Guimarães Rosa” – Valente acredita que o erotismo rosiano é uma forma de transgressão, não de harmonização. Um dos pontos altos do ensaio é sua percepção sobre os “dois grupos de imagens” que predominam em “Buriti” (114). Menos do que serem opostas, as imagens do buriti e do monjolo se completam, confirmando a relação de interdependência entre o dia e a noite, a permanência e a fluidez, o conhecimento e o desconhecimento, a lei e o desejo, enfim, entre o masculino e o feminino. Ainda que um dos principais elementos dessa novela, ancorada em contrastes, seja a transgressão da ordem através do erótico, ela “não resulta” na “satisfação do desejo” (122). Se, através do erótico, é possível “vislumbra(r)” uma organização alternativa à ordem racional, utilitária e patriarcal, essa mesma ordem reaparece como poderosa, persistente e até mesmo cooptadora” (122). Já “A estória de Lélío e Lina” apresenta uma “visão convencional e estereotipada das relações amorosas, típica do rígido código do patriarcado” (123). No entanto, serão as personagens femininas capazes de fundar uma nova ordem, por meio de ações transgressoras?

À guisa de conclusão, em “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”, Luiz Fernando retoma dois conceitos centrais em sua reflexão – liminaridade e mediação – para abordar a novela, que intitula o nono capítulo, como “uma metapoética da ficção rosiana” (130). Aproximando a concepção literária de Guimarães Rosa da hermenêutica de Paul Ricoeur, tece considerações importantes sobre o ato de leitura e a ontologia do texto narrativo. Embalado pelo

clima de uma festa para celebrar a inauguração de uma capelinha, o protagonista Manuelzão – à maneira de outros personagens de Rosa, como Riobaldo – precisa lidar com situações liminares, capazes de operar verdadeiras transformações. À medida que aceita suas “limitações”, o protagonista é capaz de “se abr(ir) para novas possibilidades” (138). Se Ricoeur propõe a pergunta – “de que maneira a experiência ordinária do tempo, advinda das ações e sofrimentos quotidianos, é reconfigurada pela sua passagem pela grade da narrativa?” – a obra de Guimarães Rosa certamente apresenta respostas (149-141). Pouco importa que essas respostas sejam provisórias ou contingentes. Afinal, toda interpretação é válida, desde que o leitor – “homem humano” – se disponha a enfrentar a travessia (141).

Débora Racy Soares
Universidade Estadual de Campinas

José Luís Jobim. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés; EDUERJ, 2012. 116 p.

Com esse pequeno volume para a coleção Brasil-Itália, compartilhamento científico e cultural entre a Universidade Estadual do Rio de Janeiro e a Sapienza Università di Roma, José Luís Jobim reúne escritos sobre três escritores brasileiros que realizam a crítica literária como parte do trabalho de criação poética e ficcional. O autor segue a linha de seu atual projeto de pesquisa, no qual se propõe um estudo em perspectiva histórica dos conceitos e da terminologia empregados nos discursos de e sobre a literatura no presente. Da temática abordada, destaca as comunidades organizadas em torno de conceitos compartilhados e os termos cuja reiterada presença encobrem diferenças de conteúdo no seu emprego. José Luís Jobim de Salles Fonseca, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade do CNPq, realizou pós-doutorado na Stanford University, no período de 2001. Foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada e primeiro secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística. Com Silvano Peloso, organizou o volume *Descobrimo o Brasil* (2011), da Coleção Brasil-Itália, publicação da UDUERJ e La Sapienza.

O texto introdutório apresenta a hipótese sobre os críticos criadores com a idéia de uma interseção entre “o que escrevem sobre literatura e o que produzem como literatura”. Da obra de Machado de Assis, o professor Jobim destaca a crítica literária que antecipa a poética realizada nos romances, de modo a afirmar que o escritor fluminense está a fazer crítica criadora, destacando-se dentre os críticos da época. À crítica de Machado, reúne dois escritores da atualidade, com obra *in progress*, que exemplificam a permanência dessa modalidade crítica.

O livro inicia com o panorama da crítica contemporânea, revisando a questão do contemporâneo pelo viés do filósofo italiano Giorgio Agamben,

quando afirma que é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este tempo, nem está adequado às suas pretensões. É uma relação que se prende ao tempo à medida que consegue dele se distanciar. Jobim estabelece o contingente e o histórico como balizas para sua exposição, a fim de mostrar a atualidade do exercício da crítica, e a permanência de uma série de pressupostos já colocados em xeque pela teoria.

Através da interface entre a crítica do presente e as pressupostos da crítica do século XIX, momento em que Machado de Assis escreve na contracorrente da polêmica literária de Sílvio Romero e José Veríssimo, registra os confrontos entre as correntes da crítica, as principais obras produzidas no Brasil e o debate conceitual que aconteceu no Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo, em 1954. À ideia de que a crítica participa do drama da arte em sua época, proferida por Mário Pedrosa no referido Congresso, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) contrapõe uma série de condições para efetivar a comunicação e algumas restrições quanto ao contato direto entre crítico e autor.

Partindo de observações de Carlos Graieb, Jobim examina o papel do crítico na segunda metade do século XX, observando que “o que se produz sob a rubrica de *crítica literária* ganha pelo menos duas configurações básicas”: a resenha e o ensaio (p. 32). Críticos com coluna no jornal atuaram na universidade, fazendo crítica como realização profissional. No Brasil, muitos acadêmicos que escrevem para publicações parciais, como revistas e jornal, reuniram seu trabalho em livro, a fim de garantir unidade e permanência da obra, pois a imprensa tem o caráter passageiro. Tornou-se hábito acadêmico a publicação de texto crítico em diferentes veículos. Sites especializados também hospedam esses críticos. Jobim ainda inscreve a crítica contemporânea no horizonte da cultura digital, refletindo sobre a aquela que circula na plataforma virtual, de onde recolhe informações sobre o questionamento que se faz aos critérios críticos, sua relação com a imprensa e sua circulação no meio escolar pela mediação de professores. Reenvia seu leitor a textos digitalizados, entre os quais, cita *A Crítica Como Papel de Bala*, de Flora Süssekind, *Cadê a Crítica?*, de Carlos Graieb, e *Sobre a Crítica*, de Wilson Martins.

Ciente da extensão do tema, Jobim oferece uma enorme quantidade de informações, a fim de situar o leitor no panorama da crítica. Não deixa, entretanto, de questionar a ideia de que não há mais crítica e ou de que a crítica não mais produz o debate cultural. À questão da falta de polêmica, aproxima o

pensamento de Tristão de Athayde e Machado de Assis, para os quais as polémicas não servem às ideias. Sobre a atuação independente e rebelde do crítico, é preciso considerar que os jornais e as universidades têm pautas estabelecidas para quem se dispõe a escrever. Por essa razão, é preciso rever o lugar do crítico Wilson Martins, visto que atuou como professor universitário. Para Flora Süssekind, a não cordialidade de Martins aparece perante os críticos com concepções inovadoras. Segundo Jobim, a crítica perdeu o conteúdo significativo e apequenou-se devido à mudança de mentalidade no país. Hoje predomina uma visão conservadora, diferente daquela dimensão social da literatura nos anos 60.

O professor José Luís Jobim acompanha a carreira literária de Machado de Assis, revendo nos estudos críticos as formulações da poética que aparecerá posteriormente nos romances. Devido a ser uma reunião de escritos, o livro retoma informações, sobretudo no concernente a Machado de Assis, e repete literalmente alguns textos. Examina a recepção equivocada de Romero à presença de Machado de Assis no cenário literário e os modos de leitura que Machado empreenderá a partir dos clássicos, de Eça de Queiroz e de sua própria obra como prelúdio à criação literária. Afirma que o escritor fluminense “está produzindo uma justificativa para o projeto literário que vai empreender em sua chamada fase madura” (p. 54). Machado realiza o exercício da crítica no período anterior à publicação de seu primeiro romance, com que trata do ideal do crítico e analisa a nova geração, os contemporâneos. Com essa proposta, faz leitura minuciosa de várias obras, entre as quais, da poesia de Sílvio Romero.

Em *O Ideal da Crítica* (1865), Machado estabelece as diretrizes de sua crítica, na qual refuta a polémica e encarece a tolerância frente à obra analisada. Com relação a escolas literárias, Machado teve posições distintas com o passar do tempo. Aos 19 anos condenou o Arcadismo pela falta de cor local, contudo aos 26 “produzirá argumentos que, embora aceitem a tematização da cor local como possibilidade, consideram não ser condição necessária e suficiente para um escritor ser visto como brasileiro que ele tenha obrigatoriamente de produzir descrições de lugares, habitantes, naturezas nacionais” (p. 62). Jobim retoma o bordão de Machado acerca do Realismo: o realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário. Com seu romance, narrado por um defunto, Machado oferece aos leitores “em vez do inventário que não esquece nem oculta nada”, a sugestão, o vazio a ser preenchido pela imaginação do leitor (p. 69). Machado não condenou escolas literárias e seus

autores como um todo, mas algumas das práticas específicas de cada escola: a colocação do índio como herói nacional no Romantismo e a poética do inventário do Realismo/Naturalismo.

Com o capítulo “Antonio Carlos Secchin, o poeta como crítico ou o crítico como poeta”, o professor Jobim aproxima a perspectiva histórica do viés contemporâneo da crítica realizada pelo escritor, através de sua obra poética. Aponta que na sucessiva edição dos poemas há um processo de renovada recepção, tanto da tradição poética brasileira quanto da própria obra, que muda com o passar do tempo. Na proposta de reeditar a obra, o poeta/crítico utiliza os escritos sobre poesia e alguma ficção.

A obra de Secchin exemplifica a ideia modernista de autoedição. O poeta/crítico se inscreve no movimento de obra construída através da intertextualidade. Como leitor de João Cabral, acaba por proceder à tarefa de versejar pelo horizonte da poesia do menos. É nesse sentido que se alinha com a tradição modernista, para quem o editar a própria obra era um fazer do poeta. Em poema de *Todos os Ventos* (2002), intitulado “É ele”, estabelece interlocução com a criação poética de Álvares de Azevedo. Secchin não pára no trabalho de recriação da poesia, mas destaca em seu texto o material que vem da crítica e da tradição erudita. Nos ensaios sobre poesia e ficção, escreve estabelecendo uma aproximação ora entre a figura do poeta Castro Alves e o narrador defunto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ora entre a polêmica da traição, em *Dom Casmurro*, e o romance *Senhora*, de José de Alencar. Teve sua produção de poeta interrompida por conta dos compromissos de professor e ensaísta. Nesse sentido, Jobim informa que o poeta escreve ensaio mais longo com viés acadêmico, bem como ensaio mais leve de olho no público leitor de jornal. “A visão do conjunto de sua obra aponta para uma continuidade e permanência desta dupla face” (p. 95).

Com o último capítulo, Jobim compara a criação romanesca do ensaísta João Almino, em *O Livro das Emoções*, a dois romances de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, com o propósito de examinar problemas concernentes ao realismo e à estética realista-naturalista. De modo breve, apresenta João Almino como leitor minucioso e crítico de Machado, destacando em seu trabalho a instância narrativa, o realismo e a intertextualidade. A esse respeito, estabelece aproximações entre as personagens Cadu (*O Livro das Emoções*) e Bentinho (*Dom Casmurro*), que revelam semelhanças na narração, porém diferem na questão do filho incerto. Na releitura do realismo,

fará a análise da personagem Cadu, fotógrafo, com a personagem Escadinha, também fotógrafo, do romance de João Almino, apontando a diferença entre um trabalho mais focado na arte e outro mais focado no interesse comercial.

Jobim demonstra excelente conhecimento da história da crítica, de modo que resgata aspectos relevantes para a formação do crítico na atualidade. Não deixa de cotejar as idéias da crítica brasileira aos pressupostos da teoria literária de Thomas Stearns Eliot, de Northrop Fry e de Roland Barthes, bem como ao pensamento de Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. Inscreve a crítica no horizonte da cultura digital, quando discute ideias que circulam na internet por meio de artigos assinados por profissionais voltados à cultura literária. Com a reflexão que propõe, é possível revisar as ideias relacionadas aos impasses da crítica no presente e revelar uma produtividade excelente que circula nas dispersas contribuições, relevantes como fora o trabalho de grandes autoridades da crítica. O autor mostra a riqueza da crítica, inclusive como exigência do exercício acadêmico do professor universitário.

Wagner Coriolano de Abreu

Faculdades de Tecnologia do Rio Grande do Sul

Sônia Roncador. *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos, e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília, DF: Editora UNB, 2008. 255 p.

Sônia Roncador's *A Doméstica Imaginária: literatura, testemunhos, e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)* is the first full-length study of literary representations of domestic workers in Brazilian literature. Roncador's intent is to employ literary representations of the domestic as a means to examine the specific historical periods in which they emerge. In so doing, Roncador makes a cogent analysis of the strategic and evolving usage of these representations in imagining the Brazilian national narrative.

A Doméstica Imaginária is distinctive in that it not only privileges the works of women writers such as Júlia Lopes de Almeida, Clarice Lispector, and Lenira Carvalho, but also considers male writers such as José Lins do Rego, Gilberto Freyre and Carlos Drummond de Andrade, bringing to the fore rich and nuanced perspectives on the period from 1889 to 1999. Roncador's reading across this period does not merely serve the purpose of historically situating the different texts, literary genres and representations, but, more interestingly, charts the evolution and political uses of these representations throughout Brazilian history from turn-of-the-century hygienic and anthropological discourses regarding transculturation and cultural miscegenation to the their resonance in the contemporary era.

In chapter one, "As criadas de Júlia: empregadas domésticas no imaginário literário da Belle Époque brasileira", Roncador analyzes Júlia Lopes de Almeida's *A Viúva Simões* and *Livro das Noivas* to explore the place of the *criada* or *doméstica* in post-abolition Brazil and the beginning of the Belle Époque. To place the domestic within a larger historical framework, Roncador also offers a brief discussion of José de Alencar's popular 1858 play *O Demônio Familiar*. This chapter examines how the *doméstica* was positioned as antithetical or as a counterpoint to notions of ideal female domesticity. Interestingly, Roncador shows how Almeida's novels sought

to create a climate of fear and hysteria in her white female readership, through the deployment of graphic and detailed descriptions of contamination, contagion and violence. These themes are exemplified in the person of the envious domestic who zealously covets the life of her *patroa*, and wreaks havoc in the domestic sphere. Roncador shows how Almeida's writing proved almost cautionary, and sought to incite an appreciation of *domesticity* in her bourgeois readership.

Chapter two, "Memórias dos fundo: sinhamas, bás, mucamas e muleques nas memórias de infância modernistas brasileiras", explores Brazilian patriarchal myths of the loyal *Mãe Preta* and the cordial and seductive mulata, both in their role and representation in modernist childhood narratives, such as José Lins do Rego's *Menino de Engenho*, Gilberto Freyre's *Casa-Grande & Senzala*, and the poetry of Carlos Drummond de Andrade. Roncador devotes a large portion of this chapter to interrogating the recuperation and reappropriation of the asexual *Mãe Preta* that was effectively posited during the Belle Époque as a symbol of disease and contamination, as shown in the first chapter. However, as Roncador perceptively argues, the 1920s Brazilian modernist movement recuperates the *Mãe Preta* as a form of nostalgia or longing for an aristocratic past, and more expressly as a symbol of transculturation and affective interracial fraternization. Roncador demonstrates that the modernist recuperation of "racialized others" served to present them as facile consumable objects. This chapter also places the historical figure of the *Mãe Preta* in conversation with the North American figure image of *Mammy*. Roncador briefly looks at the *Mammy* figure in the film *Gone With the Wind* and Harriet Beecher Stowes' seminal *Uncle Tom's Cabin*. Her discussion of these North American texts vis-à-vis modernist representations brings to the fore very important questions regarding the promulgation of racial myths and mythology in an inter-American context.

Chapter three, "Como[re]tratar a empregada": desencontros com a empregada doméstica no jornalismo de Clarice Lispector", examines the depiction of the domestic worker in Clarice Lispector's columns and crônicas in *Jornal do Brasil*. Roncador underscores Lispector's preoccupation with the intrinsic difficulties resulting from the *patroa-empregada* relationship. In her reading of Lispector's journalism Roncador argues that Lispector attributed the "thorniness" of this relationship not to a problem with a *doméstica*'s personality or her services, but to the domestic's subservient position in relation to her *patroa*. Roncador explores Lispector's guilt and ethical disquiet which she brought to her reader regarding her position as *patroa*, involved in a complicated relationship of dependence and

exploitation. Ultimately, Roncador shows Lispector to be greatly concerned with the humanity of the domestic worker, with the intent of liberating her from the stereotypes of hegemonic representation.

Chapter four, “Escritoras de avental: um estudo sobre a literatura de testemunho de empregadas domésticas”, analyses the testimonial literature by domestic workers that emerged principally in the 1980s. Roncador analyzes in this culminating chapter the testimonial narrative of Lenira Carvalho, founding member of the *Sindicato das Trabalhadoras Domésticas* in Recife. Here Roncador explores some of the problematics and challenges that Carvalho’s use of the testimonial genre poses, most notably its resistance to the dictates and imperatives of bourgeois and hegemonic conceptualizations of autobiography. She shows how Carvalho’s narrative benefits from and privileges the collective voice and language implicit in the testimonial genre. Ultimately Roncador’s concern in this final chapter is to examine the ability and means through which the voices within these texts construct and position themselves as political agents. The deployment of the body’s experience as narrative serves not only to denounce but also to imagine and write community and solidarity.

In conclusion, Sônia Roncador *A Doméstica Imaginária: literatura, testemunhos, e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)* provides more than the analysis of the representation of a figure, but how through this figure we can come to understand critical, and often silenced questions of race, gender and political desire in the Brazilian national narrative. *A Doméstica Imaginária* is a well-researched and very welcome addition to Brazilian cultural and literary studies and studies of women and gender.

Lamonte Aidoo
Duke University

ENTREVISTA INTERVIEW

Marília Librandi Rocha. *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 192p.

The most remarkable voices speak not from places of victory, mastery, and centrality, but rather from locations of failure, hindrance, and marginalization. It is therefore fitting that the lion's share of innovative scholarly work to emerge within the past several years focuses on the latter. Marília Librandi Rocha's first book, *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira* deserves be counted among these, joining the ranks of such groundbreaking studies as Sianne Ngai's *Ugly Feelings* (2005), Adam Lifshey's *Specters of Conquest: Indigenous Absence in Transatlantic Literatures* (2010), and Judith Halberstam's *The Queer Art of Failure* (2011).

A lucid, compact, and powerful defense of literature as (and at) the margins, Rocha's work is divided into two sections. Part I, entitled "Ficção e filosofia," is comprised of five essays which engage with texts by a range of authors from Hans Ulrich Gumbrecht and Jean-François Lyotard to Guimarães Rosa, Leminski, and Sousândrade. Part II, "Entre livros," features reviews of Luiz Costa Lima's *O Redemunho do Horror: As margens do Ocidente*, João Adolfo Hansen's *OO – A ficção da literatura em Grande Sertão: Véredas*, and an expanded and revised edition of *ReVisão de Sousândrade*, by brothers Augusto and Haroldo de Campos. The two parts of the book, though distinct, flow together well, linked by Rocha's skillfully interwoven arguments about language and representation.

Maranhão-Manhattan opens with an ambitious chapter – the book's strongest – which proposes a rethinking of Brazilian literature and culture. Noting the discursive erasure of indigenous peoples from the formation of Pan-American identities, Rocha proposes to examine that which "dentro do Brasil fica de fora" (23) via the reinstatement of two marginalized figures: the poet Joaquim de Sousândrade and the collective of Amazonian indigenous societies. Sousândrade is noteworthy both for being, in his own words, "um grande poeta, fracassado"

(26), as well as “o primeiro indianista no Brasil a tratar do índio contemporâneo e não do índio morto idealizado” (33) in *O Guesa*.

Connections between Sousândrade and the indigenous collective transcend the thematic level of the poet’s work, since the subjugation of indigenous peoples by European colonizers can also be viewed as a “great failure” in that the absence of the indigenous paradoxically reveals itself as a *presence* that can never be fully obliterated through the imposition of Occidental culture (see Lifshy, 1-21). Rocha foregrounds this presence in her book by way of a fascinating experiment. Building on the work of anthropologists including Eduardo Viveiros de Castro, she attempts, using concepts such as *perspectivist multinaturalism* (as opposed to relativist multiculturalism), to read Occidental literature through an indigenous lens. In the process, the author argues that literature and indigenous thought occupy similarly marginal positions, with fiction being unfairly devalued in relation to philosophical and historical discourses.

Rocha’s experiment is not entirely unproblematic. It relies on indigenous ideas that have been “translated” into “concepts” by Viveiros de Castro, leaving one to question how much does(n’t) get lost in translation. Moreover, it appropriates these “indigenous concepts” in order to gain insight into non-indigenous texts. That’s the whole point, of course, but in the process this exercise keeps the spotlight on objects produced by the dominant (Occidental) group – perhaps at the expense of those produced by marginalized (indigenous) groups – even as it seemingly takes for granted the prospect that Westerners might ever be able to read Occidental texts from a “truly native” perspective. Graham Huggan raises similar concerns in response to Australian anthropologist Michael Taussig’s work, which Rocha cites as one of her influences. Rocha’s wording suggests that she is cognizant of both the complexities and the limitations of her thought experiment, however, and there is no question that, from a methodological standpoint, it is worthy of praise.

According to *multinaturalism*, there is only one culture, which is human, but multiple “natures” or worlds, the representation of which depends on one’s individual embodiment and perspective. This worldview is non-anthropocentric and takes into account non-human animals, spirits, and potentially other types of beings like fictional characters. *Multinaturalism* thus allows for the possibility of viewing fiction as a presence rather than an absence – as a world that *exists* rather than as a nonexistent world – in much the same way that foregrounding indigenous people reconfigures them not as absences (i.e. – mere specters haunt-

ing the Americas) but rather as presences fundamental in shaping Pan-American identities. This conclusion to Chapter 1 dovetails nicely with Chapter 2, which explores parallels and differences between the works of Lyotard and Gumbrecht by concentrating on the concepts “figural” and “presence.” Chapters 1 and 2 of *Maranhão-Manhattan*, taken together, articulate a theory of aesthetics that is deeply rooted in the physicality of the body, and bringing the body back to literature – favoring presence over hermeneutics – is yet another way of privileging the marginalized.

Returning to the idea of fiction as marginalized, Chapters 3, 4 and 5, which analyze Paulo Leminski’s *Catatau* and two of Guimarães Rosa’s short stories, “Pirlimpsiquice” from *Primeiras Estórias* and “Desenredo” from *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), give Rocha an opportunity to fortify her claims regarding the interplay between literary versus philosophical and historical narratives. The author maintains that fiction is superior to philosophy and history because fiction incorporates and yet transcends them both. Here, the chapters on Guimarães Rosa merit special recognition for their strength as comparative readings: Rocha advances a persuasive analysis of “Pirlimpsiquice” as a modern spin on Book III of Plato’s *Republic* and then elegantly pairs “Desenredo” with Gorgia’s *Encomium of Helen* for an interesting discussion of “redemptive mimesis.”

Maranhão-Manhattan is a crucial work because it places marginalized authors, texts, voices, and perspectives front and center, cogently demonstrating that there are insights to be found in what is typically overlooked and successes to be achieved in moments of apparent failure. As Rocha observes in the volume’s conclusion, we are in the midst of a crisis in the Humanities and this crisis is directly related to the depreciation of fiction. If literature is to remain at the margins of academia – and it probably will – then we’d better start making our case as to why the margins matter. Marília Librandi Rocha’s book is an excellent way to begin.

Valéria M. Souza
Middlebury College

Roberto Schwarz. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312p.

Martinha Versus Lucrécia, coletânea de entrevistas e ensaios de Roberto Schwarz, forma um conjunto bastante curioso que merece reflexão. Mesmo que, com exceção de “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, todos os demais artigos tenham sido anteriormente publicados ou apresentados pelo crítico, o aparecimento do livro se justifica de imediato pela organização inteligente, que forma um todo coerente no qual cada texto joga nova luz sobre seus vizinhos. Além disso, a publicação em livro dos artigos até então esparsos ajuda o leitor a ter uma ideia da atualidade da obra de Schwarz, que continua se debruçando sobre os temas centrais da crítica cultural – literatura e sociedade, forma e conteúdo, etc. – que estão longe de esgotados.

Dois exemplos: “Um jovem arquiteto se explica” segue “Saudação a Sérgio Ferro”, amarrando os textos sobre o amigo arquiteto e a arguição sobre arquitetura e sociedade, prova que estruturas de concreto também podem significar uma opção de classe; ou a entrevista sobre a atualidade de Adorno (“Sobre Adorno”), que clarifica a leitura que o crítico fará em seguida da poesia minimalista de Fernando Avim (“Um minimalismo enorme”), onde a concisão e economia do poeta se abrem, com toda a ambiguidade e complexidade da poesia, para o mundo das relações sociais. Como mostra o crítico, a fala simples do povo, trabalhada em poema, também reflete os temas centrais da nação, salientados e oferecidos à contemplação pela “simpatia atenta do poeta” (119). É o mesmo “vaivém” entre “obra” e “realidade social” que Schwarz valoriza em Adorno (48), agora aplicado à matéria nacional.

Ademais, a publicação do livro ajuda a enfatizar uma nova faceta do crítico que parece chegar com a idade: o balanço de geração. Falando de seus professores e amigos (“dona Gilda”, os dois “Chicos” – Alvim e Oliveira –, Bento [Prado],

entre outros), além do olhar para a própria trajetória (principalmente na entrevista “Na periferia do capitalismo”), o crítico se volta para a história recente da esquerda intelectual – da “geração da resistência” (219) – abordando momentos difíceis mas que também (e por isso mesmo) pedem esclarecimento, como o golpe de 1964, a subsequente ditadura, a abertura política e o descenso neoliberal. Esta, uma faceta que já aparecera em *Sequências Brasileiras* (Companhia das Letras, 1999) ao falar de seus professores Fernando Henrique Cardoso e Antonio Candido, se aprofunda em *Martinha Versus Lucrécia*, sem perder o senso crítico e o espírito engajado. Schwarz, como antigo membro do Cebrap, professor exilado da USP e colaborador dos primórdios do Partido dos Trabalhadores, apresenta uma perspectiva única e participativa da nossa história recente; sua escrita afiada e ideias claras contribuem para a compreensão da gênese do país, além de levantar questões centrais acerca do desaparecimento da intelectualidade engajada após o momento de grande ebulição pré-1964 e da virada neoliberal de parte da *Intelligentsia* nacional nos anos noventa.

Sua reflexão crítica sobre o mundo contemporâneo remonta à publicação – no calor da hora – de “Cultura e política de 1964-1969”, ainda nos anos de chumbo da ditadura, na revista francesa *Le Temps Modernes*, e continua em textos como “Verdade Tropical”, “Por que ideias fora do lugar?”, “Prefácio a Francisco de Oliveira” ou na entrevista “Agregados antigos e modernos”, mantendo o crítico na ponta do debate intelectual, sem que para isso ele precise se filiar a modismos teóricos passageiros. O autor não foge ao debate e, sempre com ênfase nas relações sociais e nos desafios da esquerda, reflete sobre o país e sobre a sua própria trajetória. Como o próprio Schwarz aponta em uma das entrevistas da coletânea, sua intenção parece ser a de ampliar e tirar novas consequências “daquilo que já [fez], especialmente à luz do que aconteceu depois” (302). Assim, o crítico retoma temas antigos, como Machado de Assis, Adorno e o Tropicalismo, sem nunca perder de vista os debates mais recentes e o caminhar da história.

Um artigo que de certa forma reflete a gênese recente da obra do autor é “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, análise literária da autobiografia do músico Caetano Veloso. Talvez o artigo mais polêmico do livro, em parte pelo ineditismo e em parte por tratar de um dos ícones da cultura nacional, o texto gerou certo rebuliço na mídia brasileira, com respostas, às vezes pouco amigáveis, do crítico José Miguel Wisnik, do poeta Nelson Ascher, e do próprio Caetano, entre outros. Em “Verdade Tropical”, Schwarz aborda o livro de Caetano Veloso com a mesma seriedade com que, quase quarenta anos antes, abordara Machado

de Assis. O pano de fundo, prova da coerência do autor, continua o mesmo: a saber, o descompasso entre plano ideológico e as condições reais de produção e desenvolvimento do Brasil; o embate entre modernidade e tradição; e (porque não?) a luta de classes. Os conhecidos ensaios do próprio Schwarz, “As ideias fora do lugar” e “O bonde, a carroça e o poeta modernista”, dão o tom a ser seguido para a leitura do livro de Caetano. Somada a esses grandes temas vem a impressão do autor acerca do Tropicalismo, traçada originalmente em “Cultura e política 1964-1969”, e que ganha novos contrastes com os desenvolvimentos históricos posteriores. Assim, a leitura de Schwarz se estende a, pelo menos, três momentos: ao momento do Tropicalismo propriamente dito, ao momento da escritura da biografia (década de noventa) e ao do ensaio e balanço (2011). Se o Tropicalismo, nas palavras do autor, assim como a Antropofagia modernista, soube reconhecer e transformar em pedra de toque “o relacionamento conflitante e produtivo entre as formas estéticas, as deformidades sociais do país e as grandes linhas do presente internacional” (56), é verdade também que, com o passar do tempo, com a vitória dos ideais desenvolvimentistas da ditadura e com o desaparecimento gradual dos movimentos sociais sem o tão esperado salto para uma sociedade mais igualitária, o ecletismo abrangente (ou o “desbunde”) tenha tomado novo significado, sem demérito de sua fase heroica. Assim, para Schwarz, “[a] satisfação legítima de sair do estado de segregação de uma cultura semicolonial se converte, sem mais aquela, na ambição de fazer acontecer na arena internacional – em lugar de questionar essas aspirações elas mesmas” (74). A análise chega, com o distanciamento que o tempo permite, a uma crítica não necessariamente do músico, mas do rumo da história e do país que, do mesmo modo que o artista, também vem “fazendo acontecer” no cenário internacional. Ainda assim, a presença do narrador que, nesse caso autobiográfico, também é gente, complica o cenário e, quando ignorado o salto dialético do particular para o geral, personaliza o debate, levantando poeira onde, na verdade, ela não existe.

A dialética, vale sempre lembrar, é elemento central da obra do autor e o salto do particular para o geral se repete na quase totalidade de seus ensaios. Em “Leituras em competição”, por exemplo, provavelmente o ensaio mais importante do livro, Schwarz comenta as recepções críticas nacionais e internacionais de Machado de Assis, devolvendo a palavra para o próprio autor oitocentista, que em uma crônica sobre a diferença entre os punhais de Martinha (popular) e o de Lucrecia (clássico) já mostrara as armadilhas do universal. Grosso modo, se a

recepção internacional de Machado, que levou à sua integração ao cânone ocidental, propõe uma leitura universalista do autor, a tradição brasileira – da qual o próprio Schwarz participa – tende a valorizar exatamente a representatividade que o autor teria para as contradições históricas do país, que são, a princípio, locais. O conflito, assim, é inevitável. O crítico aponta, entretanto, que a leitura universalista, seguindo padrões críticos internacionais, na realidade encontra no “novo” objeto de análise confirmação para as suas velhas teses; o autor serviria, simplesmente, para a “reconfirmação de protótipos (de cera?)” (28) teóricos da crítica. Se Machado fosse nada mais que universal, confirmando valores já consagrados, sua obra nada acrescentaria ao debate internacional e, desconsiderando as particularidades históricas do autor, o universal se mostraria extremamente restritivo. O crítico propõe, então, uma leitura historicizada, que considere as condições particulares desse autor brasileiro. Seriam exatamente os elementos locais e historicamente determinados – o país ex-colônia, escravista, liberal, cordial, etc. – que ganhariam forma própria na escrita machadiana, resignificando, inclusive, os elementos universais utilizados por ele (tradição clássica, ideias liberais e assim por diante). É exatamente o narrador irônico, muito sabido, morador da cidade e, portanto, supostamente ilustrado – amante, exatamente, das ideias universais – o foco central dos romances maduros de Machado e também da crônica “O punhal de Martinha”. Assim, o universal, formatado pelo autor a partir das condições do país periférico, ganha um sentido completamente contrário ao universal esperado pela crítica internacional. Local e universal se entrecrocaram o tempo todo e o conflito que surge se mostra exatamente como o “equivalente estilístico” da realidade do país. Sem um, contudo, não há o outro.

É errado pensar, entretanto, em uma volta a uma crítica nacionalista, que se preocuparia exclusivamente com a relevância local da obra e com seu papel para a formação da nação. O pulo do gato proposto por Schwarz é outro. Não adianta fazermos uma leitura historicamente correta, se não formos capazes de relacionar essa leitura com a realidade mais abrangente, internacional: “A última palavra não pertence à nação, nem a cultura hegemônica internacional, mas ao presente conflituado que as atravessa e desdiz” (42). É preciso, assim, relembrar que, ainda que categorias como nação e local estejam em jogo, Schwarz não tirou o olho do sistema capitalista internacional e a sua análise só fará sentido quando vista dentro de um contexto maior. Do local, portanto, voltamos, assim como no caso da autobiografia de Caetano Veloso, ao geral, rompendo, no salto dialético, a

dicotomia limitante e encarando as grandes linhas de poder do presente. O autor nacional, sem perder as suas especificidades, se mostra representativo de relações mais abrangentes do próprio sistema capitalista. Dessa forma, o caso de Machado se torna representativo também para o debate da literatura mundial (universal), para as relações centro-periferias e assim por diante. Não é o caso de se esconder no nacional, em uma historicidade limitante, mas transpô-los com vistas para a realidade mais abrangente do mundo em que vivemos, sem que isso signifique entregar o autor para um universal abstrato e apolítico.

Em suma, “*Martinha versus Lucrécia*” e principalmente “Leituras em competição” mostram a persistente contemporaneidade da crítica de Schwarz que, sem baixar o nível do debate ou deixar a importância das especificidades do Brasil de lado, participa das discussões de ponta do campo literário e político. E, sem deixar de falar do Brasil, tem se mostrado cada vez mais relevante para o debate internacional da crítica literária e cultural. O volume *Martinha Versus Lucrécia* funciona não somente como continuação da obra prévia e já conhecida de Schwarz, mas também como um complemento que mostra sua constante atualidade e importância; isto é, que confirma sua capacidade de levantar e repensar questões (concordemos ou não com suas respostas), além, claro, de acrescentar novos elementos a uma obra já bastante complexa.

Marcelo Lotufo
Brown University

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

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

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301

90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel.: (51) 3330 8050

E-mail: revistabrasilbrazil@gmail.com

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

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

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

Número avulso: R\$ 30,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

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

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

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

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

FOLHA DE ESTILOS

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

Impressão:

Evangraf

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

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

BRASIL BRAZIL



ALOE V
Acervo Literário de Erico Veríssimo