ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 35/ANO 20/2007

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2007 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President
Ruth J. Simmons

Provost
David I. Kertzer

Vice-President for Research
Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School
Sheila Bonde

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
Maria Luíza Ritzel Remédios

Tesoureira
Maria da Glória Bordini

Curador
Pedro Verissimo

BRASIL BRAZIL

ENSAIOS

Interpreting interpretations of Latin America 5
Silviano Santiago

O romance brasileiro de revisitação colonial: o caso de *Breviário das terras do Brasil* 25
Luiz Fernando Valente

Machado de Assis, hábil enxadrista: *Esaú e Jacó* e a narrativa como jogo 39
Raquel Cristina de Souza e Souza

História, literatura e memória em Graciliano Ramos 65
Ada Maria Hemilewski

Gilberto Freyre no Brasil globalizado 79
Ângela Maria Dias

LITERATURA

Greek Poems 91
Milton Torres

RESENHAS

Luiz Ruffato, Org.
Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira 102
Marguerite Itamar Harrison

Antonio Torres.
Pelo fundo da agulha 106
Cláudia Nina

Bruce Dean Willis.
***Aesthetics of Equilibrium:* The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mário de Andrade** 109
Sophia Beal

Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos & Regina Helena Pires de Brito.
Conceitos de Educação em Paulo Freire 1112
Maria Helena de Moura Neves

Angélica Freitas.
Rilke shake 115
Karin Hagemann Backes

Editors/Editores
Nelson H. Vieira (Brown University)
Regina Zilbermann (Univesidade Federal do Rio Grande do Sul)
Fernanda Verissimo
(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

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
Paul Dixon (Purdue University)
Susan Canty Quinlan (University of Georgia)
Renata Wasserman (Wayne State University)
Earl Fitz (Vanderbilt University)
Nicolau Sevcenko (Harvard University)
Candace Slater (University of California at Berkeley)

BRASIL
Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Renato Cordeiro Gomes
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)
Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)
Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

ENSAIO ESSAY

INTERPRETING INTERPRETATIONS OF LATIN AMERICA[1]

Silviano Santiago
Universidade Federal Fluminense
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Translated from Portuguese by Karl Posso

Resumo: Através da noção de suplemento de Jacques Derrida, o ensaio discute a obra de Silviano Santiago *As raízes e o labirinto da América Latina*, buscando um modo de socializar o conhecimento para além dos limites de países periféricos pela análise contrastiva das obras seminais de Octávio Paz, *El laberinto de la soledad*, e de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Valendo-se da *différance* derridiana, verificam-se as contradições no emprego de termos identitários nas duas obras, que são postas em diálogo uma com a outra para delas emergirem *achados*, no sentido que André Breton confere à palavra, sobre a América Latina.

Palavras-chave: Hermenêutica; América Latina; *différance*; Sérgio Buarque de Holanda; Octávio Paz.

Se hace camino al andar.
Antonio Machado

I have promised to talk to you today about my latest book, *As Raízes e o Labirinto da América Latina* [The Roots and the Labyrinth of Latin America]. This book offers a comparative or rather "contrastive" reading of two modern classics of Latin American hermeneutics: *As Raízes do Brasil* [Brazil's Roots], published in 1936 by the Brazilian historian and literary

critic Sérgio Buarque de Holanda, and *El Laberinto de la Soledad* [The Labyrinth of Solitude], by the Mexican essayist and poet, Octavio Paz – a volume which first appeared in 1950.

I should have been denied the right to give a talk on this particular topic by the colleagues who kindly invited me here. Authors do not – or should not – talk about their own books, especially their latest work. This is a generally accepted rule; something which perhaps by now some ethics committee somewhere has turned into a maxim. If an author's words about his or her own work are inevitably poor and redundant, then surely their effect on an audience can only be to distort the project which has been carefully built up through years' worth of reading, note-taking and drafts? In a similar way to Paul Valéry, for whom there was never a "finished" poem, only an "abandoned" poem, all the author should do is inform the public that the 250 pages he has written are now abandoned and have been handed over to a publishing house which has made them into a book. Copies of this book are currently available to readers and critics through bookstores and internet sites. Only critics and readers have the right to pass comment on the book.

If a book is attacked by a reviewer, then the publication which carried the review should at least allow the injured party the right to reply. However, given that the wise old *London Review of Books* has not dedicated a single line to either the author or his book, I'm afraid that, here on these cold and distant shores, I cannot even dress this talk up as a reply to criticism. So exposed and alone in this cosmopolitan arena of literary life, this author here must now grab the bull by the horns and talk to you directly about his latest book. I ask you my British hosts: wouldn't it have been better to leave the author and his book confined to their national language? Portuguese, the language which the Parnassian writer Olavo Bilac once called "a última flor do Lácio" ["the last bloom of Latium"], that is, at once a language of splendour and a grave. Wouldn't it have been better to leave the Brazilian author and his work in that part of the world

to which they are native? Finally, I ask myself whether a more appropriate response to this invitation, would have been a quote from the opening of Lévi-Strauss's *Tristes Tropiques*: "I hate travelling". Nevertheless, the invitation was made and it was accepted, and a promise is a promise... And now here I am thanks to the sponsorship of the Instituto Camões – I am grateful to them for this opportunity.

Let's get started then... Within the cultural circles of the Western world, the language of Luís de Camões and Machado de Assis has suffered an ill-fortune; sadder still has been the fate of the books written in that language. Portuguese – particularly that spoken in the tropical regions of Africa and the Americas – survives in these parts of the Western world thanks to the fortuitous care and generosity of a few polyglots. Having only conquered the shelter of university libraries and gained the attention of a handful of specialists, over here the book written in Portuguese survives at the mercy of the kind of hospitality which exiles or refugees might hope to find. Two verses from Charles Baudelaire's "L'albatros" will come to my rescue here as they describe perfectly the status of the author who steers through Western transatlantic modernity by writing in Portuguese: "This rider of winds, how awkward he is, and weak / How droll he seems, who lately was all grace!". The Brazilian author's exile to the north of the planet is synonymous with silence. Or, as Lévi-Strauss once put it, revealing his obvious Eurocentrism: "Les tropiques sont moins exotiques que démodés" ["The tropics are not so much exotic as out of date"]. So here I am then, exposed, alone, and last but not least, out of date.

In order to express myself adequately when talking about my book, I must free myself from academic ethics and from all the traps created by the journey north. Allow me then to set about a transgressive talk that "supplements" something which you will already be aware of if you have had a chance to become au fait with the analyses presented in *As raízes e o labirinto da América Latina* – a book which appeared in Brazil at the end of 2006.

The idea of "supplement" gives this talk ethical room to manoeuvre, but it is also something which was at the very heart of my original plans for the writing of the book. It provides the theoretical foundation for the entire enterprise of *As Raízes e o Labirinto da América Latina*. According to the dictionary, "supplement" is something added to that which is already given as a whole. The point is now – as it was yesterday – to take the reading experience, "*le supplement de la lecture*", to its final consequences, a task which critics of my generation held to be of fundamental importance. Our teaching and critical activities – and in some cases our artistic production – are based on our dealings with the written word, with the book and its current electronic successors.

My latest book aims to present the reading experience as the most profitable and most effective form of "socializing" knowledge within the world of Latin American letters. Nowadays, because of our computerised environment, knowledge and its transmission are more reliant than ever on the written word. And if our generation can hold on to the idea of reading experience as privileged object for public education, that is because today Latin American culture has a vast number of canonical works which are considered to be of exemplary value. Perhaps we Latin Americans can now afford the renaissance luxury of Montaigne when affirming that: "Il y a plus affaire à interpreter les interprétations qu'à interpréter les choses" ["There is more to deal with in the interpreting of interpretations than in interpreting things"]. It is with this in mind that I decided to focus on the interpretation of two classic texts of modern Latin American hermeneutics...

If in future someone wishes to follow in my footsteps in their analysis of other interpretations of Latin America, he or she may profit from the second basic premise of my essay: that is, reflecting on the reasons for, and methodological principles of, what I prefer to call a "contrastive" reading. For such reflection, I drew inspiration from André Breton, and

I adapted for my own ends the proceedings described in a famous passage from *L'Amour Fou* (1937) [*Mad Love*]. There, the surrealist poet discusses the role played by chance in the constitution of knowledge, as well as on the "the *catalyzing* role of the found object ["trouvaille"]". Let us remind ourselves of this passage, which, by the way, I use as the epigraph to *As Raízes e o Labirinto da América Latina*:

André Breton and the sculptor, Alberto Giacometti, walk along the Marché aux Puces in search of novelties, curiosities. Breton finds a wooden spoon similar in shape to Cinderella's little shoe, and Giacometti finds a helmet. The paragraphs that follow in the book tell us that these casually found objects will have a major impact on each artist's work. Breton observes: "I would be tempted to say that the two people walking near each other constitute a single influencing body, *primed*. [...] The sympathy existing between two or several beings seems to lead them toward solutions they would have never found on their own. This sympathy inscribes in the realm of favorable happenstance (or antipathy for unfavorable happenstance) encounters which when they take place for one being alone are not taken account of, are considered only as accidental". And he concludes: "[Sympathy] would put in play, for our benefit, a veritable *second finality*, in the sense of the possible reaching of some goal by the linking of our will [...] with another human will which limits itself to favoring that which we would attain".

We are all well acquainted now with Etiemble's famous rejection of mere comparisons as being superficial work: "Comparaison n'est pas raison" ["Comparison is not reason"]. André Breton, however, maintains that the many comparisons which are born accidentally through a walk along the alleys of the Marché aux Puces could in fact provide reason. One walker offers the other support and is in turn encouraged by the other walker, and from this mutual sympathy or complicity findings arise which are available to each man as well as to the pair, and all of this functions rather like a

machine that is in gear, ready to go. The influence of one walker upon the other, and vice-versa, the coming together of the two or more objects discovered by chance, all this takes place on a plane of "sympathie" – but one could also say: kindness, empathy, understanding – within the domain of serendipity. Here, seemingly accidental encounters juxtaposed by a creative imagination aim at a "second finality" – this is one of the goals of *L'Amour Fou*. This "second finality" is the result of the coming together of the will of one walker with that of another or of others. Unexpected and collective solutions then arise. They are not the solutions which a third walker – a third party – would have come up with had each of the "finds" ["trouvailles"] been isolated. At the flea market, the random objects seized upon by the walkers' gaze store unexpected semantic potential.

What then are the supportive links that bind, on the one hand, the hermeneutical interpretations of Sérgio Buarque and Octavio Paz, and, on the other, my own interpretation of their interpretations? There is a simple and definite answer: our love of literature. As well as being a historian, Sérgio Buarque was a distinguished literary critic. In addition to being an essayist, Octavio Paz the poet was a Nobel laureate. In the twentieth century, their interpretations are the last to contend that universal literature is there to help educated citizens and scholars *read* Latin America. After Buarque and Paz, what we know about Latin America comes to us through separate disciplines – through scientific knowledge, one could say. With the consolidation of certain academic disciplines in the Social Sciences during the 1950s, interpretations of Latin America came to rely epistemologically on economics, history and sociology. My aim is not to discredit these, but rather to turn back the clock in order to show how great literature that aspires to be universal is still very much a rich source of ideas with which to interpret social reality. Literature has a *non-disciplinary* quality, and there is something *non-disciplinary* about the two essays – the three essays, I hope – which may prove attractive to today's scientifically caged-in minds.

Serendipity – that is favourable chance, "le hasard favorable" – brought me to ponder on the constitution of the Latin American canon and on the role played by hermeneutics. My first wish was not to study these two essays separately, that is, as one would do traditionally. Nor did I plan to bring these essays together through their similarities. Either of these scenarios would have led to my own book navigating the waters of so-called identitarian nationalism – both essays, as it happens, having been seen to be good examples of this at their time of publication. My initial intention was to let these texts walk along with me in the present, side by side, as happened with Breton and Giacometti, who allowed themselves to be accompanied in their own artistic work by their "finds" ["trouvailles"]. Upon leaving the semantic context of the Marché aux Puces, the wooden spoon and the helmet continued to walk side by side in the works of art of both Breton and Giacometti. I wanted to let everyone and everything *converse*, and at the same time to have them *converse* with me. I therefore surveyed, selected and interpreted the semantic games of difference, in the ways prescribed by post-structuralist theory (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, etc.).

I set myself the task of letting different hermeneutic writings converse. That published by Octavio Paz – a Mexican poet whose roots lay in surrealism – with that published by Sérgio Buarque – a Brazilian historian and literary critic with a penchant for geometrical abstractionism, for constructivism. The outcome of this conversation between a surrealist and a constructivist interpretation of Latin America, as it appears in my own book, *As Raízes e o Labirinto da América Latina*, is not an account of nationalism of the type written in the 1920s, and in Brazil associated with the tradition of the University of São Paulo and in particular with the work of Antonio Candido. The result is something closer in nature to the sweeping cosmopolitan accounts written at the close of the nineteenth-century by people such as Joaquim Nabuco and Machado de Assis. An

overriding concern was to locate Latin America not at the centre of planet Earth, for that would be to distort historical reality, but to see it as part of the *periphery*.

If I could refer briefly to the field of arts, then my latest book, as well as the collection of essays which precedes it, *O Cosmopolitismo do Pobre* (2004), have more in common with cinematographic compositions than with books; take for instance: *Sans Soleil* (1983), by Chris Marker; *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), by Manoel de Oliveira; and the recent *Babel*, by Alejandro González Iñárritu.

Somewhere between the Brazilian historian's writing and that of the Mexican essayist, pushing them apart, are Brazil and Mexico's geographical positions in the New World. Brazil is down there in the Southern Cone of the Americas, and Mexico sits just below the United States. Also separating the writing of these two men chronologically is World War II and the subsequent reorganization of the Western world during times of peace. One of the essays was published before the war, 1936, the other after, 1950. And one needs to add at this point: Sérgio Buarque's writing does not complement or fill the gaps in Octavio Paz's work. Or vice-versa. If they complemented each other, we would be looking at similarities and the logic of complement, not supplement.

These two works of hermeneutics intertwine thanks to the contrastive reading which aims to reaffirm the play of textual difference (within each work) and the play of intertextual difference (between the works). One final aim was to set the play of difference across my own study. *Raízes do Brasil* and *El Laberinto de la Soledad*, therefore, do not blend into some superior entity one might call *As raízes e o labirinto da América Latina*. As is the case with this talk, as the two works supplement each other, they also allow for our readings to be supplemented in turn. This leads me to point out a third basic aim of my book, that which makes it explicitly political: namely, that the "second finality" of the text's

"sympathie", its empathy and understanding, founded upon "le hasard favorable", serendipity, will serve to offer the reader – whoever he or she may be, whether Latin American or not – multiple, democratic Latin Americas.

What will have become obvious from what I have spoken about thus far, is that *As Raízes e o Labirinto da América Latina*, and what may be its methodological originality, are in fact a theoretical debt. Much of the space occupied by this study within the field of Latin American historiography was opened up through a debt to Jacques Derrida, and in particular to his classic essay, "La pharmacie de Platon" ["Plato's Pharmacy"]. By proposing a contrastive reading of two hermeneutic models, my essay aims to bring to the interpretation of Latin America a system based on and driven by Derrida's notion of *écriture*. Critical conjecture regarding authorial intention is duly abolished and attention is paid to the formation of certain chains of signification from which the texts' key terms emerge – those crucial high-voltage polysemous terms.

An example is in order here so that my talk doesn't get lost in the realm of theoretical abstraction. So here we go... In Octavio Paz's writing the adjectives "open" and "closed" are found in at least three distinct chains of signification. The first time this pair of adjectives appears it is used to qualify human beings. They pose an original and fascinating question regarding difference. They serve to qualify the Mexican person while at the same time distinguishing the Mexican woman from the Mexican man, establishing a hierarchy between the two. Woman is lowered to the condition of the "Chingada" (an "open" being), and man becomes the privileged patriarch (a "closed" being). So when qualifying the same noun, "open" brings with it negative connotations, and "closed" appears to have positive implications. According to the code of virility referred to by Paz, men who "open themselves up" are cowards. For Mexicans, in marked contrast to many other social and national groups, when someone "opens

up" they are showing signs of weakness and treachery. This is the case with women, but also passive homosexuals – both are socially downtrodden figures.

Several chapters later, this pair of adjectives reappears, this time in order to describe ideological projects for a future Latin America. They reappear, but now acquire opposite values. They distinguish the bad project from the good project for this future Latin America. Projects to be relegated to the past subscribe to a "closed" ideology; pertinent, current projects "open up" to the future. In differentiating new democratic projects from past totalitarian projects, the adjectives "open" and "closed" swap value in Paz's work: "closed" is now negative and "open" is positive. So precisely which ideologies are "closed" for Paz, and which are "open" and ripe for promotion in his writing? Catholicism and liberalism, he states, are closed: "Catholicism was closed to the future; liberalism replaced the concrete Mexican with an inanimate abstraction; neither could express both our [Mexico's] individual desires and our universal longings". The ideology of surrealism, on the other hand, is "open".

By turning on itself, Octavio Paz's writing offers the reader a clue as to how to go about deconstructing the meaning and value of the adjectives "open" and "closed" that had previously served to differentiate Mexican women from Mexican men. The first chain of signification needs to be reread in the light of deconstruction and of a verse by the surrealist Louis Aragon: "L'avenir de l'homme est la femme".

But Paz's writing turns on itself yet again, this time opening itself to a third chain of signification. Mexican man and woman return to the centre stage of the text. Now the pair of adjectives is abandoned in favour of solidarity between the two beings. The adjectives thus lose their place from the apparently misogynistic and homophobic passages of *El Laberinto de la Soledad*, so that Love – as opposed to mere sexual intercourse – may be celebrated as the redemptive union of male and

female. Apparently then, the subjugation of women in Paz's writing had only been a fleeting measure used to reveal the pervasive orthodox attitudes of Mexico's macho culture and through which to bring about an appreciable change within the paths followed by Latin American hermeneutics. *El Laberinto de la Soledad* raised the issue of gender by referring to the oppression of women based on the *split (the splitting open)* which had been seen to be the female essence.

Curiously, this issue of gender in Latin American hermeneutics is not introduced by discourse which is properly essayistic or poetic; it enters through the discourse of ethnography. First of all machismo comes through in the linguistic reality of Mexico's lower classes, the actual "sons of Malinche". The machista bigotry of the Mexican masses saw woman as an "open" and abject being, to be used and discarded by man, just as La Malinche was used and discarded by Hernán Cortés.

What we have then are three different but simultaneous discourses, three related discourses that make up *El Laberinto de la Soledad*. The first discourse is that of Paz doubling up as amateur ethnographer. Within this discourse, the meaning and value of the adjective "open" are negative. Attached to this discourse, as a result of the same adjectives, is the discourse of Paz the essayist and humanist. Here, the meaning and value of the adjective "open" are positive. A third discourse, poetic in nature, then joins the others, in order to undo the hierarchy of adjectives organizing human beings as female and male, opening the field for a redemptive union of all beings through Love.

The writing of *El Laberinto de la Soledad* comprises three different but simultaneous layers: the ethnographical, the essayistic, and the poetic. These discourses fragment through this analysis's application of reason, they are, however, all introduced simultaneously by the adjectives "open" and "closed". These adjectives enable what I would call, to borrow a term from Jacques Derrida, an "anagrammatic reading".

The antidote to the code of Mexican machismo with its misogynist and homophobic terms, a code which belongs to the orthodox masses, is an antidote offered to women by a poet whose roots lay in surrealism. He conveys a message which may liberate her from the chains of patriarchy. He frees her, encouraging her to go beyond the *split (the splitting open)*. He invites and encourages her to join him in that particular "mad love" that André Breton and the surrealists speak about. Octavio Paz recommends love to both women and men in equal measure: love as a protective vessel on the ocean of Latin American communitarian discourse. Only then can woman free herself from the image of inferior, oppressed being to which she has been held captive by the hegemonic discourse of machismo.

Mexican woman must go beyond the limits of the stock image immobilizing her; she must free herself and abandon herself – in the way of the lyric poet – to the joys of mad love. She must forge her own path against the road taken by the traditional Mexican man for whom the body is only ever sexualized. In the words of the poet, the wait for foreseen historical events highlights the fact that "culture is often in advance of history, prophesying what is to come".

The conclusions drawn from this analysis of *El Laberinto de la Soledad*, however, do not necessarily apply to the analysis of *Raízes do Brasil*. This type of writing in Portuguese ignores issues of gender altogether. All theoretical approaches to "the roots of Brazil" have been presented exclusively from a male perspective. In the writing of Sérgio Buarque, Man is used as the collective noun for all human beings. This is not a good thing, nor is it a bad thing – even though from a current point of view, it would be a bad thing. First and foremost, this indicates a point of difference between the two hermeneutical texts. This difference highlights the even more prejudiced attitudes of Brazilian mentality when it comes to thinking male-female relations, when it comes to thinking about the relations between beings who are "open" and those who are "closed". It also marks the absence

of women and homosexuals from Brazilian interpretations of Brazil. Within the chronology of Latin American hermeneutics, the introduction of gender issues comes through the discourse of poetry.

In *As Raízes e o Labirinto da América Latina*, textuality is not taken to be a translation of the author's intended meaning. It is a configuration which communicates via language games and the multiple functions of particular words (here the adjectives "open" and "closed") within different chains of signification. In *De la Grammatologie* (1967) [*Of Grammatology*], Jacques Derrida points out that in order to understand the "identity" of the person who writes, one must first understand the way in which he or she "spaces out" phonetic language on the blank page when writing – the chain of phonetic language, evidently being, necessarily temporal/temporary. In spacing out words, the person who writes creates another location for the comprehension of his or her subjectivity: "unperceived, nonpresent, and nonconscious".

In other and more concrete words, *As Raízes e o Labirinto da América Latina* does not engage in a dialogue with the subjects who enunciate and who are responsible respectively for the writing of *Raízes do Brasil* and *El Laberinto de la Soledad*. My book *converses* with the words written by Sérgio Buarque and Octavio Paz, words which are – and have always been – transmitted to each and every reader through silent writing. Therefore, what I have been calling a "contrastive" reading does not grant the right to reply to the subject responsible for *Raízes do Brasil*, the subject who goes by the name "Sérgio Buarque", or the subject whose signature reads "Octavio Paz" and who is responsible for the book *El Laberinto de la Soledad*. Nor does this "contrastive" reading facilitate the refining of the ideas and arguments developed in such an erudite manner in these two books. The written subject has no rights other than the right to the constant reaffirmation of the words he or she has written. The rights to interpretation always belong to a third party, the readers.

Of Grammatology states: "Spacing as writing is the becoming-absent and the becoming-unconscious of the subject". When writing, the subject absents him or herself from what is being written, allowing the writing to follow the same outline of its own accord. When absent, the subject of *El Laberinto de la Soledad* – or that of *Raízes do Brasil* – reveals a glimpse of his or her unconscious in all its fragility in the written text over which he or she has lost semantic control. Derrida adds: "As the subject's relationship with its own death, this becoming is the constitution of subjectivity. On all levels of life's organization, that is to say, of the *economy of death.* All graphemes are of a testamentary essence". It is the place from where the empirical subject absents him or herself from speech, where he or she stops being able to guard its meaning. Writing also indicates the way in which the writer's subjectivity offers itself up to the reader as "unconscious consistency" or "unconscious coherence".

In the chapter entitled "The Exorbitant. Question of Method" in *Of Grammatology*, Derrida writes: "The writer writes *in* a language and *in* a logic whose proper system, laws, and life his discourse by definition cannot dominate absolutely. He uses them only by letting himself, after a fashion and up to a point, be governed by the system. And the reading must always aim at a certain relationship, unperceived by the writer, between what he commands and what he does not command of the patterns of the language that he uses. This relationship is not a certain quantitative distribution of shadow and light, of weakness or of force, but a signifying structure that critical reading should *produce*".

In what language and *in* what idiomatic logic did these Latin American essayists write the two hermeneutical essays I have been talking about? What are the two idiomatic systems whose laws and lives cannot, by definition, be dominated by Sérgio Buarque's and Octavio Paz's discourses? The interiority of a discourse is the exteriority of its critical reading. Inside and outside intersect in *As Raízes e o Labirinto da América Latina*. The critical reading

perceives elements over which the authors have control, and elements over which they do not. A critical reading should *produce* signifying structures – an example of which was the play between the adjectives "open" and "closed".

It is hardly surprising then that both essays begin with a classic concept of literary theory, that of *representation*, which is immediately tempered with a recent concept created by Gilles Deleuze – *deterritorialization*. The idiom and logic used by Sérgio Buarque and Octavio Paz belong to two European languages, Portuguese and Spanish, both of which have been deterritorialized. Having undergone a considerable amount of tampering, the concept of representation in both essays acquires the meaning ascribed to it by grammatical theory itself, that of *reduplication*. As Buarque asserts in the opening paragraph of *Raízes do Brasil*: "Having brought from distant European countries our social structures, our institutions, our ideas, and proud as we are of having kept all this alive in what are inauspicious conditions in a hostile environment, to this day we remain exiles in our own land". People and familiarity, institutions and ideas are represented by an exiled national language whose singularity is *hybridity*.

Faced with the need to represent the singularity of exile in one's own land, essayistic writing had to find a solution to the paradox of Latin America having to represent itself as the *other* of the *same*. This is how it ended up establishing the theoretical (or imaginary) possibility of each nation state asserting or affirming itself linguistically both in relation to Europe and within the Americas through "open" systems. Latin American literary discourse has always had to contend with the issue of normalizing, fixing and legitimizing a different local language, a hybrid language, which served to differentiate the Brazilian or Mexican man of letters from his European peers. Literary discourse – that of Sérgio Buarque and Octavio Paz as well as of so many other great Latin American writers – promoted hybrid difference as the language of a culture which had until then been dismissed as impure by a Eurocentric conception of universal history.

The deterritorialized literary writing produced in these two hermeneutic texts escapes communitarian reduplication in order to subscribe, albeit contradictorily, to a "culture of personality", to use the expression from *Raízes do Brasil*, or to an "affirmation of personality or character", to use Paz's formulation in *El Laberinto de la Soledad*. In *Raízes do Brasil* "culture of personality" is said to have been part of Latin America's inheritance from Spain and Portugal, those two bridge-territories below the Pyrenees through which the old continent communicated with other worlds. The Spanish and the Portuguese owe much of their national originality – so claims the text – "to the particular importance they attach to a human being's self-worth, to the autonomy of each man in the context of his peers in space and time". Each national language opens up artistically and redeemingly through various idiolects, which are by definition, hybrid.

The idiolect of the culture of personality and of the affirmation of character determine the poetic and fictive foundation of the two hermeneutic discourses, prompting them to *characterize* the various settlers who stood out in their handling of independent values in contrast to those belonging to the metropolitan colonizers. As in a seventeenth-century novel or an epic poem, someone exceptional had to be selected from the host of settlers in order to stand out as a *type*; someone who in the context of the West would come to be the most appropriate representative of all those exiles in their own land. Once this *type* had been selected, hermeneutic writing had to make him into a "round character", to use E.M. Forster's expression.

Sérgio Buarque's writing in hybrid Portuguese paradoxically borrows from Spanish the word "sobrancería" (which he always uses in the original Spanish) to depict the singularity of the Lusitanian/Portuguese in exile. By reduplicating the Spanish word in the tropics and in hybrid Portuguese, and despite working with a deterritorializing effect, *Raízes do Brasil* retains the original meaning of "sobrancería" – behaving in a proud,

arrogant way, that is, quite literally "to lord it over". By recontextualizing the term, making it the characteristic of the Brazilian colonist's singularity, the discourse of *Raízes do Brasil* creates one of the most fascinating "round characters": that of the baron. Buarque writes: "In a land where *everyone is a baron* [my emphasis], collective agreements are not sustainable for long, that is, unless imposed by an external force which is both respected and feared". Despite the obvious trace of stoicism within this "sobrancería" which shaped the European navigator, founder and civilizer, "sobrancería" is also the socio-political foundation of Latin America's ruling classes, in this case, the Brazilian ruling classes. Buarque adds: "The lack of cohesion in our [Brazil's] social life is not therefore a modern phenomenon".

El Laberinto de la Soledad contains the best example of the "affirmation of character or personality" presented through a different choice of "round character": the Americanized Mexican – the "pachuco". This is the most recent type of immigrant to the United States; and the most recent type of pariah in the state of California. Paz writes: "Whether we like it or not, these persons are Mexicans, are one of the *extremes* [my emphasis] at which the Mexican can arrive". By not recognizing their race or their nationality in a foreign country, "pachucos" "find no answer to the hostility surrounding [them] except this angry affirmation of [their] personality". By wanting to represent a European exiled for the second time, and because the "pachuco" is an intruder dwelling in the United States, *El laberinto de la soledad* is written in a national language which has been exiled twice over. The other idiolect of Latin American language is hybrid Spanish, Mexican, which starts to interfere with English, another deterritorialized language, creating a hybridism of the second order.

Through this unusual double prism, *El Laberinto de la Soledad* defines itself as the first text produced in the Americas which deals with, and allows us to reflect on, the serious issue of Latin American's current diaspora. One should add that fifty-five years after its publication, in

October 2005, Brazilian newspapers reported that on average seventy Brazilians were being repatriated daily by North-American border control. In November that year, the newspaper *Folha de S. Paulo* stated that many Brazilians were seeking a "way out" by job-hunting in the United Kingdom. After the attack on the twin towers on September 11th 2001, the United States tightened airport and border security measures, making it harder for foreigners to enter the country. And I won't go into a recent event on the London Underground which you will all be well aware of – I don't want to start pointing out the obvious...

Given the type of standard or foundational literary language in which *El Laberinto de la Soledad* is written, the "pachuco" should not be read only within a limited socio-historical and economic context, although he well could be. It is for this reason that *El Laberinto de la Soledad* quotes a verse by Hölderlin, a verse which is incorporated and commented on: "And then a desire to return / to chaos rises incessantly". That combative idiolect which produces this essayistic writing abandons the historical framework of Latin America in order to replace it with the weapons which are only given to those who have a global, universal and literary vision of the drama of humanity – the poets. In the chapter entitled "Mexican 'Intelligence'", we find the following statement: "Poetry, by its very nature, and by the nature of its instrument, words, always tends to abolish history, not because it disdains it but because it transcends it. To reduce poetry to its reflections of historical events and movements would be like reducing the poet's words to their logical or grammatical connotations".

The decision to go with the "pachuco" as "round character" was an elementary choice made by the poet; the decision to go with the baron was an elementary choice made by the historian. The experience of Latin America – both past and present – is for Paz merely a substitute for the

experience or situation in which the whole universe has found itself in since man first made his entrance: "A study of the great myths concerning the origin of man and the meaning of our presence on earth reveals that every culture – in the sense of a complex of values created and shared in common – stems from the conviction that man the intruder has broken or violated the order of the universe".

The tragic survival of the "pachuco", a Latin American intruder within Yankee socio-economic order is the "objective correlative" – to use the expression of T. S. Eliot in the essay "Hamlet and His Problems" (1919) – of humanity's predicament – always already an intruder – within the order of the universe.

Could it be that in these ponderings on the issue of Latin American identity, the choice of the "pachuco" to represent Mexico's "legitimate" citizens, leads us readers to the abyss of despair, thus forcing us to add, as a last resort which might prevent us from sinking into absolute negativity, a desperate note of hope in the style of the philosopher Ernst Bloch or the Brazilian writer Clarice Lispector? In the words of Fredric Jameson, Ernst Bloch taught us that "horror and the black emotions are infinitely precious insofar as they also constitute forms of that elemental ontological astonishment which is our most concrete mode of awareness of the future latent in ourselves and in things". Towards the end of the first chapter of *El Laberinto de la Soledad*, where the "pachuco" is called an extreme case of Mexicanness, we read: "Anyone who has looked Hope in the face will never forget it. He will search for it everywhere he goes, among all kinds of men".

NOTA

[1] Lecture delivered on 16 March 2007 at the University of Edinburgh by invitation of the Instituto Camões Portuguese Centre (Department of Hispanic Studies, Edinburgh).

ENSAIO ESSAY

O ROMANCE BRASILEIRO DE REVISITAÇÃO COLONIAL: O CASO DE *BREVIÁRIO DAS TERRAS DO BRASIL*

Luiz Fernando Valente
Brown University

Abstract: Within the sizeable corpus of contemporary historical fiction, one can identify a significant group of novels that re-imagine colonial Brazil as what French historian Pierre Nora has called a "place of memory". I propose to label them "Brazilian novels of colonial revisitation". After characterizing this subcategory of the contemporary historical novel, this essay focuses on *Breviário das Terras do Brasil* by Luiz Antônio de Assis Brasil, which reconstructs, from a postmodern perspective, a society operating under the specter of the Inquisition. Ultimately, however, Assis Brasil's novel aims to rearticulate our colonial past with the challenges faced by contemporary Brazil in an attempt to come to terms with the roots of the heterogeneity and "difference" that the author envisages as the foundation of Brazilianness.

Key words: Contemporary historical novel; Brazilian colonial past; deconstrution; Luiz Antônio de Assis Brasil.

1 A prosa de ficção das últimas quatro ou cinco décadas revela um renovado interesse pela história. Uma pequena amostra da vasta bibliografia da ficção de cunho histórico não deixa dúvida sobre seu caráter internacional: *Die Blechtrommel* (1959), de Günter Grass, *Chimmoku* (1966), de Shusaku Endo, *Slaughterhouse Five* (1969), de Kurt Vonnegut, *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes, *The Public Burning* (1976), de Robert Coover, *Midnight's Children* (1980), de Salman Rushdie, *Respiración Artificial* (1980), de Ricardo Piglia, *La Casa de los Espíritus* (1982), de Isabel Allende, *Memorial*

do Convento (1982), de José Saramago, *Autópsia de um Mar de Ruínas* (1984), de João de Melo, *The Artist of the Floating World* (1986), de Kazuo Ishiguro, *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, *El General en su Laberinto* (1989), de Gabriel García-Márquez, *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos, *Dreaming in Cuban* (1992), de Cristina Garcia; *Mason & Dixon* (1997), de Thomas Pynchon, *Cold Mountain* (1997), de Charles Frazier, e mais recentemente *March* (2005), de E. L. Doctorow, entre muitas obras obras.

Importante notar que esse movimento da literatura em direção à história não se trata de um caso isolado. De fato, as últimas décadas vêm assistindo a um crescente interesse pela história em praticamente todas as ciências humanas, que, como assinala o historiador francês Pierre Nora em seu seminal ensaio "Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux", ultrapassa os estritos limites do círculo dos historiadores profissionais. Segundo Nora, "o dever de lembrar faz de cada um o historiador de si próprio... Os antigos marginalizados pela história oficial não são os únicos atormentados pela necessidade de recuperar o passado que ficou soterrado. Seguindo o exemplo de grupos étnicos e minorias sociais, cada grupo estabelecido parece sentir a necessidade de sair à procura de sua própria constituição, de reencontrar suas origens" (xxix).

Embora existam exemplos de romances históricos na literatura brasileira moderna desde pelo menos o final da década de quarenta, é a partir de meados da década de setenta que as letras brasileiras participam com maior intensidade desse renascimento internacional da ficção histórica. Entre os inúmeros marcos dessa tendência, poderíamos destacar *Galvez, Imperador do Acre,* de Márcio Souza (1976), um relato paródico da vida na Amazônia durante o ciclo da borracha na virada do século; *Sempreviva,* de Antônio Callado (1981), um exame da repressão entre 1968 e 1975; *A Estranha Nação de Rafael Mendes* (1983), de Moacyr Scliar, uma reconstrução de vários séculos da história judaico-brasileira; *Viva o Povo Brasileiro,* de João Ubaldo Ribeiro (1984), uma narrativa dos encontros e

desencontros dos descendentes de algumas famílias baianas, contra o pano de fundo de vários acontecimentos históricos entre 1647 e 1977; *A República dos Sonhos,* de Nélida Piñon (1984), uma saga de várias gerações de um clã de imigrantes galegos; *A Cidade dos Padres* (1986), de Deonísio da Silva, um relato dos conflitos nas Missões jesuíticas do sul do Brasil durante o século XVIII; *Boca do Inferno,* de Ana Miranda (1990), uma reconstrução da Bahia setecentista de Gregório de Matos; *Videiras de Cristal* (1990) de Luiz Antônio de Assis Brasil, uma narrativa baseada na revolta dos Muckers na zona de colonização alemã do Rio Grande do Sul durante a década de 1870; *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca, uma ficcionalização dos últimos dias da presidência de Getúlio Vargas em agosto de 1954; *Sonhos Tropicais* (1992), de Moacyr Scliar, uma reconstrução do Brasil da Primeira República, a partir de uma biografia ficcional de Oswaldo Cruz; *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, um diário imaginado de um ficcional Francisco Gomes da Silva, suposto secretário particular de Dom Pedro I; *Ana em Veneza* (1995), de João Silvério Trevisan, em que se cruzam o músico cearense Alberto Nepomuceno, o escritor alemão Thomas Mann e sua mucama Ana; *Lealdade* (1997), de Márcio Souza, uma reconstrução da história do Grão-Pará entre o final do século XVIII e início do Primeiro Império, quando têm lugar os trágicos eventos relacionados com o levante da Cabanagem.

Embora essas obras tratem de uma variedade de assuntos e retratem uma diversidade de períodos, é possível fazer algumas generalizações quanto à recente ficção histórica brasileira. Em primeiro lugar, evidencia-se uma suspeita dos métodos narrativos do século XIX, com a rejeição tanto da linearidade preferida pelos naturalistas na sua busca da "verdade", quanto do recurso ao mito, tão caro aos românticos. É João Ubaldo Ribeiro, na epígrafe de *Viva o Povo Brasileiro*, quem formula com maior precisão a profissão de fé dos autores dessa nova ficção histórica: "O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só histórias". Através da

paródia de um procedimento caro aos escritores do século XIX – afirmar que sua narração é uma representação fiel da verdade – essa epígrafe exprime uma desconfiança quanto à reconstrução do passado à maneira das narrativas históricas tradicionais e reposiciona o relacionamento sempre problemático entre a ficção e a história. Assim, ao marcar uma *diferença* entre a nova ficção histórica e a tradição realista oitocentista, Ribeiro está também colocando em questão a concepção da história como um relato fiel de fatos cientificamente levantados e ordenados a partir de um ponto de vista supostamente objetivo e imparcial, isto é, "aquele nobre sonho" ["that noble dream"] dos historiadores mais tradicionais. É mister ressaltar, contudo, que ao contrário do que acontece, por exemplo, num grande segmento dos novos romances históricos norte-americanos, mais irônicos e ambivalentes quanto à possibilidade de se chegar à verdade, os autores brasileiros, mais afirmativos do que seus pares no hemisfério norte, pretendem usar a ficção para se aproximarem de uma reconstrução mais autêntica e chegarem a uma compreensão mais profunda do passado do que acreditam ser possível através dos métodos tanto da história quanto da ficção histórica tradicionais. O que é negado por suas obras é que um exame frio e distanciado de fatos levantados com suposta objetividade ou a subordinação da ficção à história oficial sejam suficientes para realizar aqueles objetivos, ou possam conduzir a uma verdade unívoca e absoluta. Note-se que a epígrafe do romance de João Ubaldo Ribeiro menciona *histórias* – no plural – sugerindo assim que qualquer reconstrução verdadeira do passado deve levar em conta a pluralidade de vozes de que necessariamente se constitui a realidade. Apoiando-nos em Mikhail Bakhtin, poderíamos dizer que a nova ficção histórica rejeita o *monologismo* que caracteriza tanto a narrativa naturalista quanto o mito romântico, e se insere no âmbito da *narrativa polifônica*.

Os novos romances históricos expressam, portanto, uma autoconsciência de seu *status* como textos. Por isso tendem a comentar

não só sobre o processo de criação literária, mas também sobre elementos relacionados com a escrita da história, como, por exemplo, a definição do *fato histórico* ou a relação entre o momento passado que o historiador pretende reconstruir e o momento presente em que o historiador se situa. Apesar de privilegiarem a história, os autores da nova ficção histórica não possuem nenhum interesse arqueológico pelo passado. Muito pelo contrário, esses ficcionistas voltam ao passado com o objetivo de aprenderem algo sobre o presente. São freqüentes, portanto, os anacronismos, através dos quais o passado e presente se entrelaçam e por vezes se confundem. Na medida em que se trata de tentativas conscientes de redefinir o relacionamento entre a ficção e a história, muitos desses romances podem ser considerados exemplos do que Linda Hutcheon definiu, em seu livro *A Poetics of Postmodernism*, como "metaficção historiográfica".

Finalmente os melhores desses romances poderiam ser qualificados como *engajados*, na medida em que se envolvem com as grandes questões sobre a vida nacional. Assim, esses escritores expressam aquela "consciência dilacerada do subdesenvolvimento" de que fala Antonio Candido (162). Em outras palavras, essa ficção não quer ser nem representação neutra nem recuperação objetiva do passado. Ao contrário, deve ser vista como uma forma de participação política, na medida em que assume uma postura ao mesmo tempo crítica e transformativa, expressando a confiança de que a literatura revela aspectos do passado que podem oferecer uma perspectiva única sobre os dilemas e contradições do presente, e portanto fornecer elementos que colaborem para a realização de eventuais mudanças sociais.

2 Dentro do corpus da recente ficção de cunho histórico, podemos detectar uma subcategoria bastante significativa de romances que retornam ao Brasil-Colônia, tais como *O Tetraneto del Rei* (1982), de Haroldo Maranhão, *Boca de Inferno,* de Ana Miranda, *A Cidade dos Padres,* de Deonísio da Silva, *Breviário das Terras do Brasil* (1997), de Luiz Antônio de Assis Brasil, e, parcialmente, *Lealdade,* de Márcio Souza e *Viva o Povo Brasileiro,*

de João Ubaldo Ribeiro. Poderíamos enquadrar essas narrativas coletivamente dentro da categoria de *romances de revisitação colonial*. É bom lembrar, contudo, que apesar de uma tendência importante no romance brasileiro contemporâneo, essa preocupação com o período colonial vem sendo parte importante da vida intelectual brasileira durante os últimos oitenta anos. Desde pelo menos a década de 1930, quando foram publicadas obras seminais como *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, seguidas posteriormente de *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr. e *Bandeirantes e Pioneiros* (1961), de Vianna Moog, entre outras, as ciências sociais têm consistentemente tratado o período colonial como uma fonte imprescindível para a compreensão do Brasil contemporâneo. Na literatura, o tema do Brasil-Colônia é ainda mais antigo, remontando aos romances de fundação de José de Alencar no terceiro quartel do século XIX, enquanto que, por sua vez, Oswald de Andrade o aborda parodicamente em *Pau Brasil* e no *Manifesto Antropófago*. De certa maneira, poderíamos dizer que, ao focalizar o Brasil-Colônia, o romance histórico contemporâneo retoma a tradição alencariana temperada pelo viés paródico de Oswald de Andrade.

Explico-me. Pierre Nora, no ensaio anteriormente mencionado, sugere que o mundo contemporâneo, dominado pela história concebida como *representação* supostamente objetiva e distanciada do passado e marcada por uma ruptura entre o presente e o passado, assistiu ao desaparecimento da memória em seu sentido tradicional, isto é, a memória coletiva, mítica, caracterizada pela continuidade entre o passado *fundador* e o presente da comunidade. Da antiga memória restaram os *lugares de memória*, isto é, arquivos, monumentos, comemorações e até mesmo obras historiográficas, nos quais a memória, anteriormente *vivenciada* e *presentificada*, teria deixado seus *traços*. Utilizando os conceitos de Nora, poderíamos dizer que Alencar, participando do processo de *imaginar* (no sentido que Benedict Anderson empresta ao termo) o Brasil como nação independente e

unificada, postula uma continuidade mítica entre o presente nacional e a *memória* colonial. Por outro lado, para os romancistas históricos contemporâneos o passado colonial é, antes, *lugar de memória*, ao qual retornam movidos pela perplexidade que lhes causa o presente, mas muito mais ambivalentes que os cientistas sociais mencionados acima quanto à possibilidade de ali encontrarem explicações definitivas para as questões que os preocupam.

3 Um dos exemplos mais acabados do romance brasileiro de revisitação colonial, *Breviário das Terras do Brasil,* de Luiz Antônio de Assis Brasil, foi originalmente publicado como folhetim no *Diário do Sul* em 1988, isto é, nos primeiros anos da Nova República. Como sabemos, esse período foi marcado por um renovado interesse pelo passado nacional depois de duas décadas de autoritarismo, durante as quais o acesso a arquivos e documentos havia sido controlado e a história nacional freqüentemente manipulada pelo poder público. Em meados da década de oitenta *resgate* se tornara a palavra da moda, e longos romances históricos como *Viva o Povo Brasileiro* e *A República dos Sonhos* faziam parte das listas dos mais vendidos. *Breviário* aparece em livro somente em 1997, ano que, significativamente, presenciou o lançamento de uma série de bons romances de feição histórica, tais como *Alcácer-Quibir*, no qual Antônio Olinto reconstrói imaginariamente a famosa batalha entre os lusitanos e os mouros, bem como os eventos que a precedem e lhe seguem; *A Majestade do Xingu*, através do qual Moacyr Scliar resgata ficcionalmente a biografia do sanitarista Noel Nutels; *Lealdade*, onde Márcio Souza focaliza a Amazônia durante um período de cinqüenta anos entre o final do século XVIII e o início do século XIX; *O Feitiço da Ilha do Pavão*, por meio do qual João Ubaldo Ribeiro nos transporta a um fantástico nordeste brasileiro durante o Brasil-Colônia; e, finalmente, *Breviário das Terras do Brasil*, que recupera, através da imaginação e da fantasia, os desmandos da Inquisição, ao mesmo tempo em que contempla possibilidades futuras para o Brasil.

A ação do romance se inicia na zona conflagrada das reduções jesuíticas entre o Brasil e a região platina no início do século XVIII. Numa noite escura e atormentada, Francisco Abiaru, jovem índio guarani cristianizado pelos jesuítas, luta por manter-se na superfície enraivecida do rio de la Plata, agarrado a uma imagem de madeira por ele esculpida. Quando seu fim parecia próximo, ele é salvo por um navio português. Todavia, seus traços indígenas, e o estranho santo de madeira com olhos amendoados que o ajudara a flutuar na correnteza, causam seu recolhimento ao calabouço. Acusado de heresia, ao chegar ao Rio de Janeiro, Francisco Abiaru é aprisionado com outros supostos herejes – praticantes de cultos africanos, homossexuais, um holandês louco que procurava construir uma máquina de voar – e vai aprendendo sobre essa desordenada e tumultuosa terra onde os poderosos (entre os quais o clero ocupa parte importantíssima) praticam toda espécie de desmandos, os negros são menosprezados como seres humanos e sua humanidade reduzida a mero valor de troca, judeus podem ser padres sem deixar de ser judeus, padres podem ser empresários sem deixar de ser padres, as leis parecem só existir no papel, e, enfim, tudo é resolvido através de uma estranha prática chamada *jeito*. Apesar de cerceado pela máquina repressora do sistema colonial, o guarani consegue preservar sua criatividade e seu individualismo, exemplificados numa magnífica e subversiva escultura, na qual representa Cristo como cacique indígena. Inevitavelmente Abiaru vai conhecer os labirintos da Inquisição. Surpreendentemente, entretanto, numa alusão não muito velada à longa tradição brasileira da anistia, o Visitador do Santo Ofício, descrente da capacidade civilizatória da velha Europa, é seduzido pelos encantos do Novo Mundo e, "convicto que [o] povo [brasileiro] é inocente de todo o mal que possa acontecer" (225), acaba por perdoar a todos os acusados, devolvendo-lhes o direito de exercer todas as suas peculiaridades. O livro termina com o holandês e o índio voando juntos numa asa-delta colorida e "bel[a] como o Brasil" (226), enquanto as ante-

riormente onipotentes forças repressoras, encarnadas na rigidez dogmática do beneditino D. Antônio de Ericieira, se fecham em silêncio.

O título do romance fornece algumas pistas importantes para o leitor. Na tradição católica, o breviário é um livro que contém o conjunto de orações e leituras que os religiosos devem repetir diariamente. Etimologicamente o termo significa resumo ou sinopse. Assim, *Breviário das Terras do Brasil* seria uma espécie de súmula das práticas mais características e possivelmente mais permanentes do quotidiano brasileiro. Não se trata, portanto, de uma mera reconstrução do nosso passado, mas de um convite para repensarmos os fundamentos da nossa própria identidade a partir de uma revisitação do período colonial. Aqui, o Brasil-Colônia é, antes, *lugar de memória*, em que o passado aparece não como *ausência* a ser preenchida mas como *presença* a ser desconstruída mas também celebrada.

O romance constrói uma imagem do Brasil como uma terra de contrastes, marcada pela ambigüidade e equilibrando-se precariamente entre características aparentemente opostas: "um povo miserável e novo, original e incompreensível em sua força" (193), na avaliação do Vigário-Geral Clemente José de Matos, português radicado no Brasil e auxiliar relutante das inquirições do Santo Ofício. De um lado existe um evidente descaso pela coisa pública, combinado com uma tendência ao autoritarismo e uma enorme propensão à violência da parte dos donos do poder. Embora marcantes, esses traços não conseguem, contudo, apagar o lado benevolente da brasilidade, isto é, a cordialidade, a criatividade, a generosidade, a improvisação, o "jogo de cintura", e sobretudo uma inesgotável capacidade de regeneração. Apesar de ter sido colonizado pelos portugueses, o Brasil está longe de ser um mero prolongamento de Portugal no Novo Mundo. O Visitador, não por acaso leitor assíduo de Montaigne – um dos inventores, com Thomas More, Tommaso Campanella, Pero Vaz de Caminha e outros europeus dos séculos XVI e XVII da concepção utópica do Brasil – logo confirma aquilo de que outras personagens já se

haviam dado conta: o Brasil é único nos seus paradoxos, excepcional na sua *diferença* da nação que o colonizou: "Sim, a mão de Deus chegou até aqui, e talvez o Senhor tenha-se esmerado em tantas belezas apenas para revelar a nós, europeus, em momento tão adiantado na História, que ainda há esperança para a Humanidade" (152). Como Oswald de Andrade propôs maliciosamente, o "Matriarcado de Pindorama" tem muito para ensinar ao mundo. A absolvição dos acusados pela Inquisição é, portanto, uma celebração do Brasil como possível lugar do hibridismo e da diferença.

Todavia é impossível esquecer as cenas que colocam em questão essa imagem positiva do Brasil como paraíso racial e étnico. Duas delas merecem destaque. A primeira é o sangrento e sem dúvida simbólico acidente, entrevisto por Francisco Abiaru através da pequena janela de sua cela, no qual um escravo acaba triturado pelas rodas de uma pesada carroça abarrotada com o ouro proveniente das Minas Gerais diante de uma multidão indiferente. O caso é resolvido com um pagamento de duzentos mil-réis ao seu dono, enquanto dois negros recolhem os dejetos do escravo para dentro de uma rede, como se fossem mero lixo. A segunda é o suicídio do jesuíta Vasco Antônio – nome cristão do judeu Moisés Israel – ao mesmo tempo judeu assumido e cristão convicto, seguidor das doutrinas de Cristo e dos preceitos do *Levítico*, e exemplo acabado do hibridismo cultural brasileiro. Para Vasco/Moisés, que se recusa a admitir qualquer culpa perante a Inquisição, a absolvição do Visitador chega tarde demais.

Portanto, o romance não endossa completamente a simplista e, em última análise, paternalista visão utópica do Brasil, inventada pelos europeus nos séculos XVI e XVII, e assumida pela tradição ufanista nacional, desde a literatura romântica até a propaganda da ditadura militar. É por demais reducionista conceber o Brasil como uma terra povoada por uma gente boa mas inocente, existindo, como Hegel proporia arrogantemente, fora da História. Não resta dúvida que o Visitador detecta uma das virtudes nacionais ao afirmar que "essa terra é abençoada... aqui não há o

Passado" (152), na medida em que, ao contrário das nações do Velho Mundo, muitas vezes paralisadas pelo pesado fardo do passado, no Brasil, eterno país do futuro, a esperança reina suprema e o horizonte do porvir parece ser sempre ilimitado. No entanto, essa virtude é, paradoxalmente, também um defeito – freqüentemente se diz que o Brasil é um país de memória curta – que aliás a própria escrita desse romance quer retificar, recuperando ficcionalmente aspectos pouco conhecidos da história colonial. Preferindo olhar sempre para o futuro, os brasileiros por vezes esquecem que o presente foi engendrado pelo passado – o anacronismo da suposta invenção da asa-delta durante o Brasil-Colônia, rematada por um vôo duplo do topo da Pedra da Gávea (um dos locais preferidos como ponto de partida pelos praticantes contemporâneos desse esporte), alerta para esse fato pela via da comédia – e lembra que, a fim de imaginarmos para onde vamos, precisamos saber de onde viemos.

O epílogo contempla o futuro com o tradicional otimismo brasileiro, simbolizado no vôo apropriadamente multirracial e multicultural do calvinista holandês Petrus Cornelius e do guarani cristianizado Francisco Abiaru na asa-delta. Essa cena dialoga com uma cena anterior, em que o rabino José Gomes da Silva e o padre José Clemente de Matos se abraçam depois de oficiarem juntos o enterro literalmente judaico-cristão do suicida Moisés Israel/Vasco Antônio, durante o qual os rígidos códigos das duas religiões são suspensos enquanto são reafirmados valores mais profundos do que a lei, tais como a compaixão e o respeito à dignidade de cada ser humano. O final de *Breviário* contém, todavia, uma certa dose de ambigüidade, comum aliás nos romances históricos contemporâneos, embora sem o peso da ironia ou o fardo do ceticismo. Apesar de toda sua graciosidade, o vôo na asa-delta tem dúbio destino, sugerindo a falta de uma direção clara para o próprio Brasil. Além disso, a frase final do livro nos remete à imagem agourenta de D. Antônio de Ericeira, que, inconformado com o perdão concedido pelo Visitador, "puxa o capuz so-

bre a cabeça, envolvendo-se em silêncio" (226) – um terrível lembrete de que as forças repressoras permanecem à espreita nessa nova terra de liberdade, preocupação sem dúvida central para muitos brasileiros no momento de transição para a democracia em que o livro foi escrito.

4 Por que tantos escritores brasileiros contemporâneos têm retornado ao modelo do romance histórico? O que estão eles tentando empreender ao escreverem romances históricos durante as décadas de setenta, oitenta e noventa, e nos primeiros anos do novo milênio? Comentando o romance latino-americano, Jean Franco propõe uma resposta possível: "O elo entre a formação da nação e o romance não foi fortuito. Pois ainda no século XX, a *intelligentsia* continuaria a se apropriar do romance para, através dele, propor soluções imaginárias para os problemas não resolvidos de heterogeneidade racial, de desigualdade social, de uma sociedade urbana *versus* uma sociedade rural. Foi no romance que programas diferentes e por vezes conflitantes para a nação foram debatidos..." (204). Essa descrição se aplica perfeitamente ao romance brasileiro, que desde o século XIX tem exercido um papel central no projeto ainda inacabado de construção da identidade nacional. Dito isso, é necessário ressalvar que, ao contrário do que propõe Fredric Jameson em sua notória generalização sobre a literatura do chamado "Terceiro Mundo", esses textos não podem ser reduzidos a meras alegorias.

Enquanto uma grande parte dos romances do século passado participaram do projeto de criação de mitos nacionais patrocinado pelas elites (o que Jean Franco chama de "planos-pilotos de formação nacional" ["blueprints of national formation"], os romances históricos recentes expressam uma desconfiança nos poderes estabelecidos e uma ambivalência quanto às utopias. Como sugere Silviano Santiago no ensaio "Poder e alegria", o abandono gradativo do otimismo e da utopia que indicavam uma "vitória definitiva da forças de esquerda" e a preocupação crescente

com a questão do poder são os elementos que vão dar originalidade temática à literatura brasileira depois de 1964, e diferenciá-la da literatura engajada do período anterior (11-23). Os escritores brasileiros das quatro últimas décadas se distanciam conscientemente de tudo o que é "oficial". Essa atitude está refletida na sua predileção por histórias centradas nos marginalizados, nos vencidos e nos esquecidos, e por personagens atípicos, extraordinários, e não por *tipos* representativos de supostos ideais nacionais, quer à direita, quer à esquerda. O retorno ao romance histórico deve ser visto, portanto, como uma resposta às condições políticas e sociais dos últimos quarenta anos, e uma nova tomada de consciência quanto à nossa história política e social, complicada por um interesse cada vez mais intenso por questões de raça e gênero. Moacyr Scliar me disse uma vez numa conversa em minha casa que o que leva os escritores contemporâneos a buscarem a história é sua *perplexidade* diante do presente. Constatando que a definição otimista mas falaz do Brasil, baseada na harmonia racial e social e na crença num futuro grandioso e promissor, construída pelas elites no século XIX e disseminada durante o século XX, se choca com a realidade de uma sociedade fragmentada política, social, racial e economicamente, os escritores brasileiros lançam seu olhar para o passado à procura da gênese das divisões que percebem no presente. É bom lembrar que não se trata de contestar a noção do Brasil como uma nação, mas de colocar em questão as versões do nacional brasileiro baseadas em mitos e ideologias desacreditadas.

A revisitação do Brasil-Colônia permite a esses romancistas repensarem nossos anseios e redefinir nossa identidade numa perspectiva histórica longa, incomum nesse país de memória curta. Em última instância, essas narrativas querem rearticular os desafios da contemporaneidade com a busca das nossas raízes em termos que dêem conta da heterogeneidade e das diferenças que, como a prática do novo romance histórico sugere, constituem os alicerces da brasilidade.

ENSAIO ESSAY

MACHADO DE ASSIS, HÁBIL ENXADRISTA: *ESAÚ E JACÓ* E A NARRATIVA COMO JOGO

Raquel Cristina de Souza e Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: The present work aims at interpreting the book *Esaú e Jacó* (1904), by Machado de Assis, under the light of the self-conscious novel tradition, whose main feature is having the literary irony as a composing principle. Because it deconstructs instituted values and puts the fictional text under reflection, the referred work can be seen in fact as a Machadian narrative theory.

Key words: Brazilian literature; self-conscious novel; Machado de Assis.

O romance autoconsciente, de que *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, é exemplar, ao contrário do que geralmente se propaga nos círculos literários, não é uma inovação da contemporaneidade. Ao assumir seu estatuto de criação artística, ele se insere em uma tradição que prima pela reflexão crítica e conseqüente quebra da ilusão realista – e tem em *Dom Quixote*, de Cervantes, seu representante moderno e mais ilustre. De potencial primordialmente transgressor por seu caráter recriador da realidade, essa "outra tradição" se desenvolveu à margem daquela por longo tempo reverenciada como modelo romanesco – a que pretende refletir uma realidade previamente estabelecida –, e por isso suas obras representativas são constantemente tratadas como exceção. Robert Alter (1975) e Walter Reed (1981) demonstram como essas supostas exceções se configuram na verdade como desdobramentos naturais de uma linhagem auto-

reflexiva do romance. Dessa forma, as constantes afirmações de que Machado de Assis pertence ao Realismo apenas por uma coincidência temporal, sendo visto meramente como um expoente excêntrico desse estilo de época, não procedem. A obra machadiana excede o afã classificatório porque está vinculada à tradição irônica dessacralizadora de valores instituídos, e por isso mesmo deixada de lado pela tradição "oficial".

Assim é que, ao leitor mais desavisado, a leitura de *Esaú e Jacó* pode se revelar uma empreitada bastante dificultosa por conta das armadilhas deixadas por Machado de Assis ao longo da narrativa. A relativa simplicidade de seu enredo, o qual é passível de ser resumido em poucas linhas – dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, disputam desde o útero materno por interesses opostos até que o amor da mesma mulher vem unilos na discórdia –, é apenas pretexto para o desenvolvimento da verdadeira matéria da composição: o próprio fazer ficcional. Mais que relato, *Esaú e Jacó* se mostra uma elaborada teoria da narrativa, o que significa dizer que chama a atenção para sua própria condição de artifício e, ao fazê-lo, problematiza a questão do real em termos literários. As armadilhas a que aludimos são o resultado da manipulação estética empreendida por Machado de Assis para desestabilizar as convicções desse leitor que quer a obra confundida com a vida. Para aquele mais atento, essas armadilhas se configuram como peças de um enorme quebra-cabeça a ser saborosamente montado. Desafio e prazer: eis os imperativos de todo e qualquer jogo os quais também são compartilhados pela criação ficcional.

"Inventar" está na etimologia do verbo *fingere,* além de modelar em barro; moldar, esculpir; construir, compor; transformar, mudar; converter em; tornar-se; supor; ordenar (Silva; Montagner, 2005). Esse dado ilumina nossa investigação na medida em que o ato de fingir se apresenta como traço comum ao jogo e à ficção, pois ambos dão origem a mundos simbólicos independentes ontologicamente do que chamamos de real empírico: criam – fazem passar do não ser ao ser; inventam – dão forma

ao imaginário. É Wolfgang Iser (1999) quem melhor esclarece as relações entre a ficção, a imaginação e o jogo como elementos primordiais do processo de criação artístico-literária. Segundo o autor, o que caracteriza a literatura é a ultrapassagem do mundo real que a incorpora. A obra literária fala do que não existe *como se* existisse, e para tal utiliza três *atos de fingir*: a *seleção*, espécie de "recorte" da realidade extraliterária; *a combinação*, a qual ordenará os elementos selecionados de acordo com as intenções criativas do produtor, diferentemente de como estão dispostos no mundo empírico; e o *autodesnudamento,* mecanismo através do qual a literatura se dá a conhecer como tal e, por meio do *como se,* "transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade" (1999: 74). Para que essa pretensão se concretize, os atos de fingir e a imaginação devem interagir: enquanto a imaginação serve de meio para a manifestação da ficção, esta dá forma àquela. O jogo emergiria da interação mesma entre esses dois elementos, materializando-se no próprio texto literário. O texto que se assume enquanto jogo pode brincar de variadas formas com sua condição de artifício: jogar contra as realidades que tem como referente, levar além delas mesmas as posições que articulou, conquistar mundos possíveis, ou jogar com as expectativas de receptores potenciais (1999: 110).

Todas essas possibilidades são experimentadas por Machado de Assis em *Esaú e Jacó*, obra que de certa forma antecipa a teoria iseriana ao se assumir não só narrativa, mas jogo, tal qual fica patente no capítulo XIII, no qual o autor se autodenomina enxadrista e chama às personagens trebelhos (peças do xadrez). Sendo a característica fundamental desse tipo de jogo o raciocínio, fica claro que a equiparação do texto ao xadrez é sinal da assunção do traço reflexivo presente na obra, de modo que a posição do leitor perante o desafio proposto pelo autor não pode de maneira alguma ser passiva. Machado conta com a colaboração desse leitor perspicaz e convida-o a entrar nesse jogo:

> Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! (1997: 47).

Recusando os diagramas explicativos, fica delegada ao receptor a tarefa de co-construir com o autor o significado do texto e conseqüentemente participar de forma ativa no processo lúdico de fingimento empreendido pela ficção. A relação dialógica que se estabelece entre autor e leitor é de suma importância para estruturação da própria narrativa, já que essa é construída em função dessa entidade fictícia a quem cabe decodificar o texto-enigma. Embora as referências constantes sejam dirigidas às "almas sensíveis" – consumidores de romances românticos, a quem interessa somente a efabulação –, é exatamente o seu oposto que é requerido para levar a cabo a leitura, ou seja, "o leitor atento, verdadeiramente ruminante", que "tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida" (131). Se não houver ciência quanto ao *faz de conta* ou ao *como se*, o leitor pode cair facilmente nas peças pregadas por Machado de Assis, interessado que esse está em brincar com as estratégias narrativas e divertir-se com a construção e desconstrução da ilusão romanesca.

Como todo jogo, também o texto machadiano é regido por um sistema de regras, o qual pode ser entendido como seu princípio composicional: a ironia especificamente poética, a partir da qual se estrutura e se articula a obra em questão (Souza, 2000). O questionamento que está na etimologia do termo (*eironeia*) submete a obra de arte a um processo de exame crítico o qual é o responsável pelo destecer da ilusão referencial como conseqüência de uma reavaliação do saber sobre o mundo. Esse novo saber recusa a alienação propiciada por todo discurso pretensamente verdadeiro – como é o caso da prática literária mimética – e admite a contradição como constitutiva do real. A investigação mais detida do romance, a que passare-

mos agora, aprofundará a questão do propósito desconstrucionista da verdade monolítica próprio do procedimento irônico.

Já na "Advertência", podemos perceber a intenção machadiana em absorver (para subverter em seguida) o método realista de composição, dando início à sua brincadeira com o horizonte de expectativas do leitor:

> Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último (15).

O recurso aos prólogos, advertências e cartas ao leitor no preâmbulo da narrativa para explicar a origem factual do texto é bastante comum enquanto forma de atestar sua "verdade". A voz que aí aparece, na abertura de *Esaú e Jacó*, a qual faz as vezes de um editor, obedece à regra dos romances realistas e participa de uma estratégia geral de construção de uma verossimilhança que se quer garantida em relação a referentes extraliterários. Como nesse tipo de narrativa que lhe serve de inspiração, essa voz não se assume autora, mas simplesmente a responsável pela publicação e divulgação de um *documento*, negando-se literatura. Claro está a essa altura que a apropriação desse recurso nada mais é que uma daquelas armadilhas de que falamos anteriormente, pois o que Machado pretende é justamente criticar a "desliteraturização" (Tacca, 1973: 37) do romance. A pista é dada na própria advertência, embora possa passar despercebida pelas almas insensíveis à reflexão:

> A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. *Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos*. Último por quê? (15 – Grifo nosso)

Ao questionamento final a resposta já está dada: *Último* porque narrativa; *Último* porque ficção. A estranheza dessa narrativa à matéria dos seis cadernos pode ser confirmada ao cotejarmos *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, publicado quatro anos depois, onde não há vestígio algum dos eventos do primeiro livro, apesar do intervalo temporal que é contemplado nos dois (1888-1889). Esse dado corrobora o caráter de ficção do último caderno, ou melhor, confirma a intenção de esse ser tratado como ficção, já que *Memorial de Aires*, mesmo sob a forma de diário, não deixa de ser discurso literário e não documento.

Um aspecto relevante da desconstrução machadiana que pode começar a ser esboçado antes mesmo de adentrarmos a narração propriamente dita diz respeito ao estatuto do autor do romance. Na advertência, temos a informação de que quem escreveu o livro foi o Conselheiro Aires, informação que se choca com o nosso conhecimento acerca do autor "real" do livro, impresso em letras garrafais na capa, Machado de Assis. Eis nova peça pregada por esse autor-enxadrista: a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo e correntemente pertencente ao mundo empírico é ficcionalizada, agravando a tensão natural existente entre essa e narrador. A relação dialógica entre ambos é por si só de difícil resolução porque coloca em xeque a questão mesma da elaboração romanesca, qual seja a da criação de mundos possíveis a partir do mundo real. O autor, representante dessa esfera, dá voz ao narrador, representante daquela, e assim se estabelece o estatuto de invenção do contador da estória. Ele só existe enquanto enuncia, é um ser feito de palavras, cuja tarefa é ser o mediador entre a produção textual e sua recepção. Muitas vezes, porém, autor e narrador se confundem, principalmente quando a intenção do romancista é fazer de sua narrativa uma "fatia da vida". Nesses casos, o ato que engendra o cosmo ficcional, embora seja perpetrado por um ser de carne e osso, é atribuído a um ser de papel como estratégia para borrar os limites entre o que é pura criação e o que é realidade, e assim tomar a primeira pela segunda.

Ao ser ficcionalizado em *Esaú e Jacó*, o autor passou a fazer parte do mesmo mundo do narrador e, assim como ele, tornou-se uma função no texto, complexificando ainda mais o relacionamento nada pacífico entre as duas entidades com a introdução de uma terceira. Advertido sobre esse procedimento na abertura do livro, o leitor deve por si só descobrir suas implicações, caso aceite o convite para posicionar-se no outro extremo do tabuleiro de xadrez. Dada a principal instrução e começada a partida, o primeiro desafio a ultrapassar é em relação à mediação narrativa, a qual se impõe como fator primordial para a decodificação do texto. Na obra a que nos propusemos interpretar, essa mediação é complexa por vários motivos: primeiramente, porque diferentes situações narrativas se mesclam, dificultando a identificação do(s) narrador(es); em segundo lugar, essa oscilação de situações narrativas coloca em dúvida a credibilidade do ato de narrar por apresentar posições contraditórias desse narrador-mutante que se faz de pouco confiável para desconcertar seu leitor-adversário. Para completar, esse narrador também se transmuta em outras personagens, caracterizando-se como multiperspectivado. Todas essas combinações são resultado do trabalho consciente com técnicas narrativas concernentes à posição do narrador em face do narrado, de forma a empreender uma discussão bastante profícua acerca da teoria de composição do romance.

Em linhas gerais, existem duas situações narrativas básicas. A primeira é aquela em que o narrador pode participar dos eventos narrados, como protagonista ou não, assumindo-se um "eu" e existindo no mesmo plano que as personagens. A outra situação é aquela em que o narrador é estranho à matéria narrada e coloca-se fora dos acontecimentos, existindo em um plano superior ao dos participantes da ação, como mero observador onisciente. Nesse caso, desfrutando de prerrogativas semelhantes às de um demiurgo, a apresentação da consciência das personagens se dá por uma ilusão de falta de mediação narrativa, como se o leitor presenciasse *in*

acto o fluir dos seus pensamentos. Diferente é a representação da consciência das personagens pelo monólogo interior e pelo discurso indireto livre, feita pelas vias de um refletor (*reflector-character* segundo Stanzel, 1986), através do qual o leitor enxerga o mundo ficcional. O refletor é a personagem que não narra eventos, mas pensa, sente e percebe a realidade em que está inserida. Também aqui se tem a impressão da falta de mediação narrativa devido à impressão de acesso direto aos pensamentos dos envolvidos nos eventos.

Esaú e Jacó apresenta-nos uma multiplicidade de modos de narrar, com conseqüentes oscilações quanto à perspectiva (interna ou externa) em cada um deles. O que abre o romance é o onisciente, como fica claro na abertura do primeiro capítulo: "Era a primeira vez que as duas iam ao Morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da rua do Carmo" (17). Tudo indica que é uma voz em terceira pessoa, indiferente aos eventos, que vai guiar a história. De fato, essa entidade autoral (*authorial*, nos termos de Stanzel) se espraia texto afora e, porque existente em um nível outro que o das personagens, adota uma perspectiva externa semelhante à atribuída a Deus, podendo descrever minuciosamente o que não viu *in presentia* e adentrar as mentes dos participantes da ação:

> Quando Paulo chegou ao cemitério, e viu de longe o irmão, teve a sensação de pessoa roubada. Cuidava ser único e era último. A presunção, porém, de que Pedro não levara nada, uma folha sequer, consolou-o da antecipação da visita. Esperou alguns instantes; advertindo que podia ser visto, desviou-se do caminho, meteu-se por entre as sepulturas, até ir colocar-se atrás daquela. Aí esperou cerca de um quarto de hora. Pedro não, se queria arrancar dali; parecia falar e escutar. Enfim, despediu-se e desceu (234).

Tal modo de narrar é bastante caro ao romance mimético como forma de transmitir um ar de veracidade ao que se conta, removendo o narrador da cena narrada. Na obra em investigação, porém, uma consciência narrativa em primeira pessoa interrompe amiúde a contação da

história para problematizar essa pretensão ilusionista. Esse narrador intruso, próprio da obra literária construída sob a égide do princípio irônico, se faz visível para apontar criticamente que o narrado é um constructo lingüístico, e não um dado que reproduz o extraliterário. A conseqüência dessa intrusão é a vacilação entre um discurso que se quer afirmar como verdadeiro e outro que o desconstrói. Em contraposição à onisciência assinalada acima, uma voz em primeira pessoa expõe a fragilidade do recurso enquanto acesso à interioridade de outrem: "A idéia de ter a pequena ao pé de si, por alguns dias, e discernir qual era o melhor aceito, e o que deveras a amava, pode ser que também influísse na adoção do voto, mas não afirmo nada a tal respeito. Também não asseguro que tivesse grande gosto em agasalhar a mãe e o pai de Flora" (174). O narrador se coloca como entidade falível e atesta a impossibilidade da ciência total e irrestrita: "Santos, que já reparara nisso, perguntou-lhe o que é que tinha; ela não sei se lhe respondeu de palavra; se alguma disse, foi tão breve e surda que inteiramente se perdeu. Talvez não passasse de um simples gesto de olhos, um suspiro, ou coisa assim" (30). O narrador também se reserva o direito de comentar sobre suas personagens, em vez de fazer um retrato fiel das mesmas: "Santos tinha alguns [parentes] em Maricá, a quem nunca mandou dinheiro, fosse mesquinhez, fosse habilidade. Mesquinhez não creio, ele gastava largo e dava muitas esmolas. Habilidade seria; tirava-lhes o gosto de vir cá pedir-lhe mais" (27). Também em relação à veracidade dos fatos narrativos o narrador parece hesitar. Algumas vezes recorre ao documento para dar credibilidade ao seu relato: "Já lá ficou defunta a jovem Flora, aqui vai morta a velha Natividade. Chamo-lhe velha, porque li a certidão de batismo" (246). Ainda assim, o apelo a provas factuais está sujeito à falibilidade de quem as manipula:

> "Na Igreja de S. Domingos diz-se hoje uma missa por alma de João de Melo, falecido em Marica". Tal foi o anúncio que ainda agora podes ler em algumas folhas de 1869. Não me ficou o dia. O mês foi agosto.

> O anúncio está certo, foi aquilo mesmo, sem mais nada, nem o nome da pessoa ou pessoas que mandaram dizer a missa, nem hora, nem convite. Não se disse sequer que o defunto era escrivão, ofício que só perdeu com a morte. Enfim, parece que até lhe tiraram um nome; ele era, se estou bem informado, João de Melo e Barros (26).

O "relator dessas aventuras" quer fazer crer que não engana o leitor com fabulações inverossímeis:

> Se eu não visse nesses oficiais da saúde os escrutadores da vida e da morte, podia torcer a pena, e, contra a predição científica, fazer escapar Natividade. Cometeria uma ação fácil e reles, além de mentirosa. Não, senhor, ela morreu sem falta, poucas semanas depois daquela sessão da Câmara. Morreu de tifo (246).

Chega até mesmo a se desculpar pelo que parecer não crível:

> Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, porque é verdade, e o fumo concorda com o ofício. [...] Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa. Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afetação que porventura aches nesta linha. Tais gestos não se poderiam contar naturalmente (20).

Outras vezes brinca com a expectativa do leitor a esse respeito, deixando claro o pacto tácito que deve ser efetuado entre produtor e receptor quanto ao fingimento que se opera na construção ficcional. O mundo narrado não é real, mas deve ser tomado como se fosse: "Clínica e documentos repousam agora na cova n... Não ponho o número, para que algum curioso, se achar este livro na dita Biblioteca, se dê ao trabalho de investigar e completar o texto. Basta o nome da defunta, que lá ficou dito e redito" (231).

Ao discurso que pretensamente supõe relatar acontecimentos tais quais sucederam se opõe um outro que pretende deitá-lo abaixo, alegando a falta de provas e chegando a conclusões "só pelo aspecto das coisas" (197). Esse contradiscurso do narrador vai de encontro à máxima encontrada em manuais de literatura quanto a esse elemento primordial da nar-

rativa, a de que se deve saber para contar: "Não sei que teatro foi, nem que peça, nem que gênero; fosse o que fosse, a questão era matar o tempo, e os três o deixaram estirado no chão" (194). O paroxismo dessa transgressão está na recusa a se cumprir o único ofício que lhe cabe:

> Como é que se matam saudades não é coisa que se explique de um modo claro. Ele não há ferro nem fogo, corda nem veneno, e todavia as saudades expiram, para a ressurreição, alguma vez antes do terceiro dia. Há quem creia que, ainda mortas, são doces, mais que doces. Esse ponto, no nosso caso, não pode ser ventilado, nem eu quero desenvolvê-lo, como aliás cumpria (135).

A flutuação entre essas posições deve ser vista como um alerta para o paradoxo da artificialidade da representação literária: nunca a obra de arte deixará de ser artefato, por maior que seja sua aparência de real. Mais de uma vez, Machado de Assis critica o Realismo por meio de seu porta-voz: "Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se" (185). A ironia verbal é patente, já que o alto nível de elaboração estética da obra não nos deixa dúvida sobre a opção consciente de Machado de Assis. A prova cabal está no capítulo XLVI, espécie de resumo metatextual, no qual é exposta a teoria que vem sendo utilizada na composição da narrativa. Comparando a obra literária à representação teatral, o narrador torna evidente que o efeito de real produzido pela encenação e pelo cenário não passa do resultado de uma manipulação cuidadosa de meios artificiais:

> Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores (105).

Aqui Machado entrega o jogo ao leitor, embora tente reverter o lance no final do capítulo: "Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade é pura e sem choro" (105).

A essa altura se faz incontestável a afirmação de que esse narrador que se afirma como tal está em um plano diferenciado do das personagens, o da enunciação. E é por causa dessa posição privilegiada que ele pode fazer constantes menções à obra enquanto objeto material, principalmente nas referências diretas a capítulos que devem ser relidos – obrigando o leitor a retroceder sua leitura – ou que ainda serão escritos – quebrando expectativas quanto o desenrolar da fabulação –, ou ainda que serão simplesmente suprimidos por "economia" ou para "não enfadar a leitora curiosa". Ainda há os que são aconselhados a serem ignorados por quem só interessa pelas peripécias e não pelas reflexões digressivas – de que é sintomático o capítulo XXIII ("De quando tiverem barbas"), em que o narrador divaga sobre fatos totalmente alheios ao assunto do livro. A assunção da existência do narrador enquanto função na dinâmica textual também permite que se evidencie a subversão da cronologia dos eventos. O tempo da narrativa que coincide com o tempo dos fatos narrados, como é comum na arte mimética, também contribui para certo efeito de realidade. Se, ao contrário, a narrativa vai e volta no tempo, em movimentos digressivos, de acordo com suas necessidades expressivas, o ritmo da reflexão se instala:

> Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886. O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro (62).

O capítulo CXIX, também concernente à questão temporal, pode ser visto como outro resumo metatextual da teoria machadiana do romance, no qual podemos notar a recusa ao ordenamento cronológico da narrativa em favor dos meandros do tempo trabalhado artisticamente:

> Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhes um título próprio. Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto águas e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidosos da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam e são curtos (245).

Essa voz em primeira pessoa que cuidamos investigar, embora problematize o modo de narrar onisciente, não configura propriamente uma situação narrativa diferenciada, pois que apenas introduz comentários dessa entidade "superior" à matéria que é contada em terceira pessoa. Há, no entanto, a presença de um outro "eu" com função diferente da que descrevemos acima, a qual desvia a perspectiva externa para a interna. Podemos dizer, então, que, paralelamente à situação narrativa autoral (em terceira pessoa), existe também uma subjetiva (em primeira pessoa). Esse "eu" aparece várias vezes fazendo alusão a si enquanto presença física, diferentemente da voz que se anuncia como mero relator:

> "Quando um não quer, dois não brigam", tal é o velho provérbio que ouvi em rapaz, a melhor idade para ouvir provérbios. Na idade madura eles devem já fazer parte da bagagem da vida, frutos da experiência antiga e comum. Eu cria neste; mas não foi ele que me deu a resolução de não brigar nunca. Foi por achá-lo em mim que lhe dei crédito. Ainda que não existisse, era a mesma coisa. Quanto ao modo de não querer, não respondo, não sei. Ninguém me constrangia. Todos os temperamentos iam comigo; poucas divergências tive, e perdi só uma ou duas amizades, tão pacificamente aliás, que os amigos perdidos não deixaram de me tirar o chapéu. Um deles pediu-me perdão no testamento (232-233).

Sobre a indagação acerca de quem seria essa primeira pessoa, podemos conjeturar que seja o Conselheiro Aires, pelas razões que o próprio autor oferece – basta juntarmos as peças desse jogo. A autodescrição

dessa voz não identificada se assemelha à caracterização que a voz onisciente faz de Aires-personagem: "Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia" (45). Ambos se mostram personalidades avessas à discussão e de temperamento apaziguador de contradições:

> Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires, – José da Costa Marcondes Aires, – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas (45).

Entre outras semelhanças, também compartilham um prazer especial por adágios, que aparecerem citados – e muitas vezes subvertidos – ora por um, ora por outro.

A aparição de Aires na narrativa enquanto uma personagem como qualquer outra não deixa de causar espanto ao leitor, advertido desde o prefácio de que esse era o autor do livro. A propósito, Aires/Machado faz questão de irromper no nível diegético como entidade materialmente responsável pelo texto: "Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram, e refiro-as tais quais" (28). Eis mais uma tentativa de logro. Se a leitura do prefácio já acenava para certa confusão entre as entidades empírica e ficcional que respondem pelo impulso criativo gerador do texto, ao longo do romance o problema da autoria se intensifica com as menções aos outros seis cadernos do memorial. O diário do conselheiro aparece aqui e ali referido pelo narrador em terceira pessoa como fonte de criação do romance. Por vezes, vários trechos são transcritos como se co-

piados diretamente do memorial; por outras, esse narrador atesta a falta de dados "nas notas que servem ao livro" para esclarecer tal ou qual passagem mais obscura. Nesses casos, assoma uma voz que admite ter feito ficção a partir de um documento. Essa voz tanto pode ser de Aires sob máscara onisciente, como pode ser daquela entidade identificada como editor na abertura do romance, a qual teria tido a tarefa de dar um título ao caderno encontrado e supostamente o teria publicado tal como o havia encontrado. Só saberemos que essa afirmação final é uma burla se fizermos dialogar o prefácio de *Esaú e Jacó* com o de *Memorial de Aires*, cuja assinatura enfatiza seu aspecto de cilada para os desatentos. O "editor" do intróito de *Esaú e Jacó* reaparece aqui e se auto-intitula M. de A., que tanto se refere a Machado de Assis como a Marcondes Aires. Esse recurso consciente à onomástica elide qualquer pretensão de realismo e, ao mesmo tempo, instaura uma confusão de vozes supostamente responsáveis pelo texto. Intensifica-se (ou esclarece-se?) o enigma com a confissão, no prefácio do *Memorial*, de que a narrativa de *Esaú e Jacó* foi elaborada esteticamente:

> Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. *Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade.* Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia (9 – Grifo nosso).

O disfarce de simples divulgador da obra de outrem cai por terra em *Esaú e Jacó* e deixa entrever uma fratura na suposta capa de realidade que encobria o romance sobre Pedro e Paulo: não há editor, nem Conselheiro Aires. Tudo é fruto da imaginação machadiana dando forma à matéria ficcional. A prova cabal está nessa passagem, em que as influências literárias de Aires-autor explicitadas são obviamente as de Machado: "Isto

feito, Aires meteu-se na cama, rezou uma ode do seu Horácio e fechou os olhos. Nem por isso dormiu. Tentou então uma página do seu Cervantes, outra do seu Erasmo, fechou novamente os olhos, até que dormiu" (139). Aqui temos, respectivamente, o representante moderno e o renascentista da tradição irônica e autoconsciente da narrativa de ficção.

A conclusão aventada acima, entretanto, não é facilitada por esse autor-trapaceiro. Assim como a perspectiva oscila entre o exterior e o interior, e o narrador entre a total onisciência e a parcialidade de conhecimento, também a figura de Aires – porque uma das máscaras do narrador – hesita entre o saber e o não saber. Enquanto personagem da narrativa em terceira pessoa, tem conhecimento tão limitado quanto os outros participantes da ação, diferentemente do narrador: "Quanto à matéria da conspiração, podereis sabê-la, depois, brevemente, daqui a um capítulo. O próprio Aires não descobriu nada, por mais que quisesse fartar os olhos naquele diálogo de mistérios" (120). Enquanto narrador, pode se fartar de sua experiência junto aos protagonistas da cena para dar credibilidade ao que conta:

> Sei, sei, três vezes sei que há muitas visões dessas nas páginas que lá ficam. Ulisses confessa a Alcinos que lhe é enfadonho contar as mesmas coisas. Também a mim. Sou, porém, obrigado a elas, porque sem elas a nossa Flora seria menos Flora, seria outra pessoa que não conheci. Conheci esta, com as suas obsessões ou como quer que lhes chame (120).

É claramente de testemunha dos acontecimentos o papel desse Aires-narrador-personagem: "Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista..." (228). Fica claro, porém, que seu estatuto de personagem não é protagônico:

> Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é

> que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo (110).

Aqui nos deparamos com a terceira situação narrativa presente no romance, a qual se configura como um desdobramento da narrativa em primeira pessoa. Stanzel (1986) a denomina narrativa em primeira pessoa periférica (*Peripheral first-person narrative*), e o conjunto de características que a definem pode ser facilmente encontrado em *Esaú e Jacó*. Esse narrador tem como peculiaridade o fato de não estar no centro dos eventos narrados, mas no seu entorno, ainda que personagem, e por isso presente no mesmo nível existencial que os outros participantes dos eventos. Sua função é testemunhar a cena dos acontecimentos como um observador perspicaz, contemporâneo dos protagonistas. O significado desse tipo de narração está exatamente nessa medição feita por uma personalidade que filtra o mundo ao seu redor de acordo com sua perspectiva. Um traço peculiar desse tipo de narrador deve ser, conseqüentemente, o poder de percepção aguçado, além da proximidade com os envolvidos na ação. A descrição de Aires se ajusta perfeitamente a esses requisitos: "Os olhos de Aires tinham uma faculdade particular, menos particular do que parece, porque outros a possuirão calados" (127). No trecho que se segue, essa característica é atribuída à profissão do conselheiro:

> Foi o que ele leu nos olhos parados. É ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário. Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes (212).

Não poderia haver trecho mais elucidativo quanto ao intento ludibriador de Machado. A vocação de "descobrir e encobrir" atribuída à personagem-autor pode facilmente ser atribuída ao próprio autor empírico de *Esaú e Jacó*: não é outro seu objetivo que não montar e desmontar o palco da ilusão romanesca na presença do espectador.

A convocação dessa nova situação narrativa traz nova contribuição para o questionamento acerca da credibilidade do narrador, tão discutida no romance. Na narração em primeira pessoa periférica o fenômeno da onisciência ganha novos contornos, já que nesse caso temos uma entidade subjetiva que se propõe a narrar inclusive o que não viu. Estabelece-se uma contradição permanente entre o conhecimento total e irrestrito de um ente dotado de poderes sobre-humanos, e o conhecimento obviamente limitado dessa personagem que se afirma como um sujeito e que, portanto, não poderia assistir a todos os eventos, nem adentrar a consciência alheia. É comum, como adverte Stanzel, que o posicionamento temporário desse narrador no plano da onisciência se estenda de tal forma pela narrativa que a sua condição de personagem seja esquecida. Esse dado é radicalizado sobremaneira por Machado de Assis, a ponto de esse narrador periférico referir a si mesmo como um outro, como tivemos oportunidade de verificar. Tal procedimento se justifica pela estratégia geral encontrada no texto de desautorizar constantemente o saber irrestrito do narrador que se quer testemunha ocular de todos os fatos. Xenofonte – autor grego não por acaso lido pelo Conselheiro Aires – é um dos poucos escritores que empregou a terceira pessoa para referir-se a si mesmo em relatos de acontecimentos em que havia participado ativamente, pois no mundo antigo a narração subjetiva não era vista como meio confiável de transmitir veracidade (Scholes; Kellogg, 1977).

O problema da representação da consciência nessa situação narrativa pode ser resolvido das duas maneiras tradicionais que rechaçam o narrador em favor de um disfarce de falta de mediação narrativa (a transformação gradativa do narrador periférico em narrador autoral e o recurso às personagens-refletores), ou poderá se utilizar de certas estratégias para motivar seu conhecimento sobre o interior das personagens sem que pareça inverossímil e possa manter a perspectiva externa, como a referência a certas palavras, gestos ou expressões faciais dessas personagens que fazem o

narrador concluir tal ou tal possível pensamento que possam ter tido. (Stanzel, 1986:127). Em *Esaú e Jacó*, como temos demonstrado, a preocupação do autor está exatamente em descortinar qualquer ilusão. Por isso, a opção machadiana principal para a representação da consciência das personagens não poderia ser nem a da onisciência, nem a da refletorização, nem a da verossimilhança a todo custo. Em alguns trechos até podemos encontrar esses recursos, mas o que predomina, fazendo jus aos propósitos desconstrucionistas do texto, é o multiperspectivismo. O narrador se transmuta em várias personagens, se fazendo de porta-voz de suas consciências, mas em momento algum nega sua mediação. O narrador se assume tradutor do interior das personagens, de modo a não deixar dúvidas de que se trata de matéria de ficção, imaginada por um autor, e que precisa de sua intervenção para se organizar sob a forma narrativa e chegar ao receptor: "Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem" (25). Algumas vezes, se assume falho e impotente para cumprir seu ofício: "Talvez fosse um caso único... único! Um caso único! A singularidade do caso fê-lo agarrar-se mais à idéia, ou a idéia a ele; não posso explicar melhor este fenômeno íntimo, passado lá onde não entra olho de homem, nem bastam reflexões ou conjeturas" (43). Interessantes se mostram as tentativas desse narrador em se acercar dos pensamentos íntimos de Flora, a amada dos gêmeos. Como ela mesma não consegue se decidir entre um ou outro irmão, a confusão instaurada em seu interior não permite que o narrador desvende o que lá se passa:

> Pensar, não pensou; ia tão atordoada com a vista dos rapazes que as idéias não se enfileiraram naquela forma lógica do pensamento. A própria sensação não era nítida. Era uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo e claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora, e o mais que puderes achar no capítulo das contradições. Eu nada mais lhe ponho. Nem ela saberia dizer o que sentia. Teve alucinações extraordinárias (173).

Essa faculdade de tradutor das consciências faz com que o narrador assuma os pontos de vista de cada uma das personagens no desenrolar da narrativa, como podemos verificar no exemplo relativo a Santos, pai dos gêmeos:

> Quanto à contradição de que se trata aqui, é de ver que naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou (29).

No trecho acima, a voz do narrador é clara, já que se refere à personagem na terceira pessoa, mas o ponto de vista expresso não é dele, é de Santos. Além disso, a presença do mediador está mais do que assinalada, desfazendo a falsa sensação de que o leitor presencia o funcionamento da mente do personagem em tempo real. Tal procedimento se repete em relação a todas as personagens, e poderíamos dizer que é o que caracteriza o romance como polifônico, em termos bakhtianos. Ou seja, a coexistência de vozes plenivalentes e eqüipolentes – de pleno e igual valor – que se cruzam na narrativa sem que se sobreponham umas às outras, sendo o narrador o organizador desse grande concerto de vozes. A ele não é reservada a última palavra, de modo que a obra reflete a natureza dialógica não só da linguagem, mas da vida e do pensamento humano. Podemos dizer de Machado, como Bakhtin o fez em relação a Dostoievski, que sua interpretação do mundo implica pensar todos os conteúdos como contíguos e simultâneos, de forma a se consentir a contradição como inerente ao real. O paroxismo dessa mundividência particular é a dramatização da simultaneidade de posições no interior do próprio indivíduo, obrigando-o a dialogar com seu duplo. Em *Esaú e Jacó*, o embate de consciências

no mesmo indivíduo é abordado a partir da figura do irmão das almas, que aparece no início do romance, indeciso entre entregar para a igreja a doação generosa de Natividade, a mãe dos gêmeos, para a missa dos mortos – como era sua obrigação – ou guardá-la para si:

> Na igreja, ao tirar a opa, depois de entregar a bacia ao sacristão, ouviu uma voz débil como de almas remotas que lhe perguntavam se os dois mil-réis... Os dois mil-réis, dizia outra voz menos débil, eram naturalmente dele, que, em primeiro lugar, também tinha alma, e, em segundo lugar, não recebera nunca tão grande esmola. Quem quer dar tanto vai à igreja ou compra uma vela, não põe assim uma nota na bacia das esmolas pequenas (24-25).

O desenrolar da narrativa nos mostra que a opção do pedinte foi por guardar consigo o dinheiro e, apesar disso, o narrador em momento algum o censura pelo ato. Pelo contrário, mais adiante será sugerido que outras notas tiveram o mesmo destino daquela de Natividade e, depois de abastado, Nóbrega – este é o nome do guardador de almas – se torna um homem generoso.

Variados pontos de vista vão sendo modulados pelo narrador ao longo do romance sem que haja um denominador ideológico que os submeta a uma apreciação monológica. A opção pela polifonia é a opção pela coexistência das diferenças e pela recusa de se definir o caráter do indivíduo de forma conclusiva. A voz do narrador nesse contexto permanece ao lado da voz das personagens. Ele se mimetiza nas personagens, mas não se identifica com nenhuma delas. Esse dado pode ser conferido desde o episódio que abre o romance e é, digamos, o mote para o desenvolvimento de todo o resto. O episódio em questão é a subida de Natividade, juntamente com sua irmã Perpétua, ao morro do Castelo para consultar uma adivinha acerca do futuro de seus filhos, então bebês. A personagem – e o restante de sua família – acredita cegamente na predição da "sacerdotisa", de modo que esse fato perpassará toda a narração. Após certa briga de Pedro e Paulo, a mãe reflete pelas palavras do narrador:

> E recordava a crise de então, acabando por maldizer da cabocla do Castelo. Realmente, a cabocla devia ter calado; o mal calado não se muda, mas não se sabe. Agora, pode ser que isto de não calar confirme a opinião de que a Cabocla era mandada por Deus para dizer a verdade aos homens. E afinal o que é que ela disse a Natividade? Não fez mais que uma pergunta misteriosa; a predição é que foi luminosa e clara... E outra vez as palavras do Castelo ressoaram aos ouvidos da mãe, e a imaginação fez o resto. Coisas futuras! Hei-los grandes e sublimes. Algumas brigas em pequenos, que importa? (70).

A opinião do narrador acerca da cabocla do Castelo, no entanto, emerge do diálogo irônico que se estabelece com oráculos consagrados pela literatura. Já na cena de abertura a que aludimos, o "relator das aventuras" faz questão de pontuar a possível falibilidade desse oráculo: "Natividade disse baixinho à outra que 'a cabocla era simpática', não tão baixo que esta não pudesse ouvir também; e daí pode ser que ela, receosa da predição, quisesse aquilo mesmo para obter um bom destino aos filhos" (19). As adivinhações da cabocla não lhe inspiram confiança alguma, a não ser nas personagens, como mostra o fato de Natividade se render de imediato à simples sugestão da cabocla:

> – *Sim, senhora, pergunto se não teriam brigado no ventre de sua mãe; não se lembra?* Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias... Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu (20).

O parecer de Aires-narrador quanto ao assunto contrasta claramente com o exposto acima. Perguntado pelo pai dos gêmeos sobre a possibilidade de espíritos brigarem antes de virem ao mundo, ele responde prontamente: "Antes de nascer crianças não brigam" (48). Só com a insistência de seu interlocutor Aires resolve, como sempre, evitar a controvérsia e concordar com Santos. Ao fazê-lo, sem saber da predição da adivinha, acaba por prever o mesmo que ela: "O simples gesto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou política, pode dar-se por instinto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos desse mun-

do" (48). Eis um sinal para confiarmos mais que Aires que na cabocla, vide sua previsão, vaga ao absurdo, além de óbvia: "Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta... / – Coisas futuras! murmurou finalmente a cabocla" (21). A única novidade, ainda que imprecisa, é de que os meninos serão "grandes", mas esse vaticínio, como o narrador já nos acautelou, pode ser conseqüência do elogio de Natividade a sua pessoa... O tom jocoso do narrador perpassa todo o capítulo, como no trecho em que ironiza a freguesia numerosa da "sacerdotisa":

> Natividade deu o nome de batismo somente, Maria, como um véu mais espesso que o que trazia no rosto, e recebeu um cartão, porque a consulta era só de uma, – com o número 1.012. Não há que pasmar do algarismo; a freguesia era numerosa, e vinha de muitos meses. Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Ésquilo, meu amigo, relê as Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta: "Se há aqui Helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, na ordem marcada pela sorte"... *A sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência* (18 – Grifo nosso).

A autoridade da tradição é invocada para contrastar com o embuste que é a cabocla do Castelo, suposto veículo de verdade para as personagens como o é o narrador para os leitores. Ambos são desmoralizados enquanto tal no romance, visto que a opção de Machado é pela convivência pacífica das diferenças em detrimento de uma superioridade monológica. Atesta-se isso na outra alusão intertextual a entidades oraculares presente no capítulo XV, intitulado *Teste David cum Sibylla*. A frase latina proferida por Plácido, personagem adepta do espiritismo, quer dizer que tanto profecias religiosas quanto pagãs chegam ao mesmo fim. Mais de uma vez a divergência de pensamento é convocada no romance. Ora pelo narrador intruso – "O que se deve crer sem erro é que Deus é Deus; e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-lhe *Alá*. Todas as línguas vão dar no céu" (74) –, ora por Aires-personagem: "Natividade olhou para ele, como receando se teria adivinhado então a consulta que ela fez à cabocla. Pareceu-lhe que não,

sorriu e chamou-lhe incrédulo. Aires negou que fosse incrédulo; ao contrário, sendo tolerante, professava virtualmente todas as crenças desse mundo" (90). Sim, Aires adivinhou. Porque personagem extremamente observadora, como ficou dito anteriormente:

> Aqueles almoços repetiram-se, os meses passaram, vieram férias, acabaram-se férias, e Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no Memorial, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dois, e mais a ida à cabocla do Castelo, a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele relembrou, ligou e decifrou (105).

Mas principalmente porque é autor ficcional, *alter ego* de Machado.

Assim como a cabocla do Castelo é desconstruída enquanto porta-voz da verdade, também a onisciência oracular do narrador é contestada como qualquer outro monismo absoluto. Não é senão Aires, o avesso da visão autoritária e catalisador da diversidade de situações narrativas presentes no romance, que desvenda o enigma dos gêmeos – e, por extensão, revela uma nova forma de conhecimento em que a contradição é admitida. A rivalidade de Pedro e Paulo não é conseqüência de um vaticínio funesto, mas a ficcionalização desse modo novo de conhecer, como atesta Machado através de sua projeção ficcional ao longo do texto: o mundo e o homem não são outra coisa que contradição. O procedimento de construção do romance reflete o princípio irônico que rege o real, segundo afirma Ronaldes de Melo e Souza (2000): "A heterogeneidade de tudo que existe, que se manifesta no poder de o universo ser uma coalescência susceptível de se representar sucessiva e alternadamente, ora de um modo, ora de outro, constitui a ironia suprema do jogo do mundo consigo mesmo" (48). Os gêmeos idênticos de personalidades diametralmente opostas encarnam a oscilação entre o ser e o parecer na dinâmica da existência. Aires conclui ao final do romance que o espírito de inquietação residia em Paulo, e o de conservação em Pedro: "Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quisera ir ao ponto a que não foram homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou

se atire para diante" (239). Tal polaridade escamoteada pela mesma fisionomia externa problematiza a relação essência/ aparência, pois que essa encobre uma essência não una e imutável, mas múltipla e em constante metamorfose. Pedro e Paulo encerram a substituição da oposição antagônica pela complementar na forma de conceber o mundo, de modo a rejeitar-se qualquer síntese unificadora de contrários.

A personagem Flora representa a falência dessa tentativa de interpretar o real a partir da reunião de opostos num todo monolítico e pretensamente superior. Amada por ambos os irmãos, a moça corresponde em igual proporção ao afeto de Pedro e Paulo, e é incapaz de decidir-se por um dos dois. Dessa inabilidade para a síntese nasce o epíteto que lhe é atribuído por Aires: inexplicável. O sentido da adjetivação é dúbio: tanto se refere à incapacidade da personagem de compreender seus sentimentos – e conseqüentemente à do narrador em traduzir para o leitor a confusão instalada em seu ser – quanto ao fato de Flora não poder ser desdobrada para satisfazer aos dois irmãos (a raiz latina da palavra – *plicare* – significa exatamente "dobrar"), como gostaria de fazer o narrador, ironicamente, para "corrigir a natureza". Não podendo fazê-lo, consente na unificação dos rapazes pelo delírio da moça:

> Em caminho, depois do embarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu coupé, cismou que os ouvia falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiam-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única (177).

Chegam a tal nível essas alucinações que a moça adoece e vem a falecer. Sua morte representa a impossibilidade de se sustentar qualquer posição que vá de encontro ao dialogismo.

A ironia é um exemplo típico de discurso dialógico tal como o definiu Bakhtin (1981). Sua peculiaridade é conjugar duas orientações significativas: uma voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum, e outra voltada para um discurso hostil ao primeiro. Esse

discurso bivocal tem como objetivo confrontar sentidos e desfazer verdades instituídas. A dupla orientação do discurso irônico é que define o narrador de *Esaú e Jacó,* a quem podemos atribuir o "falar dobrado" de todo oráculo. Dobrado não só porque cifrado, mas principalmente porque irônico, e por isso transgressor. É ele o responsável pelos enigmas lançados ao leitor nesse jogo de "descobrir e encobrir" a verdade, quebrando a retórica da dissimulação na manifestação literária. Também é narrador-mutante, desdobrável em possibilidades várias, e por isso questionador de qualquer discurso que se quer aceito como incontestável. Expostas as regras desse jogo ficcional complexo, resta ao leitor identificá-las e desta forma renunciar sua condição de joguete em favor da de jogador tão ativo e crítico quanto a do narrador-adversário, a fim de que ambos possam sair ganhando.

TRABALHOS CITADOS

ALTER, Robert. *Partial magic*: the novel as a self-concious genre. Los Angeles: University of California Press, 1975.

ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó.* São Paulo: Klick Editora; O Estado de São Paulo, 1997.

___. *Memorial de Aires.* São Paulo: Klick Editora; O Estado de São Paulo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser.* Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

REED, Walter L. *An exemplary history of the novel:* the Quixotic versus the picaresque. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. O ponto de vista. In: ____. *A natureza da narrativa.* São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, Amós Coelho da; MONTAGNER, Airto Ceolin. *Dicionário latino-português.* Rio de Janeiro: Amós & Airto, 2005.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Introdução à poética da ironia. *Linha de pesquisa*, v. 1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

STANZEL, F. K. *A theory of narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela.* Madri: Gredos, 1973.

ENSAIO ESSAY

HISTÓRIA, LITERATURA E MEMÓRIA EM GRACILIANO RAMOS

Ada Maria Hemilewski
Universidade Regional Integrada/
Campus de Frederico Westphalen

Abstract: The present article aims at analyzing the books *Infância* and *Memórias do cárcere*, written by Graciliano Ramos, one of the most important Brazilian authors. These literary works are mainly focused on the relations they can reveal between history and literature, memory and time, public and private.

Key words: Autobiographical gender; Brazilian novel; Graciliano Ramos; history/ literature; memory.

Os trabalhos de Amando Fontes, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, entre outros, são geralmente enquadrados, tanto pela crítica quanto pela história literária, no denominado "romance de 30". Essa classificação admite outras variações: "modernismo nordestino", "neonaturalismo", "regionalismo", "neo-regionalismo", "romance social", "literatura da seca" etc. Apesar dos freqüentes desencontros quanto ao seu lugar no panorama literário nacional, tais escritores põem em foco uma série de informações contextuais, que apontam para os sentidos profundos das estruturas sociais. Mostram-se assim mais aptos do que o festejado modernismo paulista para a viabilização dos princípios de redescoberta do Brasil, defendidos por tal movimento.

Revelando o homem comum, os livros do também chamado "ciclo de 30", muitos deles, constituindo verdadeiros fenômenos de recepção, abordam e atingem o povo brasileiro. Repletos de significações, não negligenciam os problemas do país, nem os seus elementos regionais. Comprometidos com a verossimilhança, demonstram mais fôlego e permanência na literatura nacional do que as expressões nascidas com a badalada Semana da Arte Moderna de 1922. Esse grupo modernista não é bem recebido fora do Sudeste brasileiro, conforme depõe o próprio Graciliano, considerando-os "uns cabotinos: enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti" (Ramos,1996: 201).

Assim posicionado, Mestre Graça reafirma os propósitos do conjunto de sua produção literária, notabilizada por vir propiciando importantes debates em torno das relações entre história, literatura e memória. Respondendo à indagação se os seus livros seriam autobiográficos, o escritor, nascido em 1892, no município de Quebrangulo, interior das Alagoas, declara: "Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens" (Ramos in Brayer, 1978: 55).

Nos livros de Graciliano a serem analisados, *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953), a emergência do eu em nível de discurso e a representação de uma história pessoal oferecem importantes testemunhos sobre a história brasileira. O alagoano explora diferentes facetas das "escritas do eu", ao compartilhar as situações vividas pelo menino que a família oprime e as experiências do homem adulto, réu encarcerado pela ditadura Vargas. Uma clara definição do que viria a constituir a autobiografia, as memórias ou a "literatura de testemunho" não se mostra primordial ao presente estudo, pois tais gêneros são assinalados por zonas de perpasse, como se verá.

Assim como as fronteiras entre a autobiografia e os seus gêneros vizinhos, os limites entre os discursos historiográfico e literário são igualmente muito frágeis. Apesar de ambas desfrutarem do território comum da linguagem, história e literatura possuem estatutos próprios. Espera-se, do historiador, o compromisso com as evidências, a fidelidade e a explicação das fontes; do ficcionista, um cuidado com o verossímil e a elaboração artística da obra. As discussões teóricas atuais também apontam para certa diluição das linhas limítrofes entre o romance histórico e as várias espécies de literatura biográfica,[1] em função do caráter de referencialidade e da forma narrativa que os caracterizam.

Esses discursos submetem-se às convenções das comunidades às quais pertencem, orientando-se por um verdadeiro jogo de antíteses: verdade/verossimilhança, criação/representação; *mímeses/poiesis*, real/imaginário, referencial/conotativo. Nesse plano, Mikhail Bakhtin (1992: 164-181) pondera que uma história de vida pode ser objetivada em plano artístico, como acontece nas narrativas em que o narrador, aí inserido, torna-se herói. Porém, parte de sua biografia só pode ser conhecida através do outro: o nascimento, as origens, os fatos ocorridos com a família, eventos que a criança não poderia compreender.

Tentando definir a autobiografia e os gêneros que lhe fazem fronteira, Philippe Lejeune (1975) propõe uma série de elementos: forma da linguagem (narração em prosa); tema tratado (vida individual); situação do autor (identidade do autor e do narrador); posição do narrador (identidade do narrador e da personagem principal; retrospectivade da narração). A identidade não se vincula ao critério de pessoa gramatical, uma vez que muitos narradores em primeira pessoa não se configuram como autobiográficos. Para não se confundir a autobiografia e o romance autobiográfico, Lejeune propõe o conceito de "pacto autobiográfico".

Esse tipo de contrato é firmado no texto, por meio do estabelecimento da identidade entre narrador e personagem, que remete ao nome do autor, presente na capa do livro. O contrato determina a atitude do leitor, o qual, frente a uma narrativa autobiográfica, pode buscar erros ou deformações, ou seja, os momentos em que não se respeita o pacto, cujas várias formas pelas quais se processa têm a intenção de honrar a assinatura do autor. Na mesma linha de pensamento, Georges Gusdorf (1992: 9-17) diz que o autobiógrafo necessita lutar contra as fraquezas da memória e as tentações da mentira.

Como a criança, o jovem, o homem maduro de outros tempos desapareceram, e hoje não podem defender-se, só o homem atual tem a palavra. A função artística sobressai sobre a função histórica ou objetiva da autobiografia, apesar das pretensões da crítica positivista de ontem e de hoje. Contudo, Gusdorf observa que a função literária enquanto tal resulta secundária em relação à significação antropológica, pois toda obra de arte é projeção do domínio interior sobre o espaço exterior, donde, ao se encarnar, toma consciência de si.

Advém daí a necessidade de um crítico que, em lugar de verificar a correção material da narração, ou demonstrar seu valor artístico, se esforce em perceber a significação íntima e pessoal, considerando-a como símbolo de uma consciência, em suas relações com todo um entorno: econômico, ideológico, político, social, etc. Na literatura contemporânea, ocorre certa dificuldade em classificar os gêneros narrativos "porque o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual, porque o registro do romance se cruza com a biografia, com o diário e com a autobiografia" (Reis; Lopes, 1996: 189).

Em todas as narrativas centradas no "eu", o narrador aborda sua própria vida, mas também relata fatos que testemunhou e se refere a outras pessoas, com as quais tenha convivido. Diferentemente da autobiografia, que aborda a esfera privada do indivíduo, as memórias parecem enfatizar os

aspectos da vida social ou pública do sujeito-narrador. A lógica das diferenças entre tais espécies conduz, ao menos, à constatação de que o memorialismo situa-se no meio caminho entre a autobiografia e a história. A reflexão sobre a literatura de testemunho, normalmente associada aos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, ganha força com a criação do Prêmio *Testimonio*, pela Casa das Américas em 1970.

Valéria de Marco (2002: 47-70) afirma que o gênero se estrutura num processo de mediação, no qual um narrador dá forma ao discurso de um "outro", excluído das esferas de poder e saber da sociedade. A estudiosa conclui que é possível estabelecer a vinculação entre testemunho, compromisso político e até mesmo um discurso de contraponto à história oficial. Por outro lado, se a matéria da literatura de testemunho é o extermínio, estende tal classificação aos textos que falam da violência ocorrida nas ditaduras latino-americanas, os quais apresentariam uma tensa fronteira entre a forma literária e o resgate do vivido.

Apesar dessas distinções, todas as narrativas abrigadas pela literatura biográfica dependem da memória para recuperar o passado do sujeito que narra e, ao fazê-lo, toma consciência de quem foi e já não é mais. A autobiografia e os textos com características autobiográficas devem ser encarados a partir do contexto histórico que os gerou, pois os gêneros são dinâmicos e não se mantêm de modo invariável. O autobiógrafo sabe que seu discurso conta com as dimensões do sistema literário, as quais implicam um enunciador, um enunciado e um enunciatário. É na memória que o autor-narrador vai fundamentar seu comportamento "narrativo", caracterizado principalmente por uma função social (Le Goff, 1997).

Um dos mais importantes elementos constitutivos da identidade individual e nacional, a memória é alimento, tanto da história dos povos, quanto da história individual. A linguagem comprova as possibilidades de armazenamento da memória, que sai dos limites do corpo humano em direção aos outros ou aos documentos escritos (jornais, revistas, livros, etc.).

No entanto, história e memória não se confundem, pois a última só existe se houver sentimento de continuidade, sendo basicamente manutenção de vivências comuns no passado, cuja permanência, no presente, cria laços afetivos entre os elementos pertencentes a um mesmo grupo ou comunidade.

O registro histórico estuda e capta as memórias, procurando dar-lhes um sentido. Memória e tempo tornam-se necessários às narrativas, sejam elas históricas, literárias, antropológicas ou de vida; escritas ou orais. Se a temporalidade humana só existe quando pensada e narrada, as vivências do ser histórico ocorrem em dois espaços distintos: o público e o privado, os quais se imbricam constantemente, como o tempo e a memória. A história da vida privada consiste na passagem de uma sociabilidade, na qual o público e o privado se misturam, para uma sociabilidade em que essas esferas são separadas.

Os limites do privado, ora tido como a quase totalidade da vida social, ora restrito apenas à vida familiar, íntima, "dependem, antes de tudo, da maneira como se constitui, em doutrina e em poder, a autoridade pública e, em primeira instância, aquela reivindicada e exercida pelo Estado" (Chartier, 1991: 22). A história, anteriormente ocupada em contar a vida das grandes sociedades, seus heróis, seus reis e seus governantes, vem se voltando cada vez mais para o cotidiano do cidadão comum, sua vida, seus desejos e costumes.

Desde o advento do romance histórico e a aceitação de certos temas até então pertencentes à história, a esfera do público também invade a literatura. Nesse contexto, a literatura biográfica aproxima-se da história, mas tal aproximação pode variar, dependendo do gênero de que se trata. A autobiografia, ao privilegiar a vida individual, a formação de uma personalidade, de certa forma situar-se-ia a uma distância maior do discurso histórico do que do literário, ao contrário das memórias, que confeririam maior ênfase ao contexto social e político. Porém, o centro de ambos os gêneros é um "eu", sujeito e objeto do próprio discurso.

Na análise de exemplares da literatura biográfica, as categorias do tempo e da memória transparecem na posição do narrador-personagem, pois a narração retrospectiva é operada pela duplicidade do sujeito, que narra e é narrado. A categoria temática (história de uma vida) relaciona-se à história e à literatura, bem como aos aspectos concernentes ao público e ao privado, considerados respectivamente como os fatos histórico-político-sociais e os acontecimentos do âmbito familiar ou do círculo de amizades do autobiografado. O pacto autobiográfico demonstra a intencionalidade do também autobiógrafo; entrega ao leitor, de antemão, parte decisiva ao processo de desvendamento do texto.

Em *Infância*, o pacto de leitura revela-se dúbio, porque se estabelece como autobiográfico e, em seguida, corrompe-se em direção ao campo ficcional. O subtítulo – "memórias" – que acompanha as primeiras edições é retirado a partir das publicações posteriores a 1969. Isso corrobora um tipo de bidirecionalidade, que se apresenta desde o começo do livro, pendendo entre o fragmento de uma autobiografia e o romance de caráter autobiográfico. Já em *Memórias do Cárcere*, embora reitere que as lembranças podem não ser exatas, o autor compõe tríplice identidade, juntamente com o narrador e a personagem. Desde o paratexto à seção inicial do texto, instaura o pacto autobiográfico, de feição memorialista.

Na história de *Infância*, ainda que se encontrem vestígios de fatos registrados e documentados pela historiografia, ocorre uma escala de temas que desviam a ordenação cronológica. Dessa maneira, são privilegiados: a decadência da família e do sistema econômico-social vigente, o autoritarismo, a dominação, o preconceito, a violência, a injustiça, a natureza do Nordeste e a "bárbara educação nordestina". As descrições de pessoas e lugares que marcaram a infância do autor são envoltas em expressões de dúvida.

Percebe-se, também, a transformação do verdadeiro no verossímil, bem como certo atendimento a necessidades exigidas pelo conteúdo e a estrutura do texto em si, em seu desenvolvimento A separação entre o narrador-adulto e a personagem-criança é paralela ao uso de estratégias que consolidam o processo da produção romanesca, como o controle da informação, regulada por intensa economia verbal. Em certos momentos, como ao revelar sua iniciação sexual, o autor-narrador é tão objetivo, que se afasta de um dos intentos da autobiografia: o desvelamento do eu. Na obra em análise, são igualmente notados traços do romance de formação,[2] uma vez que a trajetória de iniciação do escritor é reconstruída, do seu primeiro contato com o mundo das letras, até a descoberta dos sentidos ocultos dos livros.

O narrador incorre num processo de meta-rememoração, desvendando o próprio processo do descontínuo fluxo da memória. Para tanto, recorre, dentre outros símbolos, a imagens de nuvens, duma bebedeira, de rasgões, ilhas, sombras e manhãs. A reiteração da imagem da infância como cadeia aproxima o menino do adulto, revelando o domínio da arte e da invenção sobre a memória. O cenário infantil do menino-personagem desvenda-se como o próprio tecido de uma obra que tem em mente a denúncia de uma educação marcada pelo patriarcalismo. Ao mesmo tempo em que o texto parece se desprender da voz autobiográfica, não pode se libertar do tempo da rememoração.

Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano prima pela utilização das lembranças, comprovadas por meio de pessoas que realmente existiram, de vultos e fatos pertencentes à história brasileira e universal da década de 30. Sua prisão é esmiuçada, desde a origem, até os detalhes que são enfocados nos transbordos e mudanças, de quartéis a presídios, aos quais faz questão de dar nome. Nomeadas também são as pessoas com as quais ele convive, no foro íntimo ou público, e com assinalada preponderância desse aspecto.

Assim é percebido o esforço, empreendido pelo Velho Graça, de aproximação ao real vivido, quer dizer, aos cárceres do governo getulista. As referências à sua própria obra, bem como às de outros escritores, igualmente autenticam o real, uma vez que a recepção de qualquer texto, sua leitura e sua crítica, pertencem ao mundo em que se vive; ocorre em determinado tempo da história. A escritura do "livro da cadeia na cadeia" possibilita o autoconhecimento e o desvelamento do eu ao escritor. Esse revisa preconceitos, mesmo revelando, por e através da narração, alguns pontos de vista pequeno-burgueses.

Deve-se considerar o caráter metaliterário do qual se reveste o texto analisado, uma vez que transparecem as dificuldades de composição e as constantes intervenções do autor-narrador-personagem. Dando conta dos bastidores e métodos da escritura, assim como das opções com as quais se defronta, permite que as reflexões sobre o texto participem do ato de descoberta do sujeito, ao mesmo tempo em que se descobre, pela denúncia, um período difícil da história nacional. Fica claro, no decorrer da obra, que a arte do ficcionista está a serviço do relembrar, com todas as possíveis falhas que isso acarreta, as quais são reconhecidas pelo autor no espaço textual.

A recomposição das histórias narradas conduz à observação de que *Infância* realiza a amostragem de um período da vida privada de Graciliano. Entretanto, ao incluir esse momento em determinado contexto, o alagoano chama a dimensão pública a participar do seu texto, embora em grau infinitamente menor do que ocupam as raias do privado. O trabalho do artista, ao não desprezar noções de tempo e espaço, texto e contexto, é expandido quando são oferecidas menos informações do que se esperava, deixando evidente uma transubstanciação da história real. Essa é notada nas precisas descrições do narrador adulto, em descompasso com as fugidias lembranças do menino-personagem.

Mesmo que o autor se desfizesse dos apontamentos necessários à composição de *Memórias do Cárcere*, as descrições parecem mais autênticas do que as de *Infância*. Nas duas obras, contudo, não deixam de transparecer o labor artístico, o estilo seco e a precisão verbal, característicos do toque narrativo de Mestre Graça. As minúcias e os detalhes, referentes, mais do que tudo, à órbita pública dos acontecimentos, ultrapassam o efeito de real. Constituem-se em testemunhos de uma realidade que pode ser confrontada em textos históricos ou contestada pelas pessoas que constam no texto, transformadas em personagens, como o próprio autor-narrador.

A tessitura dos fios do tempo e da memória é evidenciada em ambas as obras, que são retrospectivas, ou de enunciação ulterior, com narradores que participam das histórias, como protagonistas. Por meio de estratégias próprias, o autor manipula a categoria narrativa do tempo e a categoria da voz, no seu domínio da pessoa. No entanto, em *Memórias do Cárcere*, convive com 287 personagens, sendo que, a algumas delas, o narrador cede a voz em certos momentos, o que quase não ocorre em *Infância*.

Nesse último livro, o interregno de mais ou menos nove anos tem sua linearidade alterada pela intercalação dos tempos da memória e da escritura. As menções ao tempo histórico servem para inserir a narração no contexto brasileiro finissecular. A freqüente utilização das elipses, aliadas às duplicidades do tempo e do sujeito, bem como à descontinuidade estrutural dos capítulos, redundam numa narrativa fragmentada, de ritmo veloz. O sujeito também se fragmenta, pois a identidade autor-narrador-personagem é, não raro, rompida, pela regulação do narrador e pela onisciência do autor, repassada ao protagonista.

Em *Memórias do Cárcere*, o período de quase onze meses em que Graciliano fica preso é narrado de forma linear, com devido respeito à cronologia dos acontecimentos. A fragmentação igualmente deriva da duplicidade temporal e subjetiva, mas é ampliada pela inserção de histórias segundas ou metadiegéticas. Essas narrativas são veiculadas por dis-

curso indireto livre ou por meio das próprias personagens, em discurso direto, o que torna lento o ritmo narrativo. O tempo histórico, ao invés de servir de mero pano de fundo, é convocado a participar do ato narrado, com ele interagindo. Por outro lado, apesar da duplicidade do sujeito, decorrente do distanciamento entre os fatos vividos e a escritura do texto, a tríplice identitária é mantida na maior parte da obra.

Em ambos os textos, é mencionada a função de escritor, exercida por Graciliano Ramos. Em *Infância*, descortinam-se os seus contatos iniciais com os livros. Em *Memórias do Cárcere*, ao se apresentar como leitor crítico de sua obra e da de seus contemporâneos, o Velho Graça constitui seu testamento literário. A herança provém do avô paterno, o qual lhe legou a vocação para "coisas inúteis", conforme declara em *Infância*. A prefiguração desse livro ocorre dois meses antes de seu autor ser preso, e a configuração, em 1938, após ser libertado, o que denuncia um elo de ligação entre os dois trabalhos citados.

As 32 narrativas que compõem *Infância*, anteriormente publicadas sob a forma de contos, têm em comum o autoritarismo e a dominação, temas recorrentes na cadeia, de modo que a casa e a escola do menino são sinonimizadas em prisão, local onde também ocorrem castigos e torturas. Além de manter intertextualidade com outras produções, especialmente, com as de Graciliano, a obra em questão, pela mobilidade espacial, além da temática já citada, dialoga também com o referido livro da cadeia do escritor.

Nessas memórias, prefiguradas quando seu autor está preso e configuradas dez anos depois, são delatados os porões da vida social brasileira da década de 30, reproduzidos nos presídios por onde passa o escritor. A violência e o arcaísmo da política nacional, bem como a ineficiência e os desmandos da polícia, presentes no governo de Vargas, são igualmente expressos em *Infância*, por intermédio da crítica ao coronelismo nordestino no alvorecer do século XX. Aqui, denunciando o interior do País; lá, atingindo o coração da República, desde as margens penitenciárias, mas no centro geográfico, o escritor atinge, da mesma forma, a Igreja Católica.

Responsável pela repressão do menino, essa instituição é ridicularizada pelo prisioneiro. Em todos os temas anteriormente arrolados, sobressai a função ideológica do narrador. Tanto em *Infância* quanto em *Memórias do Cárcere*, os fatos são expostos com toda a sua crueza. Porém, não há uma condenação explícita, nem à família, à Igreja e à escola, no primeiro caso, e nem ao regime político capitaneado por Getúlio Vargas, no segundo. Embora assuma sua posição de confronto à ordem vigente, o autor esquiva-se de emitir juízos de valor fundamentados em dogmas, afastando seus trabalhos de qualquer ranço panfletário.

As duas obras, como gêneros de fronteira, possuem como tema partes da história de uma vida: a do autor-narrador e personagem Graciliano. Em *Infância*, predomina o enfoque privado, que o aproxima mais das fronteiras da literatura do que da história. Por outro lado, a dubiedade do pacto, bem como a eliminação do subtítulo "memórias", na capa, e a ausência do nome do narrador-personagem, permitem que tal texto possa ser lido como um romance. Esse livro seria então um romance autobiográfico fragmentário, uma vez que trata apenas de uma parte da vida da personagem, não abarcando o nascer, crescer, procriar, morrer.

É evidente o predomínio da ficcionalidade, declarado pelo próprio autor, por meio do desmascaramento do processo de rememoração, ou meta-rememoração, elaborado no seio da narrativa, e explicitado em outros capítulos, como é o caso de "Verão". As personagens remetem a pessoas reais, embora desconhecidas da grande maioria dos leitores. Isso não retira a referencialidade de *Infância*; apenas aponta, para o leitor, determinadas possibilidades de que a obra seja percebida como um romance que se alimenta das experiências do autor e dos fatos por ele vividos. Essa é a infância que o Velho Graça apresenta ao leitor. Apesar do tom ficcional que a reveste, não esconde a realidade do meio no qual o autor se desenvolve.

Por sua vez, *Memórias do cárcere* é um livro em que o pacto autobiográfico, de feição memorialista, ocorre não apenas no paratexto, pelo uso do título, mas também é explicitado no capítulo primeiro, sendo impossível não lê-lo. Por outro lado, ainda que a perspectiva de narração da história seja a da primeira pessoa do singular, essa, inúmeras vezes, transforma-se em primeira pessoa do plural. Isso conforma a idéia de um vasto painel social, de uma obra reforçada por histórias segundas, caracteres que, aliados à premência da esfera pública, conduzem-na ao memorialismo, sendo o testemunho um de seus temas, e não outro gênero, como querem Alfredo Bosi e Valéria De Marco.

Quando aponta para a forma como determinado livro foi pensado, elaborado e lido, o autor tem em mira o fechamento do círculo hermenêutico, possibilitando a interpretação e a classificação do texto pelo leitor. De modo mais específico, o crítico, munido de um arsenal teórico, analisa, interpreta, opera suas classificações. Por tal meio, foi possível verificar que o processo de escritura do Mestre Graça, transitando da ficção para a confissão, veicula o desejo de poder expressar, de forma mais crua e real, a vida do homem de seu tempo e a própria vida. Se, em *Infância*, o autor faz com que se possa ler esse livro como um romance autobiográfico, em *Memórias do Cárcere*, ele finalmente concede a si mesmo o direito de depor sobre os homens e sobre si mesmo, cumprindo aquilo que ele próprio entende ser a arte.

Os sentimentos do Velho Graça e tudo aquilo que sua carne e seu sangue experimentaram, o que ele mesmo foi nas mais diversas circunstâncias, possibilitam-lhe ser: o iniciante romancista João Valério de *Caetés*; o autobiógrafo Paulo Honório de *São Bernardo*; Luís da Silva, o aspirante a escritor em *Angústia*; o vaqueiro Fabiano, que não domina a linguagem em *Vidas Secas*. Também permitem ao alagoano ser o menino de *Infância* e o prisioneiro das *Memórias do Cárcere.* Além dos fios da história e da literatura, do tempo e da memória, do público e do privado, a urdidura dos tecidos narrativos de Mestre Graça está impregnada do seu próprio sangue e de sua própria carne.

NOTAS

[1] Entende-se por literatura biográfica o conjunto de gêneros tais como a biografia, a autobiografia, as memórias, cartas, o diário, o auto-retrato, o ensaio e o poema autobiográfico, e outras formas daí derivadas. Esse termo é preferido a outros comumente empregados – "literatura íntima" e "literatura confessional" – porque o enfoque conferido ao ângulo público, nas memórias, e a ausência do ato confessional, de voltar-se para si próprio, nas biografias, invalidam tais denominações (Cf. Pereira, 1998).

[2] Apoiados em Georg Lukács e em Mikhail Bakhtin, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes catalogam o romance de formação como aquele que insiste sobretudo no processo de constituição e consolidação cultural, psicológica e/ou social da personalidade de um herói (Cf. Reis; Lopes, 1996: 361).

TRABALHOS CITADOS

BAKHTIN, Mikhail M. A autobiografia e a biografia In: _____. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAYER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: CHARTIER, Roger. *História da vida privada*: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3. p. 22.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos*, Barcelona, n. 29, p. 9-17, 1992. Traduzido do alemão por Ángel G. Loureiro.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. v. 1.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique en France.* Paris: Seuil. 1975.

MARCO, Valéria de. Literatura de testemunho; aproximação a Ferreira Gullar (p. 47-70). XVIII SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA. XVII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL E I JORNADA INTERNACIONAL DE NARRATOLOGIA, 2002, Porto Alegre. In: Anais... Porto Alegre: PUCRS, 2002.

MORAES, Denis de. *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

PEREIRA, André Luis Mitidieri. *Um corpus decomposto*: biografia e metaficção biográfica em *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martinez. 1998. 249 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, Porto Alegre, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Infância.* 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere.* Rio de Janeiro: Record, 1979. 2v.

RAMOS, Graciliano. O romance do Nordeste. In: SENA, Homero. *República das letras*: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasileira, 1996. p. 188-205.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia.* Coimbra: Almedina, 1996.

ENSAIO ESSAY

GILBERTO FREYRE NO BRASIL GLOBALIZADO

ÂNGELA MARIA DIAS
Universidade Federal Fluminense

Abstract: From Gilberto Freyre´s notions of ecology and luso-tropicalism, differences between marginal protest literature of the 90s and the "terrorist pornography" exemplified by Rubem Fonseca are compared with the hybrid novels of Agualusa in order to discuss how to give voice to the unequal mixed ethnicities and cultures in a lusophone country as Brazil without reinforcing the trace of resentment and conflict that is present in earlier attempts.

Key words: Gilberto Freyre's luso-tropicalism; Camusean protest ideas; hybridism.

O conceito de ecologia, adotado por Gilberto Freyre, no início dos anos 60, compreendendo uma "atitude artística para com a própria natureza, através de uma nova filosofia das relações gerais do homem com o espaço" (Freyre, 1980: 31), constitui o eixo teórico da sociologia da arte, na qual desenvolve a idéia de "estilo tropical". Baseando-se na obra de Kroeber que propõe a noção de "estilos de civilização caracterizados por vários traços" e manifestados "através de respostas a um ambiente 'total'" (Freyre, 1980: 127), o antropólogo introduz a perspectiva da "civilização luso-tropical", visando uma maior "aproximação em torno de motivos artísticos ou de atividades de ordem estética [...] entre brasileiros e portugueses, quer da Europa quer do Ultramar" (126).

A potência polêmica da formulação, em suas extensões políticas – gerando, inclusive grandes restrições, em função do relacionamento entre Freyre e Salazar, o ditador de Portugal, na época –, não impede que reconheçamos a sua ressonância, desde então, bem como a sua influência na reflexão em torno da cultura brasileira.

O luso-tropicalismo, desenvolvido a partir do que o intelectual considera uma Sociologia ou uma Antropologia ecológica, defendida segundo ele, desde 1936, caracteriza "um estilo simbiótico de transculturação ao mesmo tempo que de adaptação do europeu aos trópicos" consumado pela "interpenetração cultural" combinada à "miscigenação biológica" (123).

O fervor de Freyre na defesa da idéia de uma "comunidade luso-tropical que inclua Portugal, o Brasil e as províncias portuguesas da África e do Oriente" (123) e sua crença na possibilidade de surgimento de "um terceiro estilo de cultura", a partir do aprofundamento da integração, hoje, certamente sobrevivem na bem menos mítica, mas recente *Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa*, criada no final do século passado. E, se "a lusofonia sem um mínimo de mitologia cultural partilhada", como o reconhece Eduardo Lourenço, reduz-se apenas à prática da comunicação, o melhor, ainda conforme o crítico, é torcer para que "a vontade de nos imaginarmos comunidade acabe por nos convencer de que o somos" (Lourenço, 2001: 174).

Nesse sentido, é forçoso avaliar, que, mesmo com os avanços, o presente é bem menos alentador do que sonhava o pensador de Apipucos, em sua louvação das "antecipações triufantes" (Freyre, 1980: 124) do talento simbiótico hispano-tropical, produzidas por artistas do Modernismo brasileiro.

Em termos de crítica da cultura brasileira, por exemplo, a aposta entusiasta na vocação integradora do luso-tropicalismo vai suscitar a constante do elogio da mestiçagem. Ainda nos anos 60, em *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado, através de seu herói, ficcionaliza a miscigenação como "original e notável contribuição brasileira à solução do problema de raças" (Amado, 1969: 364).

Nos anos 90, em plena maré da redemocratização, a obra de Darcy Ribeiro, sem adotar o mito da democracia racial, deságua na celebração de uma "etnia brasileira". Segundo o antropólogo, no avesso da descaracterização, "alcançam-se assim, paradoxalmente, condições ideais para a transfiguração étnica pela desindianização forçada dos índios e pela desafricanização do negro,, que, despojados de sua identidade, se vêem condenados a inventar uma nova etnicidade englobadora de todos eles" (Ribeiro, 1995: 442).

Nesse sentido, *O Povo Brasileiro* bem podia chamar-se de *Viva o Povo Brasileiro*, para lembrarmos o título do romance de João Ubaldo Ribeiro, já que termina na exaltação do assimilacionismo capaz de transformar a "ninguendade" de "um povo mestiço na carne e no espírito" (Ribeiro, 1995: 447) numa "nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros", então definidos como uma "nova Roma": "Uma Roma tardia e tropical".

Entretanto, essa linhagem de otimismo, embora resistente, vai perdendo o fôlego. Desde os anos 70, ela convive com um outro tipo de ficção. Uma ficção que, sem mais se preocupar com o caráter nacional, propõe-se a apresentar a experiência urbana, despojada de qualquer glamour, como violenta e desumana. Rubem Fonseca, em 1975, escreve *Feliz Ano Novo*, uma coletânea de contos que, hoje, pode ser vista como um marco. E não apenas pela aura de obra maldita, em decorrência da censura que sofre, mas, sobretudo, porque no seu último conto, "Intestino Grosso", batiza a literatura que encarna como "pornografia terrorista"

> um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem nem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força. [...] Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais – somente a natureza humana." [...] Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade, enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. [...] Não dá mais para Diadorim" (Fonseca, 1975: 143).

A própria contextualização, radicalmente anti-ecológica, promete a denegação da alta literatura da nacionalidade, em favor da exposição crua e sem a mediação metafórica, da crueldade contemporânea, numa cidade sem marcas e sem paisagem.

Hoje em dia, tal tipo de produção persiste, multiplicando estratégias e dicções para expressar o trauma urbano, em perspectivas cada vez mais distanciadas das convenções da literatura canônica e mais contaminadas pela inflação tecnomidiática da imagem e dos dispositivos de comunicação eletrônica.

Diante desse pano de fundo desconcertante de fratura sócio-cultural e sociabilidade em colapso, as ficções gentis e utópicas da identidade mestiça e do estilo tropical cedem lugar à exposição do real como inverossímil e absurdo. Nessa direção, cada vez mais os personagens das periferias pobres, das favelas e dos guetos ganham o centro da cena, num tipo de produção híbrida, entre o testemunho, o debate de inflexão ensaística, a invenção romanesca e o memorialismo.

O surgimento, durante a última década do século passado, de uma literatura autonomeada como marginal, porque instituída como movimento comprometido com a afirmação identitária das comunidades periféricas e engajado no seu auto-reconhecimento como grupo, constitui, dentro da pluralidade das vertentes de criação e pensamento atuais, um evento bastante significativo. Os espoliados não se comportam mais apenas como personagens falados pelo escritor classe média, maldito ou não – agora falam com a própria voz. Afirmam, em dicções díspares, o direito ao grito e à dignificação contra os apelos da miséria e do crime.

Já testamos em outro lugar o conceito camuseano de revolta e de homem revoltado para pensar o estatuto político-existencial dessa literatura "feita por minorias [...] à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional" (Ferréz, 2006: 12). Ao refletir sobre o

valor que mobiliza o homem revoltado, Albert Camus argumenta que deve tratar-se de algo que, mesmo ainda confuso, envolve o que é comum a todos, já que "a afirmação implícita em todo ato de revolta se estende a qualquer coisa que ultrapassa o indivíduo, na medida em que essa mesma revolta o arranca à sua suposta solidão e lhe fornece uma razão para agir" (1951: 28).

A implicação entre revolta e solidariedade, fundada no reconhecimento de que há uma integridade de ser a preservar, vai diferenciar a ação revoltada do ressentimento que, tendo um caráter passivo e invejoso, ao invés de defender algo que já se possui, deseja, em primeira instância, possuir o que atribui ao outro. Por isso, como o considera o filósofo, em sua natureza genuinamente afirmativa, a revolta, "de princípio não pensa em conquistar, mas em impor" (31).

O volume *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, coletânea recentemente publicada como desdobramento das três edições da revista *Caros Amigos* sobre o tema e coordenada por Ferréz, vai servir-nos como amostragem da heterogeneidade desses escritos.

Na introdução, intitulada "Terrorismo literário", o organizador caracteriza a palavra coletiva como revoltada, na acepção camuseana, ao enfatizar a sua afirmatividade contra o que seria a exposição queixosa da própria penúria. Ou seja, não se trata de encenar o drama ressentido do cobrador rubemfonsequiano ansiando pelos consolos consumistas da classe média alta, mas de enunciar que "o sonho é não seguir o padrão" porque "aqui ninguém quer humilhar", mas, ao mesmo tempo, "somos o contra sua opinião".

> A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.
>
> Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

> Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
>
> Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.
>
> Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. [...]
>
> O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las.
>
> Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não (Ferréz, 2005: 09).

Mais adiante, na citada introdução, os pressupostos da atitude revoltada explicitam-se ainda mais na abordagem das condições histórico-sociais da formação do Brasil, em interessante convergência com o comentário de Camus a respeito da contextualização do homem revoltado, no âmago das sociedades ocidentais. Segundo o pensador, no Ocidente, "uma igualdade teórica oculta grandes desigualdades reais", ao passo que o caráter holístico das sociedades orientais impede que tais desigualdades sejam questionadas.

A necessidade de uma fundamentação histórica do movimento leva Ferréz a explicitar, na sociedade brasileira, os mesmos sintomas observados pelo escritor francês:

> Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos "direitos iguais", da farsa do "todos são livres", a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E (Ferréz, 2005: 10).

Muito se tem discutido sobre a perplexidade da crítica diante do estatuto indefinido dessa produção, entre testemunho, biografia e criação ficcional, bem como sobre o estranhamento causado pelo seu acento de

língua coletiva, arrebanhando vozes e versões de uma comunidade, no intuito de formar o mosaico de uma língua geral. O que aqui propomos é pensar essa amostragem da literatura marginal, segundo sua lógica interna, que é a do hibridismo, pela mistura de discursos de diferentes procedências e finalidades. E, além disso, combinar tal diapasão às nuanças de tom entre revolta e ressentimento, já que determinados relatos ou depoimentos marginais manifestam, diante do opressor, uma perspectiva mais agressiva, substituindo a notação crítico-sensível da circunstância pela ameaça do ajuste de contas.

Nesse quadro, alguns preferem relacionar a vivência da espoliação periférica à memória histórica da opressão negra, em chave direta e sem mediações, numa abordagem prioritariamente étnica da interpretação da violência. É o caso, por exemplo, da série de textos engajados do paulista Ridson, atuante no movimento *Extremamente*, de cordel urbano. Os três são poemas longos, com uma metrificação distribuída entre decassílabos e outros versos maiores, combinados em rimas regulares ou não, ou ainda, por assonâncias e aliterações, compondo uma musicalidade forte e agressiva.

No primeiro, o "Plano Senzala", o eu lírico, a partir de uma situação carcerária inicial, termina por estendê-la ao Brasil, figurado como uma grande prisão dos pobres a serem vingados. Nos outros dois poemas, "Epidemia" e "Fósforo", a perspectiva da "rebelião" se inscreve ainda com mais clareza, na medida em que o livro e os recursos intelectuais são freqüentemente invocados como meios possibilitadores do revide:

> Eu sou a podridão que você abomina. / Seu filho viciado em cocaína. / Represento o detento dando tempo ao tempo. / Planejando o retorno, lendo, escrevendo. // [...] A guerra prolifera, o levante da favela. / Não é uma ameaça, é uma promessa. / Promessa de terror, horror, incêndio. / Por isso, playboy, tenha medo.// [...] Extremamente, centro de terapia intensiva. / Tratamento de choque contra guetofobia. / Bisturi da cirurgia sem anestesia. / Extirpa o câncer da sua covardia, burguesia (Ferréz, 2005: 77).

Nesse "Epidemia", é de se notar o quanto a cultura periférica e suas instituições, como os movimentos organizados, à semelhança do *Extremamente*, são vistas como estágios preparatórios à eclosão da violência do oprimido, insuflada pela memória dos séculos de opressão. Em "Fósforo", por fim, a imagem do "porão negreiro" mais uma vez é invocada para encenar a treva do momento que antecede a rebelião, enquanto a guerra é nomeada como "guerrilha por abolição" e a "revolta na alma" acompanha o herói do gueto, "com droga e arma". Sem dúvida, é significativa a seleção dos elementos caracterizadores do conflito, bem como a celebração do revide violento pelo "alvará de soltura".

O mesmo enredo de guerra declarada entre a cidade branca e a periferia negra é contado pelo escritor angolano Agualusa, num de seus últimos romances, *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio,* em que a ascendência do luso-tropicalismo de Freyre fica explícita, embora não mencionada. Em outras obras suas, como *A Estação das Chuvas* e *Nação Crioula,* semelhante filiação teórica é, no entanto, claramente discutida. Aqui, o escritor será tomado como uma espécie de emblema de uma determinada corrente de pensamento sobre a cultura brasileira, encarnada em algumas obras de escritores e artistas a quem ele dedica o romance.

Em *Zumbi,* assim como nos demais romances, o nexo cultural ibero-afro-brasileiro assalta a linguagem com um hibridismo, em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Angola, com suas gírias e falares, se misturam forjando o chão literário de uma pátria transnacional: a língua portuguesa diferida, no horizonte de sua ampla comunidade cultural. Assim, as gírias da favela carioca, como "mano", "tá ligado" e outras, incluídas nos *raps* apropriados pela narração, se enlaçam com palavras como "fato" no lugar de terno, ou "telemóvel", ao invés de celular, ou ainda com o léxico de origem africana do português angolano como "muadié", ou "cota" ou, por exemplo, "beçangana". O efeito geral é estranho e onomatopaico, de uma musicalidade difusa e um tanto exótica.

Por outro lado, a sensibilidade do lugar, a porosidade às suas texturas e substâncias invade, com freqüência, as sensações e a interioridade das personagens, criando, de certa forma, uma atmosfera de organicidade tropical entre espaço material e personagens, bem de acordo com a ecologia freyriana.

Na guerra travada pelos negros e mulatos, nos altos, contra os brancos – e ou a civilização branca da parte de baixo – os traficantes do núcleo situado no fictício Morro da Barriga, ajudados por contrabandistas de armas angolanos, não só resolvem usar os ganhos das drogas para se armarem, como também decidem expandir sua revolta e doutrinar os demais exércitos ilegais dos outros morros, visando uma invasão estratégica à cidade.

Os personagens, por sua vez, inteiriços e bem definidos, pertencem a um largo espectro sócio-cultural, mas ao mesmo tempo em que partilham a condição de ideais-tipos de distintos gêneros – negros e mulheres de diferentes inserções sociais – são capazes de, cada um a seu modo, enunciarem convicções do autor. Em conjunto, compõem uma espécie de orquestra monológica, na acepção de Bakhtin, para, numa dinâmica centrípeta, comprovarem as postulações autorais.

Os negros e mulatos belicistas do Morro da Barriga; Jararaca, o chefe, e Jacaré, seu soldado e *rapper*, são modelares no ressentimento contra a sociedade que os discrimina. O primeiro, inclusive, tendo assumido a condição de "porta-voz da população de origem africana" chega a declarar, como uma espécie de *alterego* do autor: "África já foi descolonizada. Falta descolonizar o Brasil [...] Queremos ver os índios e os negros no poder" (Agualusa, 2002: 150).

Por sua vez, o casal brasileiro formado pelo delegado de polícia Jorge Velho e sua mulher negra, "a socióloga Bárbara Velho, do Movimento Negro, autora de um estudo de referência sobre os morros cariocas" (165), igualmente expressam posições autorais. O primeiro pronun-

cia uma espécie de sentença-síntese do ideário de Agualusa, que, como tentamos demonstrar, busca, através da ficção extrema da guerra, recuperar a validade da mestiçagem como horizonte de expectativas capaz de resolidarizar a "comunidade imaginada" brasileira, dispondo-a no contexto ibero-afro-americano.

> – [...] Podíamos ser todos de uma única raça. Um povo da raça Brasil. Os portugueses iniciaram este país, afinal, fazendo-se jantar pelos índios. Pode existir assimilação mais completa? E depois disso fomo-nos todos comendo uns aos outros – e eu acho lindo! Mas sabe o que aconteceu? Alguns de entre nós se descobriram negros porque não os deixam ser brasileiros. Eu não quero que isto se transforme numa guerra racial (261).

A segunda personagem – ao final do romance, candidata à presidência da república, em segundo turno, depois da renúncia do presidente José Inácio – é capaz de mediar uma entrevista agressiva do *rapper* Jacaré com a seguinte declaração:

> O aumento da tensão racial, inclusive a violência, parece-me inevitável à medida que a grande massa negra se for apercebendo da sua situação. Eu acho que os negros devem tentar organizar-se politicamente para reagir contra a opressão. Acho que devemos procurar vias pacíficas, institucionais, respeitando a lei. O problema é que a juventude não quer perder mais tempo. Você pode ver. Eles estão ansiosos (671).

A posição do casal é complementar, na medida em que justifica a revolta dos negros, ao mesmo tempo em que busca absorvê-la, na recuperação de uma perspectiva reunificadora, a da "raça Brasil". Ora, a "raça Brasil" decerto confirma a tese de Gilberto Freyre também desenvolvida por Jorge Amado, sobre a "grandeza da solução brasileira do problema das raças: a fusão, a mistura, o caldeamento, a miscigenação" (Amado, 1969: 134).

Nesse sentido, pode-se avaliar a posição do discurso de *Zumbi*, a partir da lição de Bakhtin, como sendo "bivocal de orientação única", na medida em que através da estilização do pensamento da mestiçagem, ao qual pretende conferir uma consistência política, o romance dialoga com a atual afirmação identitária da negritude, tanto para validá-la, quanto para conciliá-la com a perspectiva esperançosa do Brasil como comunidade imaginada. Assim o comprova o desenlace da derrota militar combinada à perspectiva de mudança política – com a possível eleição à presidência da república de Bárbara Velho, uma negra militante e despida de revanchismos.

Por outro lado, subsiste também em Agualusa a valorização, de ascendência rosseauniana, do poder de pressão de uma espécie de "vontade geral" popular capaz de impor-se e de transformar a ordem constituída. O elogio do assimilacionismo ou da capacidade brasileira de integrar diferenças encontra ressonância na leveza de sua dicção sincrética, em que as gírias e o registro oral de várias procedências se aliam ao caleidoscópio das citações, abrangendo músicas, poesia, profecias e rezas populares.

Conforme podemos então observar, o exemplo da obra do escritor angolano, celebrando em vários títulos, a lusofonia e a matriz lusotropical como horizontes políticos do sincretismo, contrapõe-se tanto à literatura da "pornografia terrorista", quanto a uma determinada vertente, bastante concorrida da literatura marginal – engajada no resgate da memória histórica da escravidão como ruptura e revide – para configurar uma encruzilhada da cultura brasileira contemporânea, em que as mitologias da integração e do hibridismo se vêem ameaçadas pelo presente de ressentimento e de conflito.

TRABALHOS CITADOS

AGUALUSA, José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

_____. *A estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Martins, 1969.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

DIAS, Ângela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Literatura e Testemunho*. Brasília, n. 27, jan.-jun. 2006.

FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal:* talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Arte, ciência e trópico*. 2. ed, rev. e pref. pelo autor. São Paulo: Difel; Brasília, INL, 1980.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro* e *Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GREEK POEMS

Milton Torres

Poeta e diplomata, nascido no Rio Grande do Sul em 1938, Milton Torres é também Doutor em História pela USP. Como diplomata, serviu em vários postos da Europa e dos Estados Unidos, onde está lotado no Consulado Geral do Brasil em Houston, Texas. Publicou em 2005 o livro de poesia *No Fim das Terras*, uma instigante leitura do Brasil a partir de suas raízes ibéricas, e também *O Maranhão e o Piauí no Espaço Colonial*, em que discute as relações entre o mercantilismo português e o Norte brasileiro. Em 2006, lançou outra coletânea poética, *Andaimes*, em que analisa a herança cultural européia. Os poemas aqui reunidos são parte do livro inédito *Greek Poems*.

HÉCATE

cadela

que a trilha farejas do menstrual derrame

deusa-nossa, evoé!

fêmea,

ao negro sopro da lua o molosso

emascula, devora-lhe o téstis reparte-o conosco

mãe-nossa, evoé!

LEDA

com o bico

estria-me a pele assim de leve e na igual corda

acorda-me (ouço o teu canto

inda não cantes) da pluma que noite adentro untaste

nas oleosas partes, e um só canto ouvireis dos nossos corpos

_ o júbilo memoro deste instante, no bater uníssono das asas

ambas

TRISMEGISTO, CARBÚNCULO DA NOITE CLARA

Trismegisto, carbúnculo da noite clara
toque da pele, andaço que ensinas sem a escuta
pergaminho tão glabro, e todo escrito

tua, perdeu-se a stella do zodíaco
levaram-na as formigas do carreiro. são pudicas
e tapam as suas vergonhas; pelo ar
o cheiro das partes mal banhadas.
grão por grão, da cantaria partida elevam outro templo
vagarosas, e cantam outros hinos, e o hino
um outro hino

favo do mel muito doce, rosa miúda
arrulho da pomba rola que aninha na morna sebe do estio
manso cordeiro, e te foste!

a necrópole de Toth, o hierofante, jaz nas areias comburidas. escava-as,
somos um só. e juntos velejemos ao levante
onde vivem os Deuses da Terra. vem pelo cordão da praia, dou-te ali
o sinal

PIRRO, PIRRO DE ÉLIS

Pirro, Pirro de Élis,

ázimo coze os pães,

insípido o peixe

fugaz a sensação,

dos olivais diverte a vista

que ao fim da tarde

_ no só instante _

igual verdejam

o discurso deita ao lume

por supérfluo

digere a cinza

caminha na inópia

tropeça na aporia

lega-nos a coisa-nenhuma

_ com a serena suspensão

os que não julgam

O CAVALO DE TRÓIA

anda o cavalo de rodas,

não das suas próprias patas.

anda e estaca, arranca

outra vez. pára. e anda

quanto lhe puxem as cordas,

não das suas próprias patas

no abalanço do chão

rangem as costelas de pau,

e o cavalo adentra a porta

todo silêncio e solércia

pasta o crepúsculo aos poucos

e de Tróia o sono espreita

nas roxas gazas do Olimpo

contam as Horas, inda Zeus dorme

MEDEA

THE GOLDEN FLEECE FOREVER STAINED

SO MINE HANDS _ THOU SAYEST _

A PARCHMENT UNFOLDING

IN OLD, CURSIVE WRITING

LUDICROUS!,

WE READ NOT IN COLCHIS _ I REPLIED _,

ALL MEASURE AN EYE FOR AN EYE

ISORHYTHMICALLY

AS THE WAVES IN BLACK SEA

CIRENE, DOS TEUS VERDES OUTEIROS

Cirene, dos teus verdes outeiros

infindo o mar o tempo imoto

e obedientes as areias que na igual cor

os trigais confinam

nas sombreadas praças

contendem os judeus da nova fé

com os da antiga calam os ascetas discorrem os cépticos

sobre a fluidez das essências o viés da acalmia

a raiz acre e doce do tédio,

a agnose do sábio

abrasivo este vento tanto sopra

escalvando no vagar quanto não há

THE ELEMENTS (IN SICILY)

in high speed

rotating, Earth perspires _ land sea

now separate

air unbound _ Sun,

stars fixed

in Sicily nests fire close to surface,

sempiternal mist upon wells of Himera

and Thermessa _ Queen of Darkness man exalts

in nature

PARMENIDES

golden mares of the adventurous path,

run the Gates of Day and Night

to the Magisterial Goddess take me now

come youth, hear me: what is cannot

not be, for that-is-not you cannot know,

and that-is, here for thinking and for being

spherical is being-here, same for thinking

round from the centre: equal radius,

any point is departure

or end. flux, static though

mortals wander two-headed, eye conflicts.

everything now, once was not nor shall be: that-is

complete, for the shackles of *now*

changelessness assert. all is full of fire, yet obscure

DE HERÁCLITO

nas águas desfazem-se as almas, em terra

sufocam. nascem as águas da terra, aonde tornam,

e nascem as almas da água vaporosas que no céu pernoitam

no mar das águas puras e morrem e renascem as almas

e são tantas, e vivem para sempre neste enleio

igual será o amor, estou seguro, no perdido fragmento do papiro

NO JARDIM DE EPICURO
OU O APRENDIZ DE FEITICEIRO

no átomo

imparto

o moto,

aos deuses

assopro

o pó

do vórtice

no Dipylon

acoito-me,

e transijo

hirsuta

a canuta

coma,

susto

o clinâmen

e clamo:

Lucrécio,

Planck,

Pepe,

_ AIUTO!

LEKTA (OR PURISM)

a Beatriz de Angulo

names

by the wise old men imposed, and wisdom

ever reasonable

derivation, either *klisis* or *paragögë.*

Klisis, clastic: declension, conjugation;

Paragögë: meaning within each family

phonetics

derivation the words multiply, as do the affixes.

runs etymology to the root, Hellenicity proclaiming

of every word, otherwise barbarian

Greek, and ethnocentric!

RESENHA REVIEW

Luiz Ruffato, Org. *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 302p.

Avid readers of contemporary Brazilian literature by women rejoice! A second volume to *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* (Record, 2004) has been released, following swiftly on the heels of the first publication. Edited by writer Luiz Ruffato in a familiar way that gives refreshing continuity to the first book, this second volume includes all new contributors, who are presented alphabetically within the anthology. This structural arrangement demands that the reader categorize the stories according to thematic and/or stylistic correspondences, a task aided by Ruffato's useful introduction.

Like the first volume, each prose piece is prefaced by a brief biographical sketch of the author and a list of her previous publications in chronological order. This feature informs the reader about the writing experience of each contributor, setting apart the established authors from those whose works are appearing in print for the first time. Although the collection's inclusiveness lends it an uneven quality (case in point, Ana Paula Pacheco's compelling, yet unseasoned, voice in "A farmácia e o nosso mundo"), this element also has a way of magnifying the multiplicity of experiences – and their affinities – celebrated in such a diverse volume.

Regardless of publishing experience or reputation, the struggle for literary recognition is still an ongoing, active process shared by all of these contemporary women writers (a challenge skillfully reproduced in Rosângela Vieira Rocha's "A oitava onda"). This regrettable reality is substantiated by Luiz Ruffato's geographical breakdown of the contributors in the introduction, through which he establishes an essential correlation between women's emancipation and access to education, the latter even now, as he points out, being primarily prevalent in urban Brazil. Moreover, Andrea Saad Hossne's endpage commentary lends historical validity to the craft's demands and its deplorable gender biases, by harkening back to the literary origins of Virginia Woolf, as well as to Brazilian icons such as Clarice Lispector and Rachel de Queiroz.

In a collection of such breadth, everyday life encounters concurrently blend in and/or stand apart from those that capture exceptional occurrences. For instance, in the powerful opener "Os inocentes" by Marília Arnaud, simple adolescent friendships are readily transformed into spaces of malice before our wide-eyed voyeurism. Experimentation – lending an eerie, satirical tone to Andréa del Fuego's "Avon" or a deliberately claustrophobic edge to Maria Esther Maciel's "Dos amores fingidos" – stands side by side with traditional stylistic representations that deftly focus on content rather than form, such as in Miriam Mambrini's bitingly lifelike mother/daughter clash in "Freio nos dentes" and in "Xadrez," Paula Taitelbaum's convincing chronicle of a couple's grave missteps and nearly comical misunderstandings.

These variations based on stylistic or thematic choices make the collection accessible to broad readership appeal, by encompassing an immeasurable spectrum of happenings and narrations. Moreover, whereas many of the works stand in utter contrast to each other, quite majestically they also communicate a sense of unexpected harmony – rather than dissonance – in relation to one another. This vital characteristic underscores

the collective strength which can emanate from the common act (and art) of writing. For example, Sonia Peçanha's "Um amor", which simply, yet masterfully, portrays the devastations wrought by love loss (a theme repeated less successfully in Regina Iorio's "O bar") and the unforeseen jubilance that comes from new encounters complements Maria José Silveira's "Felizes poucos", an engaging piece that focuses on the incongruity between the ordinary happiness felt by young militants during the dictatorship and their extraordinarily tragic ends. The simmering threat of urban violence represented in the first person in Beatriz Bracher's succinctly depicted "Ficção" counterbalances the complex web of multi-dimensional conflicts in Regina Rheda's "A frente". The beautiful simplicity of Adriana Falcão's "A roupa do defunto," which poignantly restores meaning to a community violently robbed of an innocent life, matches the density that exudes from "Para agitar os relógios" by Ana Cecília Carvalho, where two irreconcilable individuals trapped in opposing universes repeatedly collide. In short, our human vulnerabilities (of love and rejection, attraction and repulsion, gain and loss) along with innumerable displays of (in)humanity are laid bare within these pages.

Whether regarded on its own or as a celebrated second volume, *Mais 30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* bears ample witness to the fertile field of women's contemporary fiction in Brazil. It calls for us to kick off our shoes (even the high-heeled variety intriguingly reproduced on the book's cover) and surrender to the act of reading these assorted voices in their intricate multiplicities. Along with its counterpart, this notable collection serves as an enthralling means of empowerment for women writers and readers alike.

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

RESENHA REVIEW

Antônio Torres. *Pelo fundo da agulha.* Rio de Janeiro: Record, 2006. 220 p.

Se a ficção contemporânea tem a marca da diversidade de estilos e de vozes, sendo um caldo onde convivem várias tendências, entre elas o urbano, o histórico revisitado pela invenção, a anti-linearidade e muitos outros vieses, um elemento talvez seja o elo comum – ou a linha que perpassa – a tudo isso: a temática da solidão. Afinal, eis a condição na qual está o homem, desde a modernidade, mergulhado na multidão, mas irremediavelmente só.

É também sobre a solidão um dos romances mais desconcertantes de 2006: *Pelo Fundo da Agulha*, de Antônio Torres, que dá seqüência a *Essa Terra*, de 1976, e *O Cachorro e o Lobo*, de 1997. Com esse último, fecha-se o cerco da trilogia, marcando três tempos na obra do autor e ainda três momentos distintos da história da ficção no País. Aqui, seu personagem mais célebre – Antão Filho, o Totonhim – está de volta à cena, agora imerso num abandono emocional que é a sua maior dor: na capital paulista, deitado na cama, começa a pensar no sem-sentido da existência.

Marinheiro à beira de um cais imaginário, como diz o texto, Totonhim empreende a mais arriscada de todas as viagens: a volta ao tempo de sua própria história, em lances fotográficos em que a memória, fragmentada por excelência, vai conduzindo sua mão pelos momentos

vividos. Nessa viagem, embarca sozinho. Está aposentado, separado da mulher e dos filhos, perdeu o melhor amigo. Suas raízes estão em Junco, no sertão baiano, a cidade natal, e é de onde retira a belíssima imagem que dá título ao romance: a mãe, já velhinha, mas com visão suficiente para enfiar a linha pelo fundo da agulha sem usar óculos. É a clareza de quem sobreviveu a uma dor lancinante, o suicídio do filho, mas mantém-se forte a ponto de não se deixar sucumbir.

Importante fazer aqui uma breve viagem no tempo dos romances para se entender o que ocorre antes desse momento. Em *Essa Terra*, o personagem Totonhim ainda está jovem e recebe o irmão, Nelo, que volta a Junco com o peso nas costas da derrota na capital paulista. É ele quem comete suicídio, humilhado por não ter conseguido vencer na vida. No final da história, é Totonhim quem abandona Junco, seguindo os passos do irmão na tentativa de sobreviver onde Nelo faliu. Em *O Cachorro e o Lobo*, passam-se 20 anos e Totonhim volta a Junco para comemorar o aniversário de 80 anos do pai. Não está feliz e nem vitorioso. Pelo contrário, o desemprego é um tormento iminente. *Pelo Fundo da Agulha* acontece dez anos após esse retorno a Junco e traz novamente o protagonista a uma nova encruzilhada.

A viagem agora é mais emocional do que real. Junco, o lugar que o ônibus deixou para trás, resiste com força e poder apenas no reino da memória, assim como todas as personagens que se esfumaçaram na vida real, mas insistem em retornar à lembrança, teimosas que são. Não se tem aqui um relato linear; as vozes se confundem assim como os tempos narrativos. A intenção é embolar tudo mesmo. Nem poderia ser diferente, já que o texto se faz ao sabor da memória. A lembrança e seus fantasmas são sempre perigosos.

Eis um trecho que resume bem a situação em que se encontra Totonhim, no fim da linha, sem ter o que fazer ou para onde ir: "Era São

Paulo esta noite. A cidade que contemplou os sonhos de um imigrante com emprego, mulher, sogro, sogra, filhos (onde estariam eles?), amigos (e estes também?), viagens, amantes, sim, queridas colegas de trabalho, vocês foram o sal e a pimenta do nem sempre insosso *modo funcionário de viver*. E agora muito disso, ou quase tudo isso, havia se esvanecido na fumaça do maior parque industrial da América do Sul – mais um forno, mais um torno, mais um volks. Agora ele estava só, totalmente só, na cidade onde é possível você suportar tudo, quase tudo, menos a falta do que fazer".

Ninguém está só quando se tem algo do que se ocupar. Mas, quando o tempo vai retirando os afazeres, percebe-se que todos à volta já se foram. Esse impacto de uma realidade que não se pode modificar é um soco no estômago de Totonhim que nem sequer num "longínquo passado" consegue encontrar um sentido para a vida. É a cilada do tempo: enquanto o presente é solidão, o passado também não lhe oferece a possibilidade de um reencontro confortável, já que as lembranças têm um sabor mais agreste do que doce.

Pelo Fundo da Agulha talvez seja um romance perigoso, como narrar é também perigoso, pois trata da volta ao que foi vivido ou ao que, a duras penas, se vive. E uma narrativa sobre a solidão traz consigo um duplo perigo: o de fazer com que as personagens do outro lado da cena, os leitores, também percebam a sua irremediável condição.

CLÁUDIA NINA
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESENHA REVIEW

Bruce Dean Willis. *Aesthetics of Equilibrium:* The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mário de Andrade. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2006. 236 p.

As Bruce Dean Willis compares the non-fiction of Chilean Vicente Huidobro (1893-1948) and of Brazilian Mário de Andrade (1893-1945), two similarities between the poets leap off the page. First, both Latin American literary powerhouses blurred the lines between fiction and non-fiction by giving their manifestos, prologues and other descriptions of the poetic process the same flare as their actual poetry. In Huidobro's work, this flare arises in his non-linear presentation of text and unexpected transformations of natural and religious images, and in Mário's it arises in his decidedly nonchalant urban pulse and colloquialisms. Huidobro could take a rainbow or a rose and free it from cliché, whereas Mário could reproduce the city's grit and cacophony with striking originality. Second, both vanguard writers share a tremendous dedication to both their own art and the art of their time. Hopeful and confident enough to not be cynical, the two poets believed in art's transformative powers and its ability to rouse people and to be constantly improved. Therefore, Vicente Huidobro and Mário de Andrade took great care to express and publish what they saw as the tools for writing innovative poetry and the importance of this type of creative expression. They were not alone. They were

writing between the world wars while industrialization transformed Latin American cities, and they were among the vanguard writers who responded to these changes with self-consciously original, often rebellious, form and content.

Willis' intent is not to compare the two extraverted men, their political involvement, or the content and style of their poetry. Instead, he compares how both writers viewed the creative process. Willis' book begins by contextualizing Huidobro and Mário within the Latin American vanguard period, then compares two allegorical manifestos on the role of poetry: Huidobro's "Non serviam" (1914) and Mário's "Parábola," the opening of his treatise on *modernista* poetics entitled *A Escrava que Não é Isaura* (1925). After this comparison, Willis studies the two authors separately, dedicating three chapters to each. He offers a particularly engaging analysis of Huidobro's visually inviting manifesto "Aviso a los turistas", which takes the form of a moving train and the landscape to either side of it. Willis' analysis highlights how the manifesto evokes movement through time and space, defamiliarization when words are not traditionally set on a page, Huidobro's theory of Creationism, and the European vanguard movement from which the Latin American vanguard drew its initial inspiration. Willis also offers an insightful commentary on Mário de Andrade's insistence that all subjects are vital, including the seemingly unpoetic elements of industrialized cities, such as Cadillacs and telegrams, which Mário reminds us can be mentioned in a poem without making the poem specifically *about* modernization.

Willis' book ends with a closing comparison of the subject that has guided his individual analyses of both writers: equilibrium. Both authors search for balance between the mind and the heart, the inner self and the outer cosmos, the confines and freedom of language,

rejection and acceptance of previous literary traditions, and national loyalties and ties to Europe as a literary model. However, the type of equilibrium that interests Willis the most is between consciousness and unconsciousness and their role in inspiration and the final poetic product. André Breton's surrealist technique of writing without conscious esthetic or moral censorship allures both poets, but ultimately is incomplete in the eyes of Huidobro and Mário. Instead, they search for a type of expression that balances spontaneous, unconscious flashes of fragmented images with more careful, revised, and locally grounded poetry. Willis' book successfully captures the gusto and commitment of two writers whose texts about poetics, often poems in and of themselves, capture their authors' faith in the importance of words and the inner life of the artist.

Sophia Beal
Brown University

RESENHA REVIEW

Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos; Regina Helena Pires de Brito. *Conceitos de Educação em Paulo Freire.* São Paulo: Editora Vozes; Mack Pesquisa, 2006. ISBN 85.326.3322-6.

Se alguém tem dúvida sobre o quanto pode valer o registro de aulas, basta lembrar o exemplo dos clássicos anotadores Bally e Sechehaye, que legaram ao mundo o pensamento fundante de Saussure, de outro modo talvez não disponibilizado, o que alteraria toda a história da Lingüística ocidental.

Gênios à parte, quanta boa reflexão, nascida em aulas pelo caldeamento entre experiência, esforço e rigor – do lado do professor – e avidez, interesse e vivacidade – por parte do aluno – não se perde por aí, por falta de bons anotadores / interpretantes!

Neste caso, falo do professor especialista e experiente (Maria Lúcia), do professor-colaborador investigativo e consistente (Regina) e de anotadores reflexivos (mestrandos), integrados nessa situação bem dirigida de inserção em um universo privilegiado de pesquisa, tudo isso produzindo uma interpretação madura das propostas desse pensador que tem dirigido o bom andamento de muita ação educativa em nosso país, Paulo Freire. Há de ser ressaltado que o contexto em que essa forma original e produtiva de composição de obra se desenvolveu é, em si, notável, como boa interpretação do que deva ser o ambiente de pesquisa universitária.

A forma do livro é a de um glossário – a obra assim se qualifica já no subtítulo, e as autoras modestamente a catalogam como "mais um glossário da obra freireana" (25). Entretanto, há algo mais no entrecruzamento das entradas, que compõem uma rede muito bem articulada do pensamento de base, no edifício dos conceitos. As autoras falam em "subjetividade" para referir-se ao trabalho pessoal de seleção dos verbetes e de determinação de seu conteúdo, mas, para além disso, o que transparece claramente é o domínio fácil e seguro da rede de conceitos que compõe a macroproposta de Paulo Freire, o que lhes permitiu assumir uma organização de conteúdo ousada e original.

Praticamente cada entrada do livro se relaciona com todas as outras, e já nessa escolha está refletida a maturidade de que se revestiu a organização: o próprio indíce se mostra uma relação de conceitos correlatos, todos eles levando, no fundo, ao mais significativo do pensamento freireano. A consulta à obra permite um mapeamento fácil dos conceitos que formam aquele valioso complexo de conhecimento assentado sobre premissas como: "a educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem" (83), e "a esperança é uma necessidade ontológica" (107); "ensinar exige curiosidade" (94), pois "o diálogo é uma exigência existencial" (74); "na comunicação, não há sujeitos passivos" (58), e "a cultura consiste em criar e não em repetir" (68); "a palavra é o direito de tornar-se partícipe da decisão de transformar o mundo" (147), por isso, "diminuir a distância entre o discurso e a prática é o que se denomina 'coerência'" (55). Afinal: "só aprende verdadeiramente aquele que se apropria do aprendido" (46), pois, "que é ação sem vigilância da reflexão"? (59).

Daí afloram valores como diálogo, liberdade, autonomia, comunicação, curiosidade. Mas, também, de outro lado, disciplina, autoridade, compromisso. Em harmonia. Em completamento. Fazendo "ser".

Vem daí a valorização dos conceitos matrizes "integração", "coerência", "engajamento", "decisão", "conhecimento", "educação". E é a compreensão de tudo isso que deverá levar ao que as autoras mais desejam: o reconhecimento e o aproveitamento das propostas freireanas no dia-a-dia das salas de aula dos diversos cursos voltados para a formação do professor (23).

Fica também pertinentemente destacado, na organização, que o ponto nevrálgico da voz incansável de Paulo Freire é a alfabetização, nunca vista como uma entidade avulsa, um processo autônomo, uma cápsula (por enorme que se entenda) de saber, um reino fechado em si para a palavra. Pelo contrário, num passeio pelos verbetes fica evidente o valor desse processo afirmado na "relação dialética entre a leitura da palavra e a leitura do mundo, a leitura da realidade" (39).

Poder-se-ia dizer que a composição de uma rede definidora das linhas mestras da proposta desse pensador ainda pode ser levada mais adiante. Não foi o que o livro se propôs, é verdade, mas a facilidade com que o grupo de pesquisa transita pelos "conceitos de educação em Paulo Freire" permite esperar-se uma continuação e um aprofundamento das reflexões, por exemplo no sentido de mostrar como os mesmos rótulos, ou rótulos similares, podem merecer diferente avaliação em contexto de diferente obra do autor, e, até mesmo, como certas repetições, genéricas ou literais, que o autor se permite podem ter seu significado buscado na evolução ou na confirmação do pensamento que as dirige.

Maria Helena de Moura Neves
Universidade Presbiteriana Mackenzie; UNESP-Araraquara / CNPq.

RESENHA REVIEW

Angélica Freitas. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. (Col. Ás de Colete, 15). 72 p.

Em *Rilke shake,* seu livro de estréia, Angélica Freitas emprega toda a liberdade que a poesia moderna lhe oferece para abordar temas e objetos que, a princípio, não tomaríamos como poéticos, como uma dentadura, um pote de maionese ou o patinho de borracha da banheira. Entretanto, não descuida da estrutura interna, que permite perceber um apurado tratamento da forma, em especial quanto à sonoridade proporcionada pelos versos, mascarada por uma linguagem descompromissada, mas que revela um panorama poético de alcance universal em suas referências.

Nascida em Pelotas, em 1973, a obra inaugural de Angélica traz quarenta e seis poemas, com título ou sem, de duas linhas a três páginas, nem sempre com a colocação clássica das rimas. A completa exclusão das maiúsculas reduz tudo e todos, do ovomaltine a Bela Bartók, a um mesmo nível, nessa época de protocolos reduzidos ao mínimo, dando um toque de familiaridade que de certa maneira nos aproxima dos grandes ícones universais.

Proveniente de uma geração pop-tecnológica, de um tempo rápido e multifacetado, num tamanho enxuto a autora nos traz um número impressionante de referências culturais, gastronômicas e geográficas. A maioria dos poemas não é longa e o leitor é levado em velocidade atrás desse eu lírico irreverente e de seu panorama inusitado. Seria uma homenagem (que alguns talvez declinassem), mas em geral se ri de figuras

canônicas sem que os versos sejam percebidos somente como um tributo que adere a um estilo já consagrado. Aliás, algumas delas são convocadas exatamente para servirem como vítimas dos paródicos metapoemas.

Iconoclasta, quando a autora abate Ezra Pound e Mrs. Moore, de certo modo somos atingidos também, caso de "não consigo ler *os cantos*": "vamos nos livrar de ezra poud? /vamos imaginar ezra pound/insano numa jaula em pisa enquanto/les américains comiam salsichas/ e peanut butter nas barracas/dear ezra, who knows what cadence is? /vamos nos livrar de mariane moore?".

A recente campanha contra o uso de armas de fogo fica como pano de fundo em "estatuto do desmallarmento", "minha senhora, tem um mallarmé em casa?/você sabe quantas pessoas morrem por ano/em acidentes com o mallarmé?//estamos organizando uma consulta popular/ para banir de vez o mallarmé dos nossos lares/", onde monsieur Mallarmé sai de seu panteão olímpico para ser embarcado em contêineres fornecidos pelas "seleções do reader's digest".

Mas ele vai na honrosa companhia de Shakespeare, Chaucer, e Elizabeth Bishop, que aqui aparece ao lado da companheira Lota de Macedo Soares, reduzida à sua dimensão humana, "imagino a bishop entre cajus/ toda inchada e jururu/da janela o rio e a seu lado a lota, com um contagotas". Audrey Hepburn, no entanto, é homenageada quando a autora menciona "(...) a classe estudada//de quinhentas holly golightlies".

A linguagem também se afasta da língua portuguesa para incluir palavras ou frases de outros idiomas como inglês, francês, e alemão, e é singela numa poesia que para ser devidamente absorvida requer do leitor uma bagagem cultural além da média.

Há uma série de poemas cuja figura central é a americana Gertrude Stein. É difícil expulsar a imagem da tela de Picasso, mas ela nos abandona quando, como Páris na *Ilíada*, a poeta é colocada dentro de uma ba-

nheira na companhia do eu lírico, que, todavia, divide tudo fraternalmente, "gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar/atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho/de borracha é meu assim ficamos satisfeitas".

Nessa poesia que quebra as regras da secular vassalagem pelas personagens acima e desregula a forma, a tônica, a princípio, está dividida entre a paródia e o bom-humor. É importante, ainda, ressaltar o papel da melodia nesses versos, a música do poema que paira no ar enquanto ele nos traz imagens e idéias que nos atacam de chofre, brincando com as palavras de um modo irreverente e zombeteiro ao rimar rilke com milk shake. O rádio é mencionado muitas vezes, tomando o lugar de toda a parafernália sonora que marca nossa época. Também há o despojamento de linguagem que marca a poesia brasileira e que traz a presença de Drummond, e o encadeamento dos versos à moda de Adília Lopes; sobretudo a maneira como o eu lírico se dirige ao seu interlocutor lembra a poeta portuguesa.

No horizonte poético, no entanto, a provocativa obra de Angélica Freitas nos deixa como resíduo de seus poemas um travo leve de amargura, a ponta de dor que é sombra da chacota e que lembra que a vida dói, caso de "sereia a sério", que faz referência a Andersen nos versos "bípedes femininas se enganam/imputando a saltos altos/a dor mais acertada à altivez/pois/a sereia pisa em facas quando usa os pés". No espaço de uma obra que vai do "ringue polifônico da cidade de são paulo/[onde] morreu ontem executada a poor elise" à melancolia em que as pombas da praça matriz "(...) nos alvejam/com suas fezes/às vezes nos reveses", cabe o mote de que poesia continua a ser a arte de dizer muito com pouco.

Karin Hagemann Backes

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

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

Redação e Assinaturas (Brasil)
Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo
Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301
90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil
Tel./Fax: (51) 33286243
E-mail: brasilbrazil@brown.edu
Dados bancários: Banco Bradesco, Número 237, Agência 1971,
conta 0016834-3
Brasil/Brazil é publicada semestralmente,
a R$ 25,00 ao ano para assinaturas individuais (US$ 35.00 para o exterior).
Número avulso: R$ 15,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)
Department of Portuguese and Brazilian Studies
Box O – Brown University
Providence, R.I. 02912, USA
Tel.: (401) 863-3042
E-mail: brasilbrazil@brown.edu
Brasil/Brazil is a semestral publication,
at US$ 35.00 a year for individual subscriptions. Individual (past) issues:
US$ 12.00 each. Institutional membership is $70 per year.

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

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

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

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

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

BRASIL BRAZIL



AL EV

Acervo Literário de Erico Verissimo