

ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 33/ANO 19/2005-2006

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2005-2006 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

ENSAIOS

- Cultura de massa, literatura e suportes materiais:
a crônica moderna e o Rio de Janeiro** 5
Renato Cordeiro Gomes
- The feminization of social space in Patrícia Galvão's
*Parque Industrial*** 23
David William Foster
- Peace and anarchy in the *Crônicas* of Lima Barreto** 47
Steve Sloan
- Contos do imigrante* de silêncios e sonoridades** 69
Stefania Chiarelli

LITERATURA

- Pieces of woman** 83
Miriam Alves

RESENHAS

- Petar Petrov**
O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca 99
Marília Scaff Rocha Ribeiro
- Sônia Roncador**
Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice 104
Lúcia Helena Costigan
- Lucia Helena (Org.)**
***Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional
em tempos de globalização*** 108
Robert Patrick Newcomb
- Mary Elizabeth Ginway**
***Brazilian Science Fiction:
cultural myths and nationhood in the land of the future*** 113
Fabiana da Camara G. Pereira

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

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 (Georgia University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevchenko (Harvard University)

Candace Slater (University of California at Berkeley)

BRASIL

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)

CULTURA DE MASSA, LITERATURA E SUPORTES MATERIAIS: A CRÔNICA MODERNA E O RIO DE JANEIRO¹

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Abstract: This article analyzes the modern *crônica* as a register of everyday social interactions in Rio de Janeiro. It considers the *crônica's* relationship with contemporary history and the genre's ties to the newspaper. It discusses, furthermore, the transformations that *crônicas* undergo when they are collected into books, which require not only technical mastery but also a deep awareness on the part of the writer of the different material conditions that govern the publication of a newspaper column and a book. Originally written for newspapers and later collected into books, João do Rio's *crônicas* offer an excellent case study for the development of this important genre in Brazilian literature.

Key words: João do Rio; newspaper *crônicas* in books; *Pull-Mall Rio*; Belle Époque in Rio de Janeiro.

Por que voltar à crônica, num momento em que esse gênero considerado “menor” já não tem o prestígio que teve? A razão é o prestígio de um passado que já é história e que constitui uma tradição, em que podemos detectar dois momentos fulgurantes: o primeiro, nas primeiras décadas do século XX, que coincidiu com a revolução tecnológica, que não só possibilitou o desenvolvimento da imprensa, como modificou radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas e alterou o imaginário e a subjetividade, na linha demonstrada por Georg Simmel, no ensaio “A metrópole e a vida mental”, de 1902.

Esse primeiro momento do sucesso da crônica no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, está, assim, relacionado com as mudanças na imprensa, com os jornais de grande tiragem (*Gazeta de Notícias*, *O Paiz*) e as revistas ilustradas (*Careta*, *Fon-Fon*, *Kosmos*, *Revista Ilustrada*, *Revista Brasileira*), e as reformas modernizantes e excludentes da cidade, em que a crônica se transforma também num “canteiro de obras”, como disse a feliz metáfora da historiadora Margarida de Souza Neves (1991), para expressar que, além das intervenções na cidade concreta, real (sob a égide do Estado), havia também a ordem dos signos, que ordenava a escrita da cidade (aí a relevância da imprensa e da literatura).

Ambos, imprensa e cidade, marcam-se pela mobilidade e “falar da mobilidade significa interrogar sobre as mudanças da cidade e da sociedade contemporânea, refletir sobre as múltiplas velocidades que marcam o ritmo de nossa vida moderna”, como declarou Francis Lambert (2003), curador da exposição *Paisagens da Mobilidade*, cuja proposta era acompanhar, apresentando alternativas, o dinamismo das cidades contemporâneas, no mesmo diapasão de trabalhos apresentados na Bienal de Arquitetura de São Paulo, em 2003: “A cidade se move e tudo se move na cidade. A idéia de movimento flutua no ar, e o conceito de mobilidade está intimamente ligado ao de modernidade”. Essa é também uma mobilidade ligada ao efêmero, ao contingente, ao fugaz, na cidade moderna.

O segundo momento de prestígio da crônica coincide com o pós-guerra, mais especificamente, os anos 50, os famosos anos dourados do Rio de Janeiro, que consagraram, além de Rubem Braga como nosso essencial cronista, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Drummond, Sérgio Porto, Antônio Maria, Nelson Rodrigues, etc. Todo jornal ou revista tinha seus cronistas cativos: *Manchete*, *O Cruzeiro* (a última página, de Raquel de Queiroz).

Mas retomemos a nossa pergunta: por que voltar à crônica? Talvez possamos levantar uma outra hipótese. Se observarmos a programa-

ção cultural contemporânea, talvez não passe despercebido o sucesso de textos, filmes, programas de TV que buscam colar-se à realidade. Num momento em que se embaralham as categorias de ficção e realidade, talvez o público esteja se interessando por aquilo que lhe mostre a “realidade”, tomada como “verdade”, mediada por veículos e gêneros que se querem atrelados ao documento.

Além da literatura “realista” (ou de um novo realismo, como querem alguns; que de resto tem muito pouco de novo, remetendo à tradição naturalista, linha recorrente na literatura brasileira), constata-se o sucesso de venda de livros do tipo *Carandiru*, de Dráuzio Varela (e o filme de Babenco, nele baseado), *Abusado*, de Caco Barcelos, *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura. Ou ainda o sucesso que vêm alcançando nos cinemas os filmes documentários (*Edifício Máster*, de Eduardo Coutinho; *Ônibus 157*, *Fahrenheit 11 de Setembro* e *Tiros em Columbine*, de Michael Moore, só para ficar com alguns exemplos), para não falar nos *reality shows*, ou em programas como *Cidade Alerta*, programas, filmes e textos que “o público entende como uma tentativa de expor a ‘verdade’ a respeito de algum assunto controverso; que enfocam temas políticos ou sociais importantes e são tratados com uma deferência epistemológica que o público não estende, pelo menos *a priori*, aos filmes de ficção” (Padilha: 23).

É esse contexto que instiga a volta à crônica, considerando de saída o que já é lugar comum: associá-la, em sua feição moderna, ao desenvolvimento da imprensa, afirmando o caráter híbrido de jornalismo e literatura do gênero. E ao mesmo tempo considerar o suporte que o veicula: o jornal e o livro, as materialidades que se ligam a sistemas de significação que possibilitam a construção das representações sociais, condicionadas pelo tempo histórico em que a crônica se inscreve.

Ao ligar-se ao registro do cotidiano numa linguagem, ora mais solta, ora mais poética, a crônica prende-se à realidade do efêmero fixado pelo cronista e “se ajusta à sensibilidade de todo o dia”, como afirmou

Antonio Candido (1992: 13). Esse traço que se encaminha para o “literário” não livra esse tipo de discurso do consumo imediato de seu suporte, o jornal ou a revista, em princípio descartável. “Filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa, a crônica não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera”, diz ainda o crítico de São Paulo (1992: 14).

O gênero que habita uma publicação efêmera foi perdendo, todavia, a intenção de informar e comentar; foi encolhendo de tamanho e ganhou a sua configuração moderna, com a profissionalização do jornalismo, o crescimento de um público de massa e a incorporação dos meios técnicos na produção da escrita. Embora reino do transitório – e nisto está também a sua modernidade –, a crônica é tempo (como indica a sua etimologia), mas luta contra *Chronos* e sua ação destruidora, e, contraditoriamente, o cultua. Tecida nas malhas do tempo, às vezes transcende o mero consumo da leitura apressada no jornal, quando passa para o livro. A letra efêmera do jornal pode então ser resgatada nesse outro suporte que materializa a crônica para o tempo.

Se aí ela perde as relações de contigüidade com a matéria jornalística que a rodeava, ganha, por outro lado, mais autonomia e vale como ponto de referência para se (re)pensar o tempo fixado pelo cronista, que deixa na escrita marcas da subjetividade. As visões parceladas do cotidiano que afetam e mobilizam o cronista permitem recompor um possível painel que rearranja os fragmentos da história miúda recolhida no efêmero da realidade, a que o autor se atrela. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo.

Deste modo, ancorado no presente, partindo da observação do cotidiano, que lhe fornece os assuntos, o cronista não abre mão de testemunhar o seu tempo, de ser seu porta-voz. As crônicas, quase sempre, são respostas a certas perplexidades pessoais e sociais. O cronista estabelece, então, um “comércio entre ilusão e realidade” para conjugar, em sua prá-

tica escritural, os “acontecimentos vivos da rua” e os “acontecimentos da misteriosa máquina humana” (as expressões são de Marques Rebelo, que também foi cronista), ambos filtrados pelo Eu, que dosa proximidades e distâncias para registrar o cotidiano subjetivo e o coletivo social. A crônica moderna com seus suportes torna-se, assim, veículo das representações sociais.

Nesse sentido, o cronista é observador, testemunha, historiador muito especial de sua contemporaneidade. Tem consciência da fluidez dos fatos e acontecimentos que configuram o cotidiano, tal qual um jornalista, que os cronistas, profissionalmente, também são, quase sempre. Essa simbiose de jornalista, cronista e ficcionista é traço que marca uma tradição brasileira que vai, no mínimo, de José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, passando por Marques Rebelo e Carlos Drummond de Andrade, pelos famosos cronistas dos anos 1940-50 (Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos), até os que estão na imprensa de hoje, a exemplo de Affonso Romano de Sant’Anna e Carlos Heitor Cony.

É justamente comentando o livro *O Tudo e o Nada* (2004), em que Cony recolhe 110 crônicas das publicadas, semanalmente, de janeiro de 1998 a janeiro de 2004 no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, que o crítico e ficcionista Cristóvão Tezza chama a atenção para a natureza fugaz da crônica, que é feita para ser esquecida:

Como jornalismo, costuma se esgotar no esgotamento mesmo do fato; como literatura, tem em geral a ambição tranqüila da orelha, a do livro e a do ouvido, atenta discretamente às sugestões do mundo. O impacto da crônica está no seu tamanho – e há, parece, algo incompatível entre a crônica e o livro e a idéia de perenidade que este supõe. Sozinha, ela brilha; em conjunto, quase sempre naufraga na redundância e no cansaço de seus truques, assim visíveis um ao lado do outro (2004: 6).

E acrescenta: “Sustentar portanto uma coleção de crônicas que fique de pé é tarefa de mestre”, como é o caso desse livro de Cony.

Devido ao seu caráter circunstancial e efêmero e ao suporte na imprensa (jornal e revista) que envelhece no outro dia, é que a crônica ganha a sua modernidade, atrelada à vida das cidades. Ela também é fruto do progresso, das mudanças tecnológicas que afetam a sensibilidade e a percepção humanas. É por isso que um livro (não a imprensa diária) de crônicas não recolhe simplesmente tudo que o cronista escreveu nesse veículo. A mudança de suporte requer mestria, de fato. Exemplar neste sentido é o livro *De Notícias e Não Notícias Faz-se a Crônica* (1974), de Carlos Drummond de Andrade, que, ao recolher textos publicados em sua coluna do *Jornal do Brasil*, mimetiza a estrutura de um jornal, distribuindo as crônicas em seções como “nacional, internacional, política, editorial, cidade, comportamento, gente, sociedade, moda, artes & letras, saúde, ecologia, consumo, economia & mercado, caderno infantil, classificados, festas”.

Mas talvez o exemplo mais cabal da mestria de que fala o crítico seja Paulo Barreto, o João do Rio, que tem plena consciência do que implica a mudança de suporte. A mestria se refletirá na estruturação dos seus livros que recolhem crônicas e reportagens, antes publicadas na imprensa (veremos mais adiante o exemplo do livro *Pall-Mall Rio*). Essa consciência advém de seu papel de homem de imprensa, que exerceu uma gama de funções, de repórter, editor e diretor de jornal. Se almejava o reconhecimento como artista e escritor, tem perfeita noção do trabalho com a escrita enquanto profissão, enquanto mercadoria, atrelada à comunicação de massa, que, com o processo de modernização, ganhava força no Brasil, na era das reformas do Rio de Janeiro, no início do século XX. Jornalista por excelência, João do Rio abandonou as reflexões de gabinete e revolucionou o jornalismo carioca, adotando a reportagem, o inquérito e a entrevista, quando ia atrás da notícia, estivesse ela nos terreiros de macumba, nos morros, nas ruas, no meio político ou nos salões.

Enquanto jornalista, é um “diabo da atualidade”, “artista onipotente”, “folhetinista da vida” e acredita que “só uma arte existe criando sem desfalecimento: o jornal [...], o único guia, o único condutor dos povos, a voz do oceano multidão” – conforme assegura em “Oração dos faróis”, conferência proferida em Buenos Aires, em 1915, e editada no livro *Sésamo* (1917). É outra declaração de princípio que pautou a carreira de João do Rio, que, desejando ser “farol”, inaugura, entre nós, o jornalismo investigativo e elege a rua como seu campo de trabalho. Sabe que esse espaço público representa a celebração da vitalidade urbana com sua diversidade e plenitude: a rua emergiu como símbolo fundamental da vida moderna.

Escrevendo um gênero novo na imprensa brasileira, a crônica-reportagem, vai observar e encaminhar análises do meio e do momento em que viveu, tendo consciência do efêmero citadino, e quase sempre abdica da percepção distraída que passa ligeiro, apenas roçando a superfície da realidade. Nas reportagens, o olhar é mais atento e vagaroso e abre mais espaço à reflexão. Aí, ao invés de “correr para frente”, no ritmo da vida presente, vai justamente apurar e trazer para a cena de sua escrita o que Bilac e outros eufóricos da *Belle Époque* carioca queriam expulsar: as manifestações da cultura popular tradicional e os aspectos da miséria, dos becos sórdidos, dos livres acampamentos da miséria. Ao luxo opõe o lixo que a cidade produz e segrega. Percebendo a cidade partida, dá a ver o que denomina “os núcleos persistentes” e desafina, como sublinha Antonio Candido, “no coro de louvações do tipo ‘o Rio civiliza-se’, que saudava a urbanização e o saneamento como feitos suficientes. Estava, na verdade, mostrando a ferida escondida pela ostentação” (1980: 84).

Nessa mesma linha é o testemunho de Gilberto Amado, comentado por Jeffrey Needle:

quando o jornalista foi aceito pela elite, teve início uma segunda fase em sua escrita, na qual a exploração e a crítica do bizarro, do insólito e dos

aspectos miseráveis da sociedade carioca moderna perderam terreno para a celebração do “alto mundo”. Ele não mais excitava a sociedade com experiências vicárias da modernidade; em vez disso, passou a alimentar o narcisismo do “alto mundo” com mexericos, reflexões elegantes, comentários de moda e *divertissements* picantes (1993: 243).

Ou seja, um primeiro João do Rio, espécie de “radical de ocasião” (como o caracterizou Antonio Candido), que registra em forma de denúncia o avesso do Rio. *Art Nouveau*, os mutilados da *Belle Époque*, ao lado de um segundo João do Rio, o cronista adandinado que registra a Frívola-City (a expressão é do próprio João do Rio) dos salões. Ou, para usar os termos com que ele nomeava as duas pontas da sociedade que lhe interessavam: de um lado a “canalha” e do outro “os encantadores”.²

Assim, o insólito, a bizarrice e as figurações da miséria foram revelados em *As Religiões do Rio*, 1904, reunião da série de reportagens realizadas para a *Gazeta de Notícias*, em que busca captar a diversidade cultural da então Capital Federal, atitude que também comanda as crônicas-reportagens organizadas no volume *A Alma Encantadora das Ruas*, 1908, algumas delas editadas anteriormente na sofisticada revista *Kosmos* ou nas séries “A pobre gente/Entre mendigos” e “A vida na cidade”, ambas na *Gazeta de Notícias*.³ Na outra ponta, a coluna “Pall-Mall Rio”, assinada com o pseudônimo José Antônio José, surgida em *O Paiz*, em 25 de setembro de 1915, e que dura, com intervalos, até 4 de janeiro de 1917: o cronista mundano, inspirado no francês Michel Georges Michel, escreve a essa coluna-espelho do *grand monde* dos elegantes cariocas, os encantadores, que também freqüentam a seção “A Semana Elegante” da *Revista Ilustrada*.

Essa prolífera coluna dará origem ao livro de mesmo nome, publicado em 1917, que é um bom exemplo da mestria que Cristóvão Tezza diz ser necessária ao cronista para organizar um volume de crônicas, as quais ganham outra dimensão, e significados suplementares, quando migram para um outro suporte, o livro. Como veremos, não se trata apenas de juntar os textos recolhidos dos periódicos.

Há uma curiosa observação de Raimundo Magalhães Jr., afirmando que, depois do sucesso do livro *As Religiões do Rio*, João do Rio descobriu a fórmula de se fazer autor de uma grande bibliografia, transferindo seus escritos das páginas dos jornais para as do livro (1978: 36). Não que isso não tenha ocorrido, mas o biógrafo deixa transparecer certo preconceito beletrista que vê como negativo o processo de produção e circulação de textos no universo moderno das mercadorias, já percebido por João do Rio.

Como misto de jornalista e artista, com uma produção vertiginosa, Paulo Barreto organiza seus livros com material antes veiculado pela imprensa, todavia esse material passa por criteriosa seleção, para que o livro tenha organicidade interna; não é simplesmente um amontoado aleatório de textos. Basta analisar qualquer um deles para se constatar a assertiva. E nisso pode estar aquela mestria requerida pelo crítico. Quase sempre há um prefácio, ou uma introdução, que explica a concepção do volume e vale também como declaração de princípio, que condiciona a própria recepção do livro, com uma espécie de controle, inexistente quando as crônicas foram publicadas em jornais.

É o que acontece, por exemplo, com *Pall-Mall Rio*,¹ livro que recolhe crônicas mundanas (o adjetivo não tinha o sentido negativo, depreciativo que tem hoje), antes publicadas na seção homônima de *O Paiz*, num total de 225 crônicas. Nem todo material dessa coluna entra no volume. A seleção vai compor o que indica o subtítulo: “Inverno mundano de 1916”. A estratégia revela, assim, o fio condutor para a recolha dos fragmentos que funcionam como instantâneos fotográficos de um período limitado de tempo, documentando e ficcionalizando a vida mundana do Rio de Janeiro, a Frívola-City. Vai compor um vasto painel em mosaico, espécie de “revista de ano”, gênero de espetáculo teatral no qual se encenavam, geralmente nos primeiros meses de um ano, os principais acontecimentos do ano anterior. É uma estratégia discursiva acionada para

representar uma parcela da sociedade carioca, indicando simultaneamente o compromisso do cronista com o seu tempo.

A Frívola-City, cenário e personagem desse livro-revista de ano que encena, em quadros soltos, os fatos frívolos da vida mundana carioca do inverno de 1916, é caracterizada no prefácio a partir das referências a Chicago, a Paris, a Londres, para em seguida ser identificada ao Rio de Janeiro, que antes era descartado da comparação. O cronista, por esse viés, verifica “a grande verdade”: se Chicago é a Cidade Mammoth, devido às estatísticas elevadas dos crimes, óbitos, prisões, incêndios, casamentos e construção de edifícios, “pela pletora vital, há uma outra cidade cujo nome devia ser Frívola-City, porque nunca as insignificâncias fizeram como nesta cidade, o fundo das preocupações, o elemento das palestras e das discussões, o sangue alimentar das camadas sociais” (9). A observação desdobra-se num diálogo entre dois cavalheiros, associando esta cidade ao Rio, onde os dez mil problemas graves são tratados como quem brinca com o último jogo da moda, tal qual naquele momento, em que o centro das discussões era o *Manual do Bom Tom* (provavelmente alusão ao livro *Protocolo em Sociedade*, de Rafael Mayrink, chefe do protocolo do Itamaraty, personagem que freqüenta a coluna social e objeto da ironia de Godofredo de Alencar em texto em forma de carta enviada ao jornal). E continua:

O Rio está diante de um espelho, com pó de arroz, *cold-cream*, carmin, *khol*, pata de lebre, três ou quatro costureiras no quarto, uma porção de fatiotas por cima das cadeiras e uma grande data de credores à porta. Arriba-se, tagarela, e manda despedir as contas. Preocupação única: estarmos todos trinquês à beirinha, conforme mandam os manuais de futilidade! (9).

O Rio se quer frívolo e se duplica diante do espelho, maquiado com artifícios à européia; cheio de dívidas, mas sem perder a pose. Na opinião especular do cavalheiro jovial que dialoga com um outro “merencório”, o que conta é a preocupação mundana, “o terrível snobismo” de toda a sociedade do bom tom. “A futilidade é o único mal do mundo

que não faz mal a ninguém” (9). Em seguida, declara o que funciona como síntese caracterizadora do livro, protocolo de leitura, piscar de olho para o leitor enlaçado emocionalmente para visitar, também sem preocupação com os concretos e graves problemas urbanos, essa fútil Frívola-City:

Sou da opinião que para exprimir a metafísica e a ética da cidade só um livro seria completo: o que desse uma lista de nomes de cuja influência dependessem os pequenos fatos frívolos – que são os únicos importantes. E esse livro não seria apenas para a meditação filosófica. Seria também o espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro” (10).

Esse livro será *Pall-Mall Rio*, editado em 1917, que passa em revista e conta dia a dia o inverno carioca do ano anterior, com sua alegria transitória, semelhante a uma revista ilustrada que figurasse “essa sociedade que nasceu com a Avenida Central e chegou à maturidade com o tango e vive como espelho de Paris, conhecido pelas revistas, pelos romances-revista de fim de ano do Abel Hermant [escritor francês em voga no Brasil do início do século]” (305). Se tais representações sociais ficam como registro memorialístico, “no verão podereis abri-lo para recordar. E já no próximo inverno ele será história. Só as coisas ligeiras duram tão pouco e ficam na memória tão suavemente” (10). Assim termina o prefácio que vai assinado por José Antônio José, e não por João do Rio (na verdade Paulo Barreto), o nome que está na capa e autor-proprietário do livro. Este delega a seu outro o papel de encenador que monta o espetáculo verbal dessa revista-de-estação-do-ano; fica com o seu duplo a responsabilidade desse livro de registro da Frívola-City, que traz a marca do efêmero, do transitório, como é a cidade moderna, com o objetivo de que seja um repositório da memória do Rio de Janeiro, prova de sua duração enquanto documento de arquivo. O prefácio funciona, desta maneira, como justificativa prévia para aqueles que acusarem o livro de apenas fútil e superficial (o mesmo argumento se repetirá em algumas crônicas).

O livro então rearticula as crônicas selecionadas das 225 publicadas em *O Paiz*, que ganham outra significação, quando submetidas à narrativa que estabelece o comércio entre a realidade documentada e a ficção construída pelo novo regime discursivo atrelado à nova materialidade, que é o livro. Se vai fixar a *saison* carioca, nada mais convencional que começar pela *Rentrée*, introduzindo o motivo da “chuva” que, juntando-se ao do calor no inverno tropical e às viagens à Europa (obviedade, em se tratando da classe que o cronista observa), articula o volume, até a chegada da primavera. Balizando estes dois momentos, o espaço da Avenida, “o grande mostruário” de *tout Rio*, aparece soberano imitando Paris.

Se a vida mundana é redundante, é pela redundância que José Antônio José registra a boa sociedade carioca, o mundo elegante. As crônicas são estruturadas, quase sempre, com o motivo recorrente das festas dos salões de famílias importantes, chás, récitas no Teatro Municipal, festas de caridade que as *socialities* organizam, recepções das embaixadas e consulados, o *footing* na Avenida, as tardes nas confeitarias Cavé e Lallet, e abrem vasto espaço para nomear elegantes – os “encantadores” como o cronista registra –, nobres, diplomatas, políticos, escritores, pretexto para ir descrevendo os figurinos da moda, as etiquetas do comportamento adequado àquele meio, pretexto ainda para narrar pequenas anedotas e mexericos dessa gente fina. Aqui e ali, penetra o traço irônico com a crítica leve e superficial, como convém a esse tipo de texto.

O que importa, entretanto, para João do Rio, aliás José Antônio José, é reproduzir, nesse texto-espelho, um mundo efêmero, através dos fatos diversos, que documentam parcela da vida carioca de 1916, a fim de se tornar fonte para um futuro estudioso que pode valer-se desse arquivo de representações. A intenção assegurada no prefácio repete-se na crônica “Chez Sousa Bandeira”:

Num ambiente tão elegante, acentuo o meu único fim na crônica mundana, deixar de fato para o futuro a reprodução de alguns quadros da

vida elegante e guardar os nomes de certas personalidades, cujo brilho não passa dos salões, para que futuros escritores possam um dia escrever do refinamento e da distinção de um pequeno grupo social da primeira república” (278).

O mito da Avenida é revisitado; a Grande Avenida é associada à sociedade que nasceu com ela e “vive como espelho, paródia ingênua, de Paris” (19). E continua o cronista a construir a representação desse espaço idealizado:

É o *trottoir roulant* por onde passa o Rio inteiro, o Rio anônimo e o Rio conhecido, lustrado pela “luz do inverno que faz ressaltar os prismas belos e apaga a fealdade. Não há gente desagradável, como não há automóveis velhos. Ninguém os vê. Os olhos estão nas mulheres bonitas, nos homens bem vestidos, nos automóveis de luxo. É um desfile de ópera” (19).

O Rio, um salão enorme em que todos são conhecidos, é, mais uma vez, simbolizado pela Avenida, “o grande *club* ao ar livre, que entre nós reúne o *boulevard* e o *Bois [de Boulogne]* e o corso” (37), “o palco da nossa sociabilidade, a maior parte do nosso convívio mundano” e possibilita “o melhor espetáculo da vida: ver passar gente” (43).

Mas não toda e qualquer gente. O nós, plural assumido no discurso, é obviamente excludente como o Rio de Janeiro modernizado. O olhar do cronista é restritivo ao mundo dos *happy-few*, os “encantadores”, o pequeno grupo conhecido (os nomes citados nas crônicas repetem-se à farta), aqueles que se destacam “pela continuidade de mostrar na vida apenas o lado frívolo e brilhante, pelo heroísmo sem esforço de manter a sociedade e o convívio elegante” (20). São os personagens da cidade visível.

O registro daquela atmosfera da Avenida, de ostentação e brilho, grandiloquente como a ópera, elimina os aspectos desagradáveis da miséria, a outra cidade – invisível –, e se espalha pelos salões, como os de D. Nicola de Tefé, a quem o livro é dedicado, ou o de Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, ou o de Mme. Gomensoro, retratado como feira de no-

vidades, bazar do exotismo, lugar da corrente de opiniões da futilidade carioca; espraia-se pelos centros de elegância e tradição como o *Club* dos Diários, o *Jockey Club*, com seu chá-tango, o Automóvel *Club*, o *cercle fermé* mais elegante e ilustre do Brasil; espraia-se também para os campos do Botafogo e do Flamengo, onde o escol da beleza e da elegância se diverte com o *foot-ball*, esporte ainda aristocrático na época, para anotar o aplauso mundano à saúde, ao atletismo; espraia-se, ainda, pela hora do chá na Cavé e na Lallet, hora especial em que as belezas se acentuam mais, em que o internacionalismo dos costumes se aquece de uma quase sinceridade urbana (palavras de José Antônio José).

Vale para João do Rio o que Carlos Heitor Cony disse de Fernando Sabino: “Ao adotar a crônica, na qual logo se tornaria um mestre, ele trocou a panorâmica pelo *dose*, o painel pelo pontual, e não foi à toa que deu à página que escrevia em *Manchete* o título permanente de ‘A Aventura do Cotidiano’.” (Cony, 2004, A2).

O livro *Pall-Mall Rio* parece preencher a lacuna que João do Rio lamentava, quando observava que não tivéssemos “um romancista que fosse exatamente um pouco Abel Hermant para fixar na história dos nossos costumes este momento único” (305) da sociedade carioca da *Belle Époque*. É o que faz compondo as imagens citadinas em quadros de revista-de-inverno de 1916. Para representá-los, o cronista mimetiza o fotógrafo que produz as figurações do instante, clicando a alegria transitória das coisas ligeiras. Se a fotografia é “mais um exagero, mais uma doença nervosa” (213), que chegava junto com outros aparatos modernos, espalhando-se pela informação, pela reportagem, pelo diletantismo, pela exibição – como escreve em “Clic! Clac! O fotógrafo” – o cronista mundano, à semelhança do fotógrafo, “é o tirano, o agente da vaidade”. “Quando um homem se ergue em fotógrafo – a sociedade prostra-se” (215): assim também em relação ao cronista que alimenta a fogueira das vaidades dos encantadores que se publicam pela Avenida e pelos salões.

A crônica, qual as revistas ilustradas, elicia um instantâneo desse espetáculo mundano, fixando quadros e tipos. Essas representações sociais constroem um retrato, uma fotografia verbal, “documento do que realmente existe”, no dizer do cronista. Essa marca documental, que busca fazer coincidir a representação ficcional com a realidade empírica, pode ser testada na prosa especular de outros textos de *Pall-Mall Rio* e de outros da produção de João do Rio. Isso confirma a taxa de redundância de sua escritura, que paga tributo a uma mídia como o jornal, veículo desse gênero híbrido de documento e ficção que é a crônica.

O discurso, entretanto, ganha uma dose de auto-ironia, como se percebe na crônica “O ridículo democrático” (174-178), onde se registram opiniões de Godofredo de Alencar, o alter-ego a quem é atribuído o discurso nesse livro, quando João do Rio quer fazer crítica a um assunto mais “sério”, ou ironizar o que ele próprio escreve. Na crônica mencionada, o céptico Godofredo critica exatamente os jornais que criaram o noticiário da elegância, sem sobriedade como os da Europa, alimentando a mania de todos quererem ser elegantes. A ironia e o certo tom irritado da crítica pode voltar seu foco para o próprio João do Rio. É estratégia não muito comum, mas que pontua de vez em quando as crônicas, é a tentativa de defesa, ou justificativa prévia, das acusações de frivolidade, de superficialidade, tons que adotou na coluna *Pall-Mall Rio*, de *O Paiz*, abandonando a ênfase no jornalismo investigativo da primeira fase da carreira. É o que acontece quando descreve o “tipo carioca”, na mesma crônica em que metaforiza a Avenida com a imagem do salão e superpõe Paris ao Rio, afirmando:

O melhor é ficar em plena Avenida, a olhar, o que é viver por todos. [...] Depois, eu compreendo o prazer dos repórteres mundanos, que levaram ao excesso a reportagem, notando nos jornais o nome das senhoras notáveis pela beleza, pelo nome, pelo espírito ou pela elegância, sempre que essas senhoras aparecem à rua (37).

Com tiradas desse tipo, o cronista está, como fica claro, se autojustificando daquela tirada irônica de Godofredo de Alencar, ou das acusações que lhe impingiram até alguns amigos como Gilberto Amado, ou das paródias maldosas do *Pelle-Molle de João Francisco João*, de Humberto de Campos, na seção “Nota Social”, do vespertino *O Imparcial*, que acabaram abalando a moral e a saúde de João do Rio.

De qualquer modo, essa faceta de cronista mundano do múltiplo Paulo Barreto, que fez muito sucesso em seu tempo, apesar do tom ligeiro e *snoob* e de ser a mais criticada e menos estudada de sua vasta produção, a maior parte publicada na imprensa, acabou cumprindo o que ele queria: ficar como memória coletiva que documenta um tempo, ao representar a sociedade carioca. Abrindo mão de seu lado de radical (*chic*, sem dúvida), João do Rio preferiu ser o cronista da Frívola-City, fazendo das insignificâncias o fundo das preocupações, preso à futilidade que alimenta as camadas sociais privilegiadas e aos modos de os encantadores estarem em sociedade. Escreveu um tipo de coluna em que o privado corrói a esfera pública e que até hoje faz a delícia dos leitores. Acabou por criar uma escola que fez tradição, indo de Ibrahim Sued e Jacintho de Tormes, de Zózimo a Danuza, e chega até seus companheiros contemporâneos, como Márcia Peltier e tantos outros colunistas sociais que proliferam pelo Brasil.

A prática escritural de João do Rio como jornalista moderno e como cronista que busca registrar os aspectos efêmeros do espetáculo da cidade (do Rio) e do mundo, acaba inscrevendo-se nas malhas do tempo, e simultaneamente o constrói. E revela a mestria desse homem de imprensa, que tinha uma incrível consciência da realidade material dos suportes, as folhas dos periódicos ou os livros que daí extraía, suportes pelos quais veiculava sua imensa produção; tinha perfeito controle das consequências espaciais (do próprio suporte), significacionais e mercadológicas dessa passagem do jornal ao livro. Se, nessa passagem, as crônicas e repor-

tagens perdiam a contigüidade das outras matérias do periódico que lhe servia de mediação, descontextualizando-se, por outro lado ganhavam doses suplementares de sentido, quando eram recontextualizadas no livro, que construía outras relações de contigüidade. A nova estruturação nessa outra materialidade articula outra dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável como no jornal), mas materializado nas seqüências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero e de buscar outra duração, que salve do tempo a escritura, aquela mesma que se submete à tirania dos dias.

NOTAS

¹ Este texto é uma versão modificada de parte da apresentação “João do Rio: o artista, o repórter e o artifício à entrada de uma modernidade periférica”, para o volume *João do Rio*, organizado pelo autor para a Coleção Nossos Clássicos, da Ed. Agir (Rio de Janeiro, 2005).

² “Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, a que está respeitando o código e trapaceando, gritando pelos seus direitos, protestando contra os impostos, a carestia da vida, os desperdícios de dinheiros públicos e tendo medo aos ladrões. Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoça e janta à hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo. Nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canallha. Porque são imprevisíveis e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos” (Rio: 125-126).

³ Além dos “Três aspectos da miséria”, “A fome negra”, “Os trabalhadores da estiva”, de *A Alma Encantadora das Ruas*, em que denuncia o “entulho humano” em suas péssimas condições de vida e de trabalho, João do Rio dirige seu foco de atenção, como um “radical de ocasião”, para a crítica à realidade social da “pobre gente”, como se pode ler em outras crônicas, a exemplo de dois artigos publicados no jornal *O Paiz*: “A propósito da greve” (28/07/1917) e “Os motoristas forçados à greve” (05/01/1920), manifestação de apoio aos taxistas cariocas em greve; “As horas de trabalho dos empregados do comércio” (28/09/1909), em que pede urgência para a votação do projeto que regulamentaria o horário comercial de doze horas, tema a que volta, na mesma *Gazeta de Notícias*, em 16/06/1911.

⁴ RIO, João do. *Pull-Mall Rio*: inverno mundano de 1916. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917. Todas as citações desse livro reinetem a essa primeira e única edição, com as páginas indicadas entre parênteses.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Radicais de ocasião. In: _____. *Têresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CONY, Carlos Heitor. Fernando Sabino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 2004.

_____. *O tudo e o nada*. São Paulo: Publifolha, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; RioArte, 1996.

LAMBERT, Francis. Paisagens da mobilidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 2003.

MAGALHÃES JR., Raymundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NEEDLE, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. *Brasil, acertaí vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991. p. 53-65.

PADILHA, José. O gênero contundente. *Bravo!* São Paulo, v. 8, n. 85. out. 2004.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Paris: Garnier, 1908.

_____. *As religiões no Rio*. Paris: Garnier, [1904].

_____. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Lello & Irmão, 1909.

_____. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Lisboa: Bertrand, [1916].

_____. *Pall-Mall Rio: o inverno carioca de 1916*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.

_____. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

TEZZA, Cristóvão. Cony confere consistência a gênero volátil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 maio 2004. *Ilustrada*, p. E-6.

PERIÓDICOS CITADOS

Gazeta de Notícias

O Paiz

Revista Ilustrada

O Imparcial

THE FEMINIZATION OF SOCIAL SPACE IN PATRÍCIA GALVÃO'S *PARQUE INDUSTRIAL*

David William Foster
Arizona State University

Resumo: *Parque Industrial*, romance da Patrícia Galvão, publicado em 1933 sob o pseudônimo de Maru Lobo, imposto pelo Partido Comunista do qual era afiliada, é o único romance do realismo socialista urbano assinado por uma mulher. Mesmo que o lugar de Galvão no panorama cultural dos anos 30 seja quase legendário, o estudo crítico dos seus textos segue sendo muito fragmentado. Depois de considerar a questão do relacionamento entre Galvão e a crítica acadêmica no Brasil, este estudo persegue uma análise do mundo discursivo feminino/feminista de *Parque Industrial*, com o propósito de validar a importância desse romance na trajetória da literatura com voz feminina/feminista no Brasil e suas qualidades propriamente urbanas.

Palavras-chave: Patrícia Galvão (Pagu); *Parque Industrial*; realismo-socialista; voz feminina/feminista.

O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás (26).¹

Patrícia Galvão's novel, the only one signed solely by her, *Parque Industrial* (1933) is, as noted by the critics who have devoted attention to it in recent years, a textual anomaly. It is now possible to see, as K. David Jackson has done in his superb study of the novel (included as an "Afterword" in *Industrial Park*, the translation he did with Elizabeth Jackson), that *Parque Industrial* is co-extensive with many aspects of the vanguard movements of

the 1920s and 1930s and echoes a spectrum of social concerns common to a period of savage capitalism in São Paulo (Dean *passim*). Known almost universally as Pagu,² Galvão, although she came from a solid petit-bourgeois household, was from an early age very much a social rebel. Unconventional in her personal life and defiant in her stance toward patriarchal authority, her conduct earned her not only several periods of imprisonment under dreadful conditions at the hands of the state, but also a tumultuous relationship with the Communist Party, from which she ultimately broke (“Pagu”; Cancelli, *passim*). Although there is good scholarship now available on Galvão’s life (1910-1962), without there yet being a definitive biography of her, one of the best sources is the enormously successful film by Norma Bengell,³ very much characterized by the feminism of the postdictatorship. *Eternamente Pagu* (1987) perhaps best captures the spirit of this key figure in a history of female cultural producers in Brazil (for an analysis of the film, see Foster, 1999: 83-96).

The reader will find in the “Afterword” to the Jackson and Jackson translation of *Parque Industrial* an extensive characterization of the structure of the novel, its relationship to the social and artistic movements of the period, and references to critical reactions to it, including a discussion of how “Considered taboo, Pagu’s novel fell out of history” (127). Patrícia Galvão, regrettably, remains virtually non-existent in Brazilian literary history. This is not because she was a woman, since there were several important female artists during the period who attained significant recognition and who have become part of the cultural record, none more prominently than Tarsila do Amaral, who is considered an absolutely crucial figure in the avant-garde movement of São Paulo that was marked by the all important Semana de Arte Moderna in 1922 (“Tarsila do Amaral”). Nor is it because of her voice of social denunciation, since Raquel de Queiroz’s novels on the plight of the Northeastern peasantry during this time are classics of a Brazilian socialist realism, which included

some of the most famous writers of the period, beginning with the internationally renowned Jorge Amado (who, like Galvão, also broke subsequently with the Communist Party). Even Sílvio Castro's three-volume *História da Literatura Brasileira* (1999) fails to mention Galvão; and she is only accorded two passing references, but no mention of her novel, in the extensive volume on Brazilian literature that forms volume 3 of González Echeverría and Pupo-Walker's *The Cambridge History of Latin American Literature*. Nor is Galvão included in classical studies on the Modernist movement, neither that of the Brazilian Martins nor that of the American Nist.⁴ Quinlan, in her study of Brazilian women writers, devotes only a brief paragraph to her (and cites incorrectly the date of publication of *Parque Industrial* as 1931) (52). Likewise, Ferreira-Pinto makes no more than a passing reference to Galvão's interest in the female body in her monograph on gender and desire in Brazilian women writers (53).

Perhaps one way of approaching the historical fate of Galvão's novel is in terms of its feminist perspective. While Jackson makes a point of noting that Galvão did not consider herself a feminist – she even made fun of those women of the period who did ("Afterword" 143) – this is a matter of what scope of ideological commitments is to be understood by the word, especially as it would have been used in the period of the novel. As Jackson's examples of Galvão's scorn make obvious, Galvão, as a member of the Communist Party at the time the novel was written, saw feminism as a claim exercised by bourgeois women on masculine privilege, not a revolutionary movement of social justice (this point is also made by Besse in her discussion of Galvão 180; see also Bloch 191). To this day in much of Latin America, "feminist" is not infrequently understood in this sense (and, moreover, as an American posture), and it is only the evolution of a radical feminist commitment that has connected women's issues specifically with revolutionary movements. Certainly during Galvão's day, feminist concerns, even those which today we would recognize as part of

radical and liberational concerns, were viewed as inconsequential and even antagonistic to the sense of a truly socialist revolution. Clearly this is why Galvão herself had so many conflicts with the Brazilian Communist Party, which she renounced in 1940 after her final – and longest – imprisonment.

Galvão published *Parque Industrial* under the pseudonym Mara Lobo, as the novel could not be sanctioned as having been penned by a member of the Communist Party. Why this is so must be the object of an adequate critical analysis, and I would propose that the key lies in the way in which Galvão feminizes social space and essentially tells the story of women who inhabit it. Indeed, it would be impossible to think of any other Brazilian novel before or contemporary with *Parque Industrial* in which such an extensive representation is given of the social life of women; the fact that Galvão's novel focuses on the urban workplace of women is even more remarkable. Doreen Massey outlines some of the relationships between women and geography in the following terms:

From the symbolic meaning of spaces/places and the clearly gendered messages they transmit to straightforward exclusion by violence, space and places are not only themselves gendered but, in their being so, they both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood. The limitation of women's mobility, in terms both of identity and space, has been in some cultural contexts a crucial means of subordination. Moreover the two things – the limitation on mobility in space, the attempted consignment/confinement to particular places on the one hand, and the limitation of identity on the other – have been crucially related... (179).

In terms of this position, I would understand the feminization of space in three ways: 1) the demonstration that a particular space has been assigned to/consigned to women (i.e., the home, or within it, the kitchen and the nursery); 2) the ways in which some spaces are reassigned to women for reasons that benefit the patriarchal/masculinist order of the world (i.e., the factory when it becomes appreciably advantageous to have women doing certain types of work, such as the Mexican *maquiladoras* or the textile factories

in Galvão's novel [Besse 146-47]); 3) the struggle by women to usurp space customarily assigned/consigned to men, to the rigorous exclusion of women (the altar, military barracks, the Board Room). There is a fourth possible meaning, and this is the reinterpretation of feminist space (in the first sense above) by men equally insistent on crossing the gender barrier: it is not so much a question of the masculinist expropriation of those spaces, but a measure of the feminization of some men (e.g., male nannies). In sum, a "feminized social space" is a space (*re*)assigned to women, in which case one can examine the way in which women function/struggle within that space against masculinist domination; or it is a space *appropriated* by women, in which case one can examine what women do with the space they have made their own. It is important to note that Galvão's novel entertains both propositions, since, in the first place, *Parque Industrial* focuses on one example of a microcosm of women created by capitalism – the workplace confined (principally) to women, and, in the second place, how the novelist narrows the real-life social realm such that only women's stories are told, as though individuated men did not exist.

It is worthy of note that there is only one significant male character – Alfredo Rocha, whom Jackson sees as patterned on Galvão's lover (and then husband) Oswald de Andrade ("Afterword" 140-41) – but the novel mocks his attempt to transform himself from a bourgeois denizen into a sympathizer of the proletariat. Other references to men are secondary and circumstantial. This is a novel of women's lives, women depicted as downtrodden factory workers in the industrial park of Brás (which is located to the immediate east of the central core of São Paulo as defined by the Praça da República); women who inhabit a range of margins of society because of their condition as prostitutes, women of color, immigrants, and the destitute and dying; and even women who are agents of a savage capitalism because they are in a position to exploit other women.⁵ These are women who move in the public space primarily

because they must do so to earn a living in order to survive, though often they are not even successful in their attempts to survive. That Galvão's novel gives voice to these women, often through the narrative practice of quoting directly their human discourse, made it unacceptable in its day for both the conservative establishment and the Communist Party, and has guaranteed its continued effacement down to the present day from academic histories of Brazilian literature.

Galvão inaugurates her novel with a direct defiance of the masculinist point of view on the importance of industrial development in São Paulo. This she does in the form of two juxtaposed epigraphs.⁶ The first is from the *Estatística Industrial do Estado de São Paulo*, dated 1930 and signed by one Aristides do Amaral, who is identified as the "Director" (Galvão, 1981: 1). This is typical Chamber of Commerce boiler plate, extolling the growth of industry in the state in the decade following World War I, but noting the decline prompted by the recent economic depression.⁷ As such, it is a masculinist discourse not so much because it speaks of business in terms of capitalistic waxing and waning, but that this process is devoid of meaning on the level of direct human experience. Jackson is correct in observing (128) that Galvão's novel is a counterdiscourse to the business narrative. *Parque Industrial* portrays human suffering as a consequence of that narrative in that she seeks to tell the stories of a spectrum of individuals whose lives are impacted by the business narrative and how their misery is inversely proportional to the prosperity of industrial development. Indeed, one must underscore the ironic proposition, intrinsic to Galvão's socialist/communist labor perspective, to the effect that human misery makes capitalism work, and when capitalism does not work (i.e., when recession and depression occur), human misery simply increases, but in this case proportionally. Human misery is never absent from the universe of (the) *Parque Industrial*.

Thus, Galvão's second epigraph, in her own voice, is the promise to offer a counterdiscourse:

A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a língua deste livro, encontram-se, sob o regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios (1981: 1).

The counterdiscourse Galvão offers is thus her novel as a textual whole, which may be viewed from many different angles as the story of the individuals absent from the statistical summary and the correlation between that summary and human misery produced by the processes for which those statistics stand as icons. One can speak of alternative realities, the account of the underbelly of industrialization, of the eloquent silences of those too drained and, in many cases, deformed by work to speak – something like a catatonia of exploitation – while at the same time referring to the stridency of those voices that have found forums to speak out against their exploitation, from the loose social bonds of the workers to the more formal structures of the unions. Jackson sees both discourses embedded in the novel, since he recognizes the material icons of São Paulo's modernity, the description of which intersects with the vast array of human suffering that makes modern materialism possible:

The novel is both a document and a memoir of the lower depths of the industrial park of Braz, where the author grew up in the 1920s. Names of streets, squares, theaters, and factories become points of reference within a novelistic map of the city. Limousines, trolleys, and cinemas appear as the totems of society's fetish for modernity on the surface of a proletarian world of injustice and suffering (127).

What remains to be studied, however, are the diverse aspects of language – language as a social phenomenon⁸ – the novel speaks, and this is what I propose to focus on in the remainder of this essay. I will seek to characterize the substance of a female urban discourse (that is, speech in its spatial context) as it is embodied in Galvão's *Parque Industrial*, and particularly how that discourse represents a feminization of the social space the novel describes.⁹

By the feminization of social space one does not only refer to the inclusion of women – or, the inclusion of the representation of women – although such an operation is surely of considerable importance. Nor does it simply mean a cultural production by women, which should bring with it inevitably a feminist point of view with respect to social space: women may not necessarily be feminist. Yet, to the extent that it is rather impossible for a social subject marked as a woman not to experience the fundamentally historical difference of women's lives, it would be difficult to understand how any cultural production by women would not in important ways differ from that produced by social subjects marked as men. And, I repeat, all this without necessarily producing what might properly be understood to be feminist: that is, adhering to one consciously theoretically grounded agenda or another.¹⁰

Minimally, the feminization of social space ought to overcome the way in which the richly textured representation of women's lives is so impressively absent from cultural production. For example, if one recalls the major Brazilian work of Naturalism, one that, like Galvão's *Parque Industrial*, provides a complex sense of urban life, Aluísio Azevedo's *O Cortiço* (1890), the masculinist perspective is particularly evident. For Azevedo's work is reputed to be the first work of Brazilian literature – indeed, of Latin American literature – to provide the representation of lesbianism (Reis). However, Azevedo's novel is hardly sympathetic toward the subject of lesbianism, as it is seen as one more social malaise that preys on the miserable of the earth. Now, *Parque Industrial* also provides an unflattering portrayal of lesbianism.¹¹ But the point I would make here is that Galvão at least treats it in a broad context relating to an array of issues in women's lives, and not as the de-gendered misfortune that it is in Azevedo's novel. In the latter, it is one of an inventory of misfortunes that are not essentially marked by gender, even if it is, in this case, the matter of the abuse of one woman by another. Women's

lives are not the point of Azevedo's novel, but rather the lives of the tenement house as a microcosm of social exploitation and the meanness of the existence of those who suffer this exploitation.¹² A woman character is only another example of life in the social abyss, and, indeed, Léonie, the lesbian seducer, although she can be generous toward the young woman she seduces, is never presented in any way other than as another agent of exploitation. One looks in vain for any sense of lesbianism as part of a continuum of women's lives, something that does not come, at least in the case of Brazilian literature, until well into the latter half of the twentieth century.¹³ Galvão does not exactly provide a defense of lesbianism in the case of Eleonora, but she is presented within the context of the social world of women and the bases on which relationships between them occur in a manner that is counterpoint to masculinist primacy: indeed, Eleonora tells her husband to make himself scarce because she is going to be receiving Matilde (62).¹⁴

However, although I will return to the lesbian dimension of *Parque Industrial* below, I wish to use it at this point to make what is probably the most salient point with regard to the feminization of social space, and this is its concomitant queering in conjunction with the necessary representation of women's lives. By queering one means the questioning and, by extension, the undermining of masculinist primacy in the representation and enactment of social experience. The feminization of social space cannot mean (as it seems to have been for feminist human geographers like Doreen B. Massey) only the "correcting of the balance" by incorporating women's lives and whatever this means for male privilege in cultural production and scientific inquiry. But rather it must bring with it some measuring of the questioning of sociosexual roles and the imperative to see the world in terms of the feminine/masculine binary, no matter what the calculus of the interaction of male and female might be. Since feminism is almost universally understood

to involve a questioning of the construction and interpretation of gender roles, it is also inevitably a process of examining what masculinist ideology considers to be the fixity of such roles, bringing with it, first, the destabilization of what “male” and “female”, “masculine” and “feminine” encompass, and, consequently, a blurring of their distribution in human experience and social space.¹⁵

I am not arguing that all of this is what takes place in *Parque Industrial*, although I would underscore the queering of sociosexual roles in Galvão’s novel, present to the extent that the author is not content to limit women’s experience to the narrow confines dictated by male imperatives. This is evident in the ways in which women in the novel seek to be agents, if only imperfectly and sometimes disastrously, of their own lives. To be sure, women are part of the work force not as a measure of any feminist independence; hardly, since they must work out of harsh economic necessity. Rather, I am referring to when a woman like the Lithuanian immigrant Rosinha undertakes a vocal role in the struggle for worker rights (see below).

Moreover, the way in which male figures are notably either lacking or minimized in the novel is significant in undermining patriarchal masculinity if not, to be sure, in the real world, in the universe of this narrative. Indeed, the scandal for the still predominately male critical establishment – and the predominantly male readership it iconizes – is what most assuredly accounts for the way in which Galvão’s novel, along with her other cultural production, has either been minimized or ignored by the Brazilian academic establishment. By the same token, when a vanguard poet like Augusto de Campos authors the only comprehensive assessment of Galvão’s artistic accomplishments, it stands in stark contrast to her absence from the bulk of conventional literary scholarship. It is only in the past decade that a feminist-oriented interest in Galvão has emerged.¹⁶

What I would like to turn to at this point is an examination of the many ways in which *Parque Industrial* represents the feminization of social space, beginning with the direct way in which, as a feminist proletarian novel, it sets out to provide an account of women's participation in the work place. The fact that this dimension of the novel was problematical at the time, a time when proletarian literature, like the vast majority of cultural production, was dominated by male voices, with their problematical account of women's history, is emblemized by the way in which Galvão saw herself forced to publish her novel under a pseudonym in order (vainly, as it turned out) not to go against the authoritarian directives of the Communist Party in which she was attempting to hold an honorable place.

Galvão's interest in women's experiences in the work place of the factory is evident in a number of ways in the novel in terms of the details of their routine, their double discrimination (first as wage earners and then as women¹⁷), and their oppression at the hands of the male supervisors who are the spokesmen for the way in which the factory is an integral part of patriarchal society.¹⁸ The vignettes along these lines are of documentary use in constructing a social history of the time, even if, because they are vignettes, in conformance with the overall discursive principles of Galvão's novel, rather than the sort of full narrative embodiment that one might expect to find in a more properly realist novel of the time, such as the masculinist texts of Jorge Amado. Yet, they are more significant when, rather than contributing to the mosaic of proletarian work place life in general, they capture the interaction between women in that setting.

For example, in the opening sequence of the novel (it would not be completely accurate to call these major divisions of *Parque Industrial* chapters), Bruna, exhausted from a late-night dance she has attended, is scolded by the male foreman for speaking idly with a fellow worker, when in reality the latter has warned Bruna that the distraction produced by her blariness is going to cause her to have an accident. The setting is

introduced as a jail: “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (18). When Bruna is being reprimanded by the foreman, she is powerless to defend herself:

– Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda! Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!

Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos (19).

This is a standard denunciation as proletarian novels go. However, Galvão’s novel becomes truly innovative in the next fragment:

– Vá lá na latrina que a gente conversa.

A moça pede:

– Dá licença de ir lá fora?

– Outra vez?

– Estou de purgante.

As paredes acima do mosaico gravam os desabafos dos operários. Cada canto é um jornal de impropérios contra os patrões, chefes, contramestres e companheiros vendidos. Há nomes feios, desenhos, ensinamentos sociais, datiloscopias.

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubada ao trabalho escravo (19-21).

In the first place, this paragraph exemplifies one of the scandalous dimensions of *Parque Industrial* mentioned by the author’s son, Geraldo Galvão Ferraz in his “Prefácio” to the recent reissue of *Parque Industrial*: “Como alguém se atrevia a estampar a linguagem das ruas? Finalmente, como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina?” (13). Street language in its feminine register is present in two ways. In the first place, the novelist has no qualms in recording the worker’s justification for requesting authorization to go to the bathroom, in having her state forthright that it is because she is taking a laxative. Not only is this an unambiguous reference to bodily functions quite contrary to prevailing norms of literary decorum (except, of course, scatological language in lesser genres such as satire or parody), but it involves a woman explaining bodily functions openly to a

man. This she must do in order to obtain his permission, as her overseer, in order to absent herself from her position, and it underscores the humiliating subjugation not just of the worker, but of the female worker, a specific detail of that subjugation which one could hardly expect to find in other proletarian writing of the period in Brazil. Galvão's discourse of social denunciation allowed her, nevertheless, to focus on such a synecdochal incident that she surely must have known would be distasteful to her readers, and, indeed, likely chose this detail precisely for that reason.

Moreover, as the narrative description moves into the realm of the latrine, two other details of the gross reality of proletarian experience emerge. The first is the fact that the latrine appears to be mixed sex in nature and that it was first a men's room and is now set aside for the women's use: this lack of concern for the different hygiene needs of men and women constitutes yet another humiliation of them as subhuman. The text refers to the fact that the walls "gravam os desabaços dos operários" (19; emphasis added), making it clear that it has been used by both men and women. Moreover, the text goes on to refer to (although, admittedly, not to transcribe) the salacious graffiti directed against the worker's supervisors. Unquestionably, the semantic scope of the word "impropérios" – insults – would include material both sexual and scatological. The sort of "women's talk" represented by the allusion to bathroom graffiti can be expected to be a transcription of how these women might actually speak in public among themselves. One woman does call specific attention to the graffiti, and thus it is clear that they are part of the consciousness of these women. Another observes that they should be covered over, but no one makes a move herself to suggest they themselves do so. The fact that they are reading them is clear when there is a brief interchange with reference to one of them, although in this case the allusion of the graffiti is to politics – "O que quer dizer esta palavra 'fascismo'?" (20). So, while we do not actually hear the women reading the graffiti aloud or using themselves the sort of language

written on the walls, it is evident that they are reading the graffiti and that what they don't understand are the political allusions. In calling the writing "porcaria" and using the word "versinho," the women demonstrate that they know at least the dirty meaning of the scrawled words.

But the latrine has a different importance in the feminization of social space in the novel. If, in a first instance, it is a realm where women can, at least, acknowledge dirty street language among themselves, even if we don't actually hear them uttering it (I would underscore again the fact that Galvão's novel is significantly audacious just in acknowledging bathroom graffiti being read by women), the latrine is not only a refuge from the enslavement of the factory floor, but it is an exception to the masculine dominance of their world. Since this was once a men's room, as represented presumably by the male perspective of the dirty writing on the walls, it is evident that these women cannot ever really free themselves from masculine domination. Yet, for the brief and precarious minutes they are able to escape into the latrine, they are able to converse among themselves as women. This conversation functions on two levels. The first is that it takes place in a minimal space removed *almost* from male scrutiny, although one might maintain that, to the extent that the graffiti may have been mostly written by men, that scrutiny in some sense follows them into the bathroom. The second is that conversation among them takes place at all. That is, the escape into the bathroom empowers these women to speak. In the preceding segment, the reader has seen how the male voice of the patriarchy as embodied in the exploitative functioning of the factory scolds the female workers for even exchanging a warning between them: not only is casual speech banned, but meaningful speech as well: it is not clear that the overseer knows that the latter rather than the former is involved, and the simple fact is that one of his responsibilities is to suppress any speech among the female workers under his supervision in order to enhance production. The text makes use of a discontinuous oxymoron to capture the way in which this

space reserved for women, while transitorily enabling them to meet and speak away from the scrutiny of the male overseer, is, nevertheless, contaminated by the masculinist world that dominates and, indeed, as, so to speak, labor slaves, owns them: “Nas latrinas *sujas* as meninas passam o minuto de *alegria* roubada ao trabalho escravo” (20; my emphasis). That is, their happiness stolen from the factory floor, a space continuous with the overall masculinist space of their world, is colored by the filthy conditions of the latrine, filthy in hygienic terms and filthy also as a consequence of the supposedly predominantly male-oriented graffiti.

Galvão contrasts the overwhelming male world of the factory, where women are slaves in a branch of patriarchal capitalism, with the more feminine world of the needleworkers in the following chapter of *Parque Industrial*. Yet in the atelier, where the owner/supervisory is a woman (“Madame”), the women are no less enslaved by the same system, with Madame responsible to customers who are integral parts of the world of the owners:

Madame corre de novo acompanhando a freguesa que salta para um automóvel com um rapaz de bigodinho. [...] Uma [das costureirinhas] murmura, numa crispção de dedos picados de agulha, que amarrotam a fazenda.

– Depois dizem que não somos escravas! (25)

Although Galvão presents in this chapter a work place consisting of women overseen by another woman, it is only a feminized space in the sense that it focuses on women’s experiences in another form of labor enslavement (specifically, Madame has threatened to fire a worker if she does not “agree” to remain working until one in the morning on a rush order), with no alternative, if precarious, refuge from the work place. Madame even calls them “umas preguiçosas” (25), the same sort of characterization of the women under his charge used previously by the male overseer.

A different form of feminized space in *Parque Industrial* involves the ill fortunes of the seamstress Corina, who becomes pregnant at the hands of a careless lover. First abused by her mother's violent boyfriend and then exploited by her lover and unwilling to heed the warnings of one of her companions that her lover will abandon her when he finds her to be pregnant and that Madame will fire her, Corina will find that there is no place left for her to turn but the brothel. The figure of the seamstress "gone bad" is a legendary one that is particularly eloquent in underscoring how all women who perform menial tasks are exposed to seduction, exploitation, and abandonment by the men who dominate their world. Perhaps the eloquence of the seamstress derives from the way in which she toils in the production of refinement, but is, nevertheless, no less subject than her sisters who work in the factory to degrading abuse.¹⁹

The brothel is another realm in which women obtain only a spurious escape from masculine supervision. Of course, they are at the service of the sexual demands of men, yet there is the sense of the brothel as a woman's world, ruled over by a matriarch in the figure of the Madame. Indeed, one of the symbolic functions of the brothel is to enshrine a particular interpretation of femininity, one that may perhaps even involve a divinization of the practice of prostitution.²⁰ Nevertheless, the social reality of the prostitute as alluded to by *Parque Industrial* has nothing of the divine and becomes, as we see through Corina, yet one more station of the cross in her social exploitation. As if the reference to Corina's reduction to being a whore were not enough for the explicit representation of the sordid in Galvão's novel, once again the author has scandalous recourse to women's language in order to highlight the sordid nature of her material existence. In this case, it is specifically a language uttered by women, since it is the speech of seduction and arousal by the whore as utilized in the practice of her office and in the generation of profit (ultimately for her male employers in the industry of prostitution) through sexual commerce. It is a language Corina must learn: all language is a learned activity,

and specific versions of language are acquired in specifically defined spaces and with reference to specifically defined occupations, with the space here that of the brothel and the occupation defined as that of prostitution.

To be sure, overall human sexual activity involves a version of language characteristic of it. From one point of view, the language of prostitution might be viewed as something like an enhanced version of the common speech of human sexuality, while from another point of view (but not one in any way contradictory of the first), the language of prostitution might be viewed as supplementary of common speech. A frequent feminist postulate holds that patriarchal sexuality fundamentally constitutes the sexual exploitation of women, and that women are prostituted by patriarchal matrimony and obligated to represent themselves as whores, one dimension of which is to encourage a woman to talk dirty as part of the process of arousing her partner sexually. Such a particularly tendentious view of conventional heterosexual matrimony would, if Galvão were to have subscribed to it,²¹ indicate how the prostitute is defined exclusively in terms of her sexual trade, which means that we are witnessing a language that is, also, exclusively definitory of her being.

Thus, Corina's violent – and, one assumes, humiliating – introduction into the realm of the brothel is accompanied by her process of initiation into its particular language, a language which is hers as a female prostitute and which will be part of her new exploitation by yet one more facet of patriarchal capitalism:

No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel do Brás.
– Vestida assim, ninguém te quer.

Abre-lhe a blusa, rasga-lhe o soutien e a empurra para as vitrines da porta.

Nas vinte e cinco casas iguais, nas vinte e cinco portas iguais, estão vinte e cinco desgraçadas iguais.

Ela se lembra que com as outras costureirinhas caçoava das mulheres da rua Ipiranga. Sente uma repugnância, mas se acovarda. Faz entre lágrimas, como as outras.

– Psiu, benzinho. Vem cá. Te dou o botão...
Aumenta pouco a pouco o vocabulário erótico (49).

It is worth noting that this passage contrasts two instances of discourse: that of the women in the dress shop and their women's talk about prostitutes and the actual vocabulary of the prostitute as one of the dressmakers moves laterally from one form of enslavement to another. What is significant about this detail of the passage is how *Parque Industrial* captures the diversity of the experiences of women as social subjects in the industrial heart of São Paulo, as well as it shows iteratively their utter subjugation to the exploitative dynamic of enterprise.

Female sexuality reappears in the novel when the narrative returns to Eleanora and Matilde, whom Eleanora, despite announcing that she is going to marry a rich man, kisses at the beginning of the school day at the Escola Normal. The latter is another pseudo-woman's space, in the sense that the school is made up of a female student body who are being prepared for an exclusively female occupation (the teaching of primary school). Nevertheless, the faculty and administration are male, and there can be little doubt that this is yet another institution that is an integral part of the patriarchy. While Eleanora does marry well, Matilde is reduced to living in the *cortiço*:

A entrada de um automóvel de luxo anima a vila coletiva. Eleanora desce, elegante, contrafeita.

- Matilde! Recebi o seu endereço. Que horror, você morando aqui!
- O que você quer? Mamãe perdeu o emprego. Está envelhecendo.
- Continua linda, sua tonta! Se quisesse morar comigo! (61)

Eleanora's invitation might appear innocent on the surface, but it is, like the prostitute's, a language of seduction with which one woman, with an economic power and privilege afforded by her union within the bourgeoisie, undertakes to exploit another:

Matilde chega, pálida, no tailleur modestíssimo. A boina russa esconde os olhos ternos. [...]

Ming serve aperitivos.

O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming sai. Matilde foi despida e amada (62).

Despite the lesbian interludes in Galvão's own bohemian life,²² *Parque Industrial* hardly provides a benevolent image of same-sex female love. Once again, the lesbian boudoir is a spurious female space, not only because Eleanora shares it with her husband Alfredo, who acquiesces to her demands that he disappear because Matilde is coming, and not only because Eleanora is shown as taking advantage of Matilde's critical circumstances (i.e., she is buying Matilde's affections and thereby prostituting the woman to her own sexual needs), but more because it is clear Eleanora is only able to indulge her particular sexuality because of the privilege marrying into the haute bourgeoisie has provided her: Matilde confesses to enjoying the luxury Eleanora provides her and that she was not interested in her sexually when they were schoolmates, but only now, because, as she says to Eleanora, "– Não tinhas este apartamento nem estas bebidas gostosas..." (63).

Repeatedly, *Parque Industrial* focuses on women's experiences as subjects in their world, but in circumstance after circumstance, what appears to be a feminized space is so only because it is a precarious realm inhabited by women, but one in which any form of empowerment, any form of effective feminization of that space, is undermined by the fact that it is dominated by an implacable masculinist universe in which the dynamic of industrial exploitation ensures that women can never really speak in their own voice, never really control the spheres in which they move.

One final example: that of the Lithuanian immigrant Rosinha. The novel returns to the factory and to a worker uprising:

A voz pequenina da revolucionária surge nas faces vermelhas da agitação.

– Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do

nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhos para viver no champanhe e no parasitismo! (77)

What is feminine-marked about this speech is not the speech itself – although note the lovely woman-center metaphor of taking away a woman's last drop of milk. Indeed, Rosinha uses the grammatical masculine that subsumes the real-world feminine within it, and she asserts the need to “estar ao lado dos nossos companheiros” and “lutar juntos”. But what is feminine-marked here is the fact that it is a woman addressing other women, a woman with a “voz pequenina”, but a woman's voice nevertheless. When the strike is repressed by the police, the narrator presents the figure of a broken Rosinha:

A polícia surge, carrega. Uma mulher pequena fica no chão, gritando com a perna triturada. Os seus cabelos loiros, lituanos, escorrem lisos pela testa suada. Parecida com Rosinha (94).

In this fashion, Galvão, historically accurate in her narrative mosaic of the industrial district of Brás (which she clearly sees as emblematic of a universal capitalist oppression: “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo” [83]), is willing to show the record of women's lives and their experiences as social subjects in the home, in the street, in the factory and other work places, and even in the brothel and the lesbian boudoir. She is willing to capture their women's talk and their acquisition of the vocabularies necessary to their survival. And she is willing to portray those precarious moments, described as “stolen”, in which they are able to engage in women's talk against but never really free of masculinist scrutiny. But what we are left with in the end is the screaming of a severely wounded Rosinha, or someone just like Rosinha, a scream unheeded at least by the charging agents of exploitative capitalism that is still the only definitive feminine voice. To be sure, Galvão makes use of the privilege of literature, a privilege that is hers because of her own bourgeois upbringing, to articulate a feminist voice that was not/is not yet possible for her characters. And yet, Galvão's own silencing by the Communist Party, which obliges

her to publish under a pseudonym and then essentially forces her to renounce the Party and the fact that the Brazilian academic establishment has yet to make an adequate place for *Parque Industrial* in the national literary canon are also alternative ways of silencing women's talk.

NOTES

¹ Although Tosta does not mention Galvão's novel in his examination of the *bonde* in the literature of Brazilian modernism, he does mention Oswald de Andrade's "Poema à Pagu", in which he imagines taking the streetcar with his pregnant wife (45).

² Her son, however, notes that Galvão repudiated this nickname in 1940, upon her resignation from the Communist party (Ferraz, "Introdução", 3).

³ Aka Normal Bengel, Norma Benguel, Norma Benguell. See Ramos for an overview of her film career.

⁴ To be sure, there are more recent studies on Brazilian modernism than the classics by Martins and Nist. My reason for mentioning them is that, precisely because of their canonical status, it is important to note the absence of any reference to Galvão. However, even more recent studies, such as Dacanal, are equally deficient in according any importance to Galvão.

⁵ See Rago for a superb study of prostitution in São Paulo in the early part of the twentieth century. Rago's monograph is particularly interesting because, as a historian, she makes significant use of literary sources; Galvão's novel, however, is not mentioned. Rago underscores very emphatically the relationship between prostitution and the project of modernity and, even to a certain extent, women's liberation (37, for example). By contrast, Galvão's novel, imbued as it is with her criticism of the capitalist patriarchy, views prostitution only in terms of the exploitation of the abject woman.

⁶ These two epigraphs have disappeared from the Mercado Aberto/EdUFSCar edition (I have at hand the third printing, dated 1994); thus I will quote them from the 1981 facsimile edition; both epigraphs are retained in the Jackson and Jackson translation.

⁷ For a detailed analysis of the growth of industry in São Paulo during this period, see Dean.

⁸ Another study might concern the self with the stylistic texture of Galvão's language in this novel, its use of certain women-centered metaphor, the emphasis on highly visual and telegraphic (perhaps futuristic) vocabulary and syntax, and the very effective colloquial register of many passages. Such a study would be substantially different from my concern here with language as social discourse, both feminist and contestational.

⁹ Unruh enumerates the many female spaces of the novel (275).

¹⁰ See the papers in Bell and Valentine (1995).

¹¹ Elsewhere, Galvão clearly is no more sympathetic to homosexuality in other writings, such as the journalistic note "Saibam ser maricones", where the context makes it evident that she is speaking out against one paradigm of bourgeois decadence routinely attacked by the left in general and the rhetoric of the Communist Party in particular (for an overview of research on this topic, see Wilkerson). Yet, it is important to note that Galvão is clearly attacking effeminate male homosexuals, but not "masculine" ones. Oswald de Andrade's

homophobia, attributed to his links with the Brazilian Communist Party, are mentioned in passing by Trevisan (278).

The issue of lesbianism in *Parque Industrial* deserves a separate treatment, one that would take into account the sexual history of the author in her relations with other women (the facts of which are only known sketchily and more insinuated than demonstrated, as in Norma Bengell's aforementioned film) and her writings as a whole, especially her poetry, some of which she declaimed as performance pieces. It would also take into account the asymmetry between male and female homosexuality: although the latter might also be viewed as exemplifying bourgeois decadence (as it is in the case of the seduction of a shopworker by a wealthy woman in *Parque Industrial*), lesbianism needs also to be understood as a manifestation of women's solidarity with other women, as it is in Adrienne Rich's famous postulation of the "lesbian continuum" and Monique Wittig's assertions to the effect that lesbianism refers to an opting out of the patriarchal, heterosexist paradigm (13). Certainly, Galvão's imaging of a virtually all-female social space figures a form of lesbian separatism, one that is not possible in the actual world of social reality (i.e., the Brazil of the 1930s), but is in the fictional imaginary.

It is important to note that Bengell herself is an out lesbian. She is mentioned by Bottassi and Fernandes, although Galvão is not. Galvão is also absent from Mott's extensive account of lesbian writing in Brazil.

¹² It is interesting to note that in Loos's characterization of the naturalistic features of Azevedo's novel, although she refers to how "most of the characters ... are obsessed with sex" (47), no mention is made of lesbianism in the novel. Bueno's otherwise valuable study on Brazilian naturalism does no more than mention Azevedo in passing.

¹³ See Foster on a writer like Márcia Denser, for example; Gay and Lesbian Issues 94-97.

¹⁴ All page references to *Parque Industrial* are, unless otherwise noted, to the 1994 Mercado Aberto/EdUFSCar edition.

¹⁵ For a more detailed survey of these issues, see Jagose, esp. 119-25.

¹⁶ See Furlani's testimonial, which has already gone through several printings; Bloch provides a general characterization of Galvão's bohemian character.

¹⁷ See passim the Brazilian Helena Solberg-Ladd's famous 1976 documentary film, *The Double Day*.

¹⁸ For an excellent analysis of the relationship between modernization and gender inequality in the work place, see Besse. Unfortunately, Besse does not take *Parque Industrial* into account as one form of documentary proof of her analysis; Daniel examines the documentary dimensions of the novel.

¹⁹ Contemporary with Galvão's novel is the poem by the Argentine Evaristo Carriego on "La costurerita que dio aquel mal paso": Daba compasión / verla aguantar esa maldad insufrible / de las compañeras, / tan sin corazón!" (132-33).

²⁰ See the early twentieth century brothel photographs published by Ava Vargas; see also Lobanov-Rostovsky.

²¹ And the outrageous details of her personal life as regards bourgeois matrimony certainly could be seen as her endorsement of some version of this interpretation; again, Bengell's film is useful here.

²² Bengell's film falls just short of portraying explicitly Galvão's amorous relationship with the famous artist of Modernismo, Tarsila do Amaral, a woman with whom Galvão also shared the affections of the poet Oswald de Andrade, and Elsie Houston, a famous songstress played in the film by Bengell herself.

WORKS CITED

- BELL, David and Gill Valentine, eds. *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. London: Routledge, 1995.
- BESSE, Susan K. *Restructuring Patriarchy: The Modernization of Gender Inequality in Brazil, 1914-40*. Chapel Hill: U. of North Carolina P., 1994.
- BLOCH, Jayne H. Patrícia Galvão: The Struggle against Conformity. *Latin American Literary Review* 14.27 (Jan.-Jun. 1986): 188-201.
- BOTTASSI, Miriam, and Marisa Fernandes. *Brazil. Lesbian Histories and Cultures*. Ed. Bonnie Zimmerman. New York: Garland Publishing, 2000. 129-30.
- BUENO, Eva Paulino. *Resisting Boundaries: The Subject of Naturalism in Brazil*. New York: Garland Publishing, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1993.
- CARRIEGO, Evaristo. *Poesías*. Prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1964.
- CASTRO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Publicações Alá, 1999.
- DACANAL, José Hildebrando, Luís Augusto Fischer, and João Augusto Weber. *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.
- DANIEL, Mary L. Life in the Textile Factory: Two 1933 Perspectives. *Luso-Brazilian Review* 31.2 (Winter 1994): 97-113.
- DEAN, Warren. *The Industrialization of São Paulo 1880-1945*. Austin: U of Texas P, 1969.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Introdução. King Shelter (pseud. of Patrícia Galvão). *Sajra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.
- _____. Prefácio. *Industrial Park: A Proletarian Novel* by Patrícia Galvão. Trans. by Elizabeth and K. David Jackson. Lincoln: U of Nebraska P, 1993. 12-16.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Writing*. West Lafayette: Purdue UP, 2004.
- FOSTER, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991.
- _____. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: U of Texas P, 1999.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Pagu: Patrícia Galvão; livre na imaginação, no espaço e no tempo*. 3. ed. Santos: Editora da UNICEB, 1991.
- GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. Trans. by Elizabeth and K. David Jackson. Lincoln: U of Nebraska P, 1993.
- _____. *Parque industrial*. São Paulo: Editorial Alternativa, 1981. Facsimile edition of original 1933 edition, signed Mara Lobo.
- _____. *Parque industrial*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EdUFSCar, 1994.
- _____. Saibam ser maricones. *Homem do Povo* 1.6 (7 de abril de 1931): 2. Rpt. in Campos, Pagu: vida-obra 85.

- GONZÁLEZ ECHEVARRIA, Roberto, and Enrique Pupo-Walker, eds. *The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. 3: Brazilian Literature; Bibliographies*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- JACKSON, David K. Afterword. *Industrial Park: A Proletarian Novel* by Patrícia Galvão. Trans. by Elizabeth and K. David Jackson. Lincoln: U. of Nebraska P, 1993. 115-53.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 1996.
- LOBANOV-ROSTOVSKY, Sergei. Prostitution. *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Ed. Elizabeth Kowaleski-Wallace. New York: Garland Publishing, 1997. 319-320.
- LOOS, Dorothy Scott. *The Naturalistic Novel of Brazil*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1963.
- MARTINS, Wilson. *The Modernist Idea: A Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century*. Trans. Jazck E. Tomlins. New York: New York UP, 1970.
- MASSEY, Doreen B. *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity P, 1994.
- MOTT, Luiz. "As lésbicas na literatura brasileira". *Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 63-138.
- NIST, John. *The Modernist Movement in Brazil: A Literary Study*. Austin: U of Texas P, 1967.
- "Pagu". *Dicionário mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade; biográfico e ilustrado*. Ed. Schuma Schumacher and Érica Vital Brazil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 463-64.
- QUINLAN, Susan Cauty. *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative*. New York: Peter Lang, 1991.
- RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite; prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RAMOS, Lécio Augusto. Bengell, Norma. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Ed. Fernão Ramos and Luis Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 200. 55-56.
- REIS, Roberto. Aluísio Azevedo. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood P, 1994. 49.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-1985*. New York: W. W. Norton, 1986. 23-75.
- Tarsila do Amaral. *Dicionário mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Ed. Schuma Schumacher and Érica Vital Brazil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 503-04.
- THEWELEIT, Klaus. *Male Fantasies*. Trans. by Stephen Conway, in collaboration with Erica Carter and Chris Turner. Foreword by Barbara Ehrenreich. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- TOSTA, Antonio Luciano de A. Exchanging Glances: The Streetcar, Modernity, and the Metropolis in Brazilian Literature. *Chasqui; revista de literatura latinoamericana* 32.2 (2001): 35-52.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- UNRUH, Vicky. Las águilas musas de la modernidad: Patrícia Galvão y Norah Lange. *Revista Iberoamericana* 182-83 (1998): 271-86.
- VARGAS, Ava. *La casa de citas en el barrio galante*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México, D.F.: Grijalbo; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- WILKERSON, William. Communism and Homosexuality. *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*. Ed. Timothy F. Murphy. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. 154-55.
- WITTIG, Monique. One is not born a woman. *The Straight Mind and Other Essays*. Foreword by Louise Turcotte. Boston: Beacon P, 1992. 9-20.

PEACE AND ANARCHY IN THE *CRÔNICAS* OF LIMA BARRETO

Steve Sloan

Texas Christian University

Resumo: Nesta análise das crônicas de Lima Barreto, argumenta-se que há um discurso sobre o anarquismo que atravessa suas obras, defendido num sentido político bem como literário. Exploram-se diferentes concepções de anarquismo e sustenta-se que, através do gênero popular da crônica, Lima Barreto pôde equiparar estilo a conteúdo. Ele antecipou mudanças literárias creditadas ao Modernismo e criou, dessa forma, um roteiro para os escritores do futuro. O humor e a sátira são componentes importantes da estratégia multifacetada do projeto de literatura militante de Lima Barreto. Não só ele se inseriu como participante ativo na sociedade, mas também contribuiu para a consolidação de uma voz popular de oposição a instituições sociais poderosas e ao poder institucional em geral, servindo, assim, de ventríloquo para a gente comum.

Palavras-chave: Lima Barreto; crônicas; discurso anarquista; literatura militante.

Minha vida há de ser um protesto eterno contra todas as injustiças.

Lima Barreto. *Padres e frades*.

When Lima Barreto (1881-1922) wrote, "Nós, os vulgares homens de hoje, [...] queremos paz e anarquia" (TCII 291),¹ was he simply suggesting that, rather than two contradictory states of being, peace and anarchy were in fact compatible? Was this his vision of a utopian society? Was it a mockery of the phrase printed on the nation's flag "Ordem e Progresso"? In a typical strategy, Lima Barreto provokes his readers to question their beliefs while

leaving his conclusions open for interpretation. While he is generally not seen as an anarchist, it will be argued in this analysis that there is a sustained discourse of anarchism that runs throughout his works. Furthermore, it will be argued that, although he was better known for his novels, it was the *crônica* that proved to be the ideal genre for divulging his political and social ideas. Through this popular genre he was able to match his literary style to his content, incorporating humor, philosophical ideas, and commentaries on everyday life in a kaleidoscopic way.

Lima Barreto had the odds stacked high against him from the start. Born a mulatto in 1881, seven years before the abolition of slavery in Brazil, and a grandson of slaves, it was unlikely that he would ever get very far in society. On the other hand, the poverty and marginalization he inherited at birth taught him that nothing would be easy, and that he would have to fight for anything he was to achieve. His formative years as a student at the prestigious Escola Politécnica, where he was forced out before graduating presumably because of his race, and his early interest in and contributions to independent newspapers such as *A Lanterna*, clearly helped to shape him into the militant writer that he would become. In 1909, Lima Barreto published his first novel, entitled *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, which would have lasting consequences on his literary career. In it, he tells the story of a young aspiring writer who becomes disillusioned at every turn due to prejudices, favoritism, and other obstacles that inhibit his professional success. The protagonist Isaías mirrors Lima Barreto's plight as a struggling writer who must endure many hardships put in place by a system that works against people of modest backgrounds like him. Ultimately, Isaías comes to the conclusion that his experience in the professional world has offered him nothing worthwhile.

Lima Barreto's criticism of the literary elite and, as he called it, the bourgeois press, along with his criticism of Edmundo Bittencourt (the owner of the influential newspaper *Correio da Manhã*) sealed his fate

as an unwanted outsider. The *Correio da Manhã* and other large newspapers would be forever reluctant to publish anything by Lima Barreto. While he still managed to publish some things in newspapers with a wide circulation after 1909, such as *Correio da Noite* and *Careta*, it was largely through small and independent newspapers such as *A Voz do Trabalhador* and *A.B.C.* that he would forge his own space as a writer, divulging his ideas and creating a space for the common subject. Already starting from the margins of *carioca* society as a poor mulatto in Brazil's First Republic, and further marginalized by his harsh criticism of the people and institutions that could possibly have offered him the necessary social connections and means of literary distribution to have a successful career as a novelist and journalist, Lima Barreto felt the bitter taste of rejection many times over. But these rejections led him in many new directions. In particular, they led him to further sympathize with the anarchist movement as a utopian ideal, and to develop his skills as a *cronista*.

The word "anarchism" comes from the Greek *an archos*, meaning no government. This concept rejects all coercive institutions, such as economic monopolies, nation-states, and various forms of world government. Like liberalism, it is based on the notion of individual freedom. In sharp contrast to liberalism and other forms of political philosophy, however, anarchism rejects the use of coercive institutions to obtain its objective. Without the abolition of such institutions, it maintains, there can be no liberty. The rejection of coercive institutions and the pursuit of individual freedom are common to all schools of anarchism, including anarcho-syndicalism, collectivism, individualism, and anarcho-communism. Albert Meltzer, a lifelong trade unionist and outspoken proponent of the international anarchist movement of the twentieth century, states in his *Anarchism: Arguments for and Against* five inalienable tenets of anarchism: 1) That people are born free; 2) If people are born free, slavery is murder; 3) As slavery is murder, so property is theft; 4) If

property is theft, government is tyranny; and 5) If government is tyranny, anarchy is liberty (19-21). While social equality is a basic objective of all proponents of individual liberty, there is clearly no consensus on how to achieve this objective. Anarcho-communism, based on collectivism, argues against the extreme of individualist anarchism. This is closely related to anarcho-syndicalism, which seeks to carry out social reform, i.e., revolution, with the use of trade unions. Like anarcho-communism, anarcho-syndicalism too aims to put the management of production and distribution in the hands of the masses. In opposition to Marxism, anarchism does not seek to conquer the state by way of organizing the labor class politically. Further, denying that one person should represent another, anarchism objects to representative government. While Marxism and anarchism share the goal of a stateless and classless society, Marxists insist on an historical economic process that anarchists deny.

One concept of anarchism was especially important to Lima Barreto: its understanding of “the people”. In *De los Medios a las Mediaciones*, Jesús Martín-Barbero traces the evolving notion of the people (“el pueblo”) from the eighteenth through the twentieth century. He notes how the Romantics played a huge role in the shaping of minds in nineteenth-century Latin America. While their influence carried on well into the twentieth century, and even until today, it is important to note how many notions from that period slowly unraveled throughout the nineteenth century. One of those notions was that of the people. The concept of “class” slowly began to replace the concept of the people. This was due, in large part, to the debates between anarchists and Marxists in the second half of the nineteenth century. The anarchists preserved something of the Romantic concept of the people, refusing to accept the Enlightenment’s view of the people as superstition and ignorance. Unlike the Romantics, however, they saw the relevance of popular culture in the present as useful and important. The culture of the people or, popular culture, was not merely a relic of the past in the sense of

lingering traditions or resonating effects, but instead something that could evolve, and indeed as something that *was necessarily evolving*. Thus it was not merely something to look back on nostalgically, nor was it something to be recuperated. Rather, it was very much a part of the present (Martín-Barbero 14-30). The anarchists' notion of the people (*o povo* in Portuguese) is highly relevant to Lima Barreto. While his understanding of class is not always clear, he maintained an unwavering belief in the people as the true engine behind all social change. Although he was attracted by a variety of philosophical ideas, anarchism's view of the nature of the people and their role in the nation was the stable foundation of all his other beliefs. As a man of the people himself, he knew that they were a source of energy and innovation – or rather, that they could be, if free of coercive restraints, as anarchism advocated.

While studying at the Escola Politécnica, Lima Barreto became interested in many different schools of thought, including positivism, Darwinism, naturalism, and anarchism. He would develop as more of a self-taught man than as a disciple of any one philosophy, leading many critics to conclude that his intellectualism was a strange mix of contrasting ideologies. Francisco de Assis Barbosa is one of many who have come to such a conclusion: “Era por conseguinte neo-realista, eclética e afinal socializante, com o toque do anarquismo kropotkiano” (23). At least by the time Lima Barreto founded the literary magazine *Floreal* in 1907, he, as well as the colleagues who helped to found the magazine, demonstrated anarchist tendencies. They called themselves disciples of Tolstoi and followers of Kropotkin (Barbosa 23). They wrote and published as a way of challenging the Brazilian literary elite. Despite Lima Barreto's obvious sympathy with the anarchist movement from early on in his career, he is routinely seen as more of an “eclectic” than an anarchist. Astrojildo Pereira, one of the founders of Brazil's Partido Comunista, saw Lima Barreto in the same light that Barbosa would later see him:

Desde jovem se afizera ao trato dos livros, mas sua formação sofria do mal muito comum do ecletismo, uma certa mistura de materialismo positivista, de liberalismo spenceriano, de anarquismo kropotkiniano e de outros ingredientes semelhantes (39).

Lima Barreto's sympathy and identity with the anarchist movement became increasingly visible throughout his career. His admiration for anarchism was openly displayed when, in 1913, he published a *crônica* entitled "Palavras de um Snob Anarquista" in the *A Voz do Trabalhador*, an anarchist newspaper under the auspices of the Confederação Operária Brasileira. Signed by the pseudonym Isafas Caminha, Lima Barreto responds to reactionary articles recently published in newspapers concerning May 1 (Labor Day). He attacks one article in particular, a general argument against anarchism in Brazil, naming neither the author nor the newspaper in which it was printed. The article in question suggests that anarchism might be an acceptable mode of thought in Europe because European civilizations, despite their beauty and antiquity, are decadent. Civilization is thought to be "completed" there and, as a result, European workers live precariously, in harsh conditions with little or no security for their well-being. European countries are compared to old, sickly people. Lima Barreto does not name the journalist he is attacking here, nor the paper in which it was published, probably because the argument in question was a common conservative view that need not be attributed to any one individual. What is most significant, however, is the case he makes for anarchism in Brazil.

Lima Barreto's rebuttal to the claim that the discourse of anarchism has no place in Brazil begins with a challenge of the unnamed author's definition of "civilization". He rebukes the notion that there is a fundamental difference between Brazil and the Old World. In terms of ideology, Brazil is an extension of Europe, according to Lima Barreto. That is not to say that there was no autochthonous culture before the arrival of the Europeans, but that the social structures of present-day Brazil did not come from those autochthonous cultures; instead, they were imported from Europe:

A civilização que nos domina, a forma de organização social sob que vivemos, é a mesma que a da Europa e tão antiga quanto a dela. Não há nenhuma diferença de tempo, não há nenhuma diferença de feição: é a mesma.

O que caracteriza uma civilização são as suas idéias, os seus preceitos, as suas instituições e os seus sentimentos; e, por acaso, as idéias, os preceitos, as instituições que governam a Europa, são diversos dos que nos governam?

Absolutamente não (TCI 110).

As in colonial times, the ideologies circulating during Lima Barreto's time were of European origin. As Beatriz Resende has pointed out, the First Republic did not offer new aesthetic visions or new ideologies (36). This was already clear in Lima Barreto's time. "Não havia idéia de mudança, mas de continuação" (TCI 111), insists Lima Barreto, tracing Brazil's ideologies back to the first Portuguese colonizers. Everything the Portuguese did in Brazil contributed to the establishment of a society based on private property. The result was that the belief in the system of private property was just as strong in Brazil as it was in Europe. The implication, of course, was that, due to the fact that the origins of the Brazilian bourgeois traced back to Europe, the alternative for a better future would be to break with that tradition rather than try to follow it further.

As an example of the need to re-think the European heritage, Lima Barreto accuses Brazilian newspapers of being afraid to address the issue of salary when talking about social reform. For him, the objective of higher salaries was not to facilitate the accumulation of personal wealth for certain members of society, as the European tradition had it. Instead, it was a way of giving all workers equal opportunities: "Há, em tal questão, mais uma questão de dignidade humana, de direito que têm todos a encontrar na Terra felicidade e satisfação, do que mesmo desejo de um maior ou menor ganho" (TCI 112). Lima Barreto utilizes the *crônica* here to speak directly to the working class, while informing the upper classes about the plight of the workers in Brazil.

Lima Barreto rebukes the unnamed journalist in “Palavras de um snob anarquista” for his underlying message that Brazilians who have nothing deserve nothing because they live in a country with so much land, and yet they have “chosen” not to work. The reality, of course, was quite different. The best land was and always had been concentrated in the hands of a relatively small core of wealthy families. The land that remained for the people was usually sterile, swampy, or desert and therefore largely unusable. He relates the particular case of Brazil to the larger context of societies in general and arrives at the following all-encompassing conclusion: “As condições, portanto, da civilização do Brasil, quer as econômicas, quer as morais, quer as de território, justificam que haja quem desinteressadamente, brasileiro ou não, seja anarquista” (TCI 113).

Lima Barreto’s career as a *cronista* slowed down for a while after the publication of “Palavras de um snob anarquista” in 1913, as alcoholism and emotional instability began to disrupt his life. In 1914 he was admitted for the first time to the Hospício Nacional de Alienados in Rio de Janeiro, where he would stay for two months. Over the next few years, he would be re-admitted several times. He managed to publish *crônicas* for the *Correio da Noite* in 1914 and 1915 and for the widely-read *Careta* in 1915, but 1916 was a year of very little production. The period 1917-1919, however, saw a renewal of his writing, and is of particular interest here due to the large number of *crônicas* concerning social issues that he published in libertarian newspapers and magazines.

In “Sobre o maximalismo”, originally published in the *Revista Contemporânea* on 3/1/1919, he tries to explain his maximalist vision. It was in reference to a previous article entitled “No ajuste de contas” that he had published in the magazine *A.B.C.* (May 1918), and was understood by many as a sort of “maximalist manifesto”. He advocates anarchism, not as a specific doctrine or as a call to arms for a revolution, but in the most idealistic sense of the word:

Em geral, o que o anarquismo quer, é soltar os homens, deixá-los agir livremente, sem leis, nem regulamentos, ou peias legais quaisquer, para que, pela livre e autonômica ação de cada uma das forças individuais, em virtude da simpatia que nos solicita, uns para os outros, se obtenha naturalmente o equilíbrio de todas as forças e atividades humanas (TCI 461).

The article in which this statement appears was about the Russian Revolution of 1917, which Lima Barreto commended. He explains maximalism as the aspiring for the maximum amount of social reforms in any given society that would make it more egalitarian, taking into account the particular needs, possibilities, and realities of that society. Whereas the nationalization of huge estates was necessary in Russia, for example, it was not in Belgium and Switzerland, where property was already largely subdivided and in the hands of those who worked the fields.

This is not at all inconsistent with his vision of anarchism. In fact, his explanation of maximalism seems to echo Kropotkin, the Russian anarchist whom Lima Barreto often cited. Kropotkin was a geologist and a philosopher who was intrigued by Darwinism, but, upon trying to apply the theory to human societies in Siberia, where he would spend much time, he came to the conclusion that it was not exactly the survival of the fittest that would ensure the success of a people, but rather mutual aid. After his experience in Siberia, he came to see anarchism as a philosophy that could potentially bring people together, as opposed to capitalism, which he believed made people more individualistic.

While Lima Barreto was clearly not a Marxist, he was not in disagreement with the philosophy of socialism. He was concerned about the potential power of the State in any future communist country, but agreed with Kropotkin in that anarchism was in no way fundamentally opposed to communism, and that the two philosophies shared the same goal. As Kropotkin states in *The Conquest of Bread*, "Anarchy leads to Communism, and Communism to Anarchy, both alike being expressions of the predominant tendency in modern societies, the pursuit of equality"

(32). Lima Barreto echoes this sentiment in many of his *crônicas*. Like Kropotkin, Lima Barreto based his views on an egalitarian ideal, which made him openly antagonistic to capitalism. As he goes on to reaffirm in the same article on maximalism, “se pode dizer que todo o mal está no capitalismo, na insensibilidade moral da burguesia, na sua ganância sem freio de espécie alguma, que só vê na vida dinheiro, dinheiro, morra quem morrer, sofra quem sofrer” (TCI 464).

It comes as no surprise, however, that some would see Lima Barreto’s “eclecticism” as a defect. Given anarchism’s loosely defined nature, it was destined to be misunderstood by many. The anarchist movement reached its high point in Brazil during the first two decades of the twentieth century, after which time it lost most of its momentum, and has never regained it. Unlike most of the social doctrines circulating in the early twentieth century, anarchism offered no sacred texts from which to delimit its claims and objectives. It is more a “mode of criticism” (Gordon 13) than anything else. It is not likely that anyone could profess all the ideas represented by the anarchist press, because that press often published dissenting, and even conflicting points of view, leaving it up to the readers to decide for themselves what was good or useful and what was not. Anarchism is bound to seem contradictory at times because it encourages free thinkers who, by the nature of being free thinkers, are free to disagree with one another. While many would criticize anarchism on the grounds of this “eclectic” nature, anarchists themselves saw it as the common appeal of their ideals to all free thinkers.

Lima Barreto was not the only writer who might be described as eclectic. Nor are the anarchists the only group who, whether willingly or unwillingly, allowed themselves to be influenced by other ideologies. Brazil at the turn of the century included a loose community of thinkers in a society that was only just beginning to think in terms of class consciousness. As Eric Gordon points out:

Agreeing that the deadweight of the colonial and patriarchal past severely restricted the growth of modern political and social institutions, free thinkers rubbed shoulders with positivists, spiritists with Darwinians, liberals with syndicalists, anarchists with masons and republicans. Their common exclusion from political power forced all social critics into a loose community (179).

This type of loose community is what highlighted the spirit of modernity in Brazil and elsewhere. While this period is not known for having produced new ideologies, the importance of the unprecedented *circulation* of ideas in Rio de Janeiro should not be underestimated. As José Murilo de Carvalho explains, “houve um abrir de janelas, por onde circularam mais livremente idéias que antes se continham no recatado mundo imperial” (24).

While for some anarchism has been equated with chaos, for Lima Barreto it was anything but that. Brazil was *already* in a state of chaos from his perspective. As a result, anarchism was the utopian ideal for which Brazil as a country ought to strive. At no point did Lima Barreto equate anarchism with violence. On the contrary, he was an outspoken opponent of many types of violence, including World War I once it was clear that Germany had been defeated and yet peace was not established. In “A guerra faliu” (5/1/1919), he explains why: “a Alemanha ficou aniquilada militarmente, – por que então não se faz a paz?” (TCI 514). There is no peace, he argues, because the original conflicts have yet to be addressed, let alone resolved.² “É que a guerra não conseguiu modificar a mentalidade dos dirigentes e dos seus imediatos clientes” (514), he insists, painting a picture of power-hungry politicians representing power-hungry bourgeois from a handful of countries, all of which were holding up the peace accords through hawkish fighting over the spoils of war. Highly critical of the peace accords, he says they have accomplished nothing and in fact work against any long-term solutions:

É um congresso de burgueses, alguns puros e outros mesclados, tendo as inteligências inteiriçadas em idéias obsoletas e feitas mais rígidas com a virtual vitória da Alemanha; eles, os seus membros, querem organizar a Terra, cada um no seu ponto de vista particular, de acôrdo com as ambições de suas respectivas burguesias (514).

Lima Barreto has little faith in state leaders, claiming that state leaders have never been the ones to dictate the future of society. Instead, courageous free thinkers, with the support of the masses, are the ones who have brought about true positive changes:

Nunca foram os embaixadores agaloados e jornalistas e publicistas subvencionados que organizaram o porvir. Foram os ideólogos desprendidos e corajosos no dizer e falar com auxílio das massas que não discutem: sofrem, têm fé e agem ... (514).

His unabashed criticism of the war leads him to the conclusion that the only solution is the elimination of nations as such: “A guerra não resolveu nada; ela faliu como processo para solucionar questões entre Estados. A resolução dessas questões só poderá ser obtida pela eliminação desses pequenos Estados ...” (515).

The anarchic discourse here is anything but subtle. Lima Barreto is explicit in making the following affirmations, all of which can be easily placed under the banner of anarchism: 1) War offers no peace and only worsens existing problems; 2) World leaders, the League of Nations, and the international peace convention are all suspect; 3) What is really being fought for and defended are the interests of the bourgeoisie; 4) The so-called peace conference is a step back rather than a step forward. It is not progress but digression; 5) Free thinkers are the true motivators of historical change, not ambassadors and subsidized journalists and publicists.

One definition of an anarchist, according to Webster’s Dictionary, is “a person who promotes disorder or excites revolt against any established rule, law, or custom”. One who revolts against the literary canon of Brazil, it would follow, would certainly fall into this definition of an anarchist.

Lima Barreto did just this at every turn of a lifelong literary project, that could best be described as literary anarchism.

On many occasions, Lima Barreto directed his indignation at the Academia Brasileira de Letras, the very institution that defined and symbolized Brazil's literary elite: "Quem não sugou o leite da academia ou não foi acalentado por ela, quando de colo, a rabugenta matrona não dá mérito algum" (TCII 428), he explains sarcastically in "O meu conselho" (10/1/1921). In *La Ciudad Letrada*, Angel Rama describes the group of men who, operating in the cities of Latin America, managed to control many aspects of life by acting as the main constructors and administrators of society. This group, collectively referred to as *los letrados*, is the one who would dictate many legal and cultural aspects of life, such as the ideas, symbols, language, and laws of the land. Lima Barreto clearly came from outside this culturally elite group and challenged their social status, which was often based more on inheritance than on merit. He exposed the superficiality of the *ciudad letrada* throughout his career, using language as a way of fighting militantly against old literary models. He anticipated literary changes credited to Modernism and thus created a blueprint for future writers. As Antônio Arnoni Prado explains:

[R]etorizando a retórica, manipulando a linguagem como espelho que se volta contra o sistema, Lima Barreto inaugura o desgaste dos velhos modelos e, nesse sentido, antecipa alguns sinais da ruptura na transição para o modernismo. (23)

Irreverent, funny, and yet highly focused, Lima Barreto experiments with different styles and discourses. In "Fabricantes de países", Lima Barreto sarcastically criticizes the Versailles Conference after World War I, referring to it as a "moderníssima Santa Aliança da finança e do capitalismo" (TCII 174). He further ridicules the way in which the victors divide the spoils after war by saying that this "Santa Aliança" is composed of "cosmógrafos, topógrafos, cartógrafos, geógrafos, comunis-

tas, etnógrafos, caixeiros-viajantes, paleógrafos, e outros peritos em coisas de nacionalidade” (174). This clever accumulation of “-ógrafos” creates a sound pattern almost like a child’s rhyme. This playfulness of sound, however, strips the solemn experts of their dignity, especially since Lima Barreto slips the incongruent “comunistas” and “caixeiros-viajantes” into their midst. This grouping of unlike things to create a deflating criticism can be seen as the literary version of anarchism. That is, anarchist humor is a serious thing. The very idea of dividing human groups into nations comes into question in this *crônica*, undermining not only the current government but also the notion of Nation itself. If the mysticism surrounding the idea of Nation were suddenly eliminated, people would have to question the idea of going to war over national boundaries and other territorial disputes. Besides the explicit anti-war sentiment and the underlying anarchist discourse, this *crônica*’s intentional humor allows the average reader to scoff at world leaders and participate in an international critique of politics.

Lima Barreto wished to initiate a new kind of literature, one in which writers would commit themselves to social change. Wanting to recapture something lost in the separation of art and life, *l’art pour l’art*, he attempted a literature that was popular and modern in nature, free of dogmas and prejudices, and always irreverent and militant. The separation of literature from politics had made literature less dependent on the State and the Church, but this phenomenon has also caused it to become somewhat marginalized, the hobby of gentlemen of leisure. Lima Barreto did not accept this depolitization of art and consequently attempted to re-link art to political radicalism. Ideologically, as well as physically, the city became increasingly fragmented in the early twentieth century. A militant literature such as that of Lima Barreto could hardly be expected to do anything but contribute to the social and artistic fragmentation already in process, and that is just what happened. However, despite the

fragmentation, and contrary to what the literary vanguards of the 1920s and 30s would advocate, there is very much a sense of utopianism in Lima Barreto. As pessimistic as he was at times, the dream of a utopian society never abandoned him. Surely, the difficulties he had in realizing such a dream were, at least in part, the cause of his frustration and perhaps even of his mental collapse. Yet his visions of anarchy are certainly what inspired his militant literary project.

In contrast, the poet and *cronista* Olavo Bilac represented in many ways that which Lima Barreto was fighting against. In his *crônicas*, one only notices the beautified, post card Rio de Janeiro. If the other side is mentioned, the poor and uneducated Rio reminiscent of its colonial past, it is done so in contrast to that which is tasteful and good. As a writer for the stylish literary magazine *Kósmos*, Bilac explains why aspects of the real world are intentionally excluded from the ideal world that the magazine portrays:

O mez foi uma vasta fermentação de escandalos, de desfalques, de denuncias, de exumações, de crimes, de desastres e de horrores. Nesse mar limoso e negro, ficou afogada toda a alegria das festas do fim do anno. E é melhor que a noticia de taes cousas fique apenas confiada ás columnas da imprensa diária – columnas de vida fugaz, lidas á pressa e logo esquecidas. Nestas paginas calmas, de arte e brandura, guardemos sómente assumptos consoladores e nobres (Jan. 1905).

This attitude is in stark contrast to that of Lima Barreto. Many articles from the daily newspapers that Bilac saw as trivial and fleeting were the very inspiration for Lima Barreto's *crônicas*. Such is the case of "Como é?" (10/23/1920), in which Lima Barreto refers to a simple case reported in the newspapers of two men arrested for vagrancy. "Até aí a coisa não tem grande importância" (TCII 221), he admits, but then goes on to question the law that allowed the two suspects to post bail of 500,000 *réis*, an amount that, according to Lima Barreto, most honest men have never seen. He reasons that, either the two men legitimately earned the money, and therefore are not vagrants, or they obtained the money illegally, in which case they are

more than mere vagrants. “Quem cabras não tem e cabritos vende...” (221), he concludes ironically. Lima Barreto not only draws on the daily and weekly press for his own writing, he actively participates in it by publishing his *crônicas* there. In the end, Olavo Bilac’s description of “columnas de vida fugaz, lidas á pressa e logo esquecidas” might more aptly describe his own *crônica*, in which he highlights the *carioca* elite’s New Year’s celebration of 1905, than Lima Barreto’s social and political criticism, which continues to resonate into the twenty-first century.

Lima Barreto fought against the language purists interested more in form than substance in literature. At times he would attack individual writers, fearless of offending them and making enemies. In “Histrião ou literato?” (2/15/1918), he openly criticizes one of Brazil’s prominent writers, Coelho Neto: “O Senhor Coelho Neto é o sujeito mais nefasto que tem aparecido no meio intelectual” (TCI 318). As Jeffrey Needell explains, “Lima’s acid was sprinkled on specific elite groups and individuals” (223). He could not accept the literary elite of the *Belle Époque* because he saw them as politically compromised and uncommitted to social change. Literature had a clear mission for Lima Barreto, one that Olavo Bilac and Coelho Neto blatantly disregarded: “A missão da literatura é fazer comunicar umas almas com as outras, é dar-lhes um mais perfeito entendimento entre elas, é ligá-las mais fortemente, reforçando desse modo a solidariedade humana” (TCI 319). Foreseeing the debates and questions of the Revolution of 1930 concerning the social novel and other socially committed forms of writing, Lima Barreto utilizes language as a weapon. As Prado explains: “Ao propor a linguagem como estratégia de resistência, situando-a num plano antierudito e moderno, suas personagens esgrimmem contra o passado e ganham terreno” (23). Whereas Coelho Neto seeks beauty in words and aims to appease polite society, Lima Barreto seeks, through his militant and often abrupt style, to strip literature of its false pretensions and conservatism: “Os literatos, os grandes, sempre souberam morrer de fome,

mas não rebaixaram a sua arte para simples prazer dos ricos. Os que sabiam alguma coisa de letras e tal faziam, eram os histriões; e estes nunca se sentaram nas sociedades sábias..." (TCI 319).

Another part of Lima Barreto's literary anarchism was his protest against the ways in which writing was distributed in Brazil. While he published in large and small journals alike, always trying to reach as wide an audience as possible, he clearly favored smaller, more independent journals. In "O caso da *A Folha*", published in the newly founded *A Folha* on 2/14/1920, Lima Barreto criticizes the government for its censorship and exposes the hypocrisy of the newspapers. He cites the Constitution of 1891 where it explicitly endorses freedom of the press and prohibits censorship of thought in journalism in Brazil: "Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento pela imprensa, ou pela tribuna sem dependência de censura" (TCII 118). Despite the clarity of the Constitution on this matter, a recent edition of *A Folha* had been confiscated because of the newspaper's campaign against the sale of seized German ships to the United States. That is, the coercive institutions that anarchists rejected were stronger than even the highest law. As long as there is no solidarity of viewpoints supporting the freedom of the press, Lima Barreto argues, the press could continue to pose a certain threat to society by remaining vulnerable to political pressures. Governments, both local and foreign, could use their influence to persuade the newspapers to adopt certain perspectives that correspond to their own. Lima Barreto notes that, "a força da imprensa periga, desde que nessa questão de liberdade de pensamento não houver a mais perfeita solidariedade de vistas em defendê-la contra os atentados dos governos verdadeiramente poderosos e os que se fingem poderosos, como o atual" (TCII 119). Lima Barreto's objective is to convince the public of the need for defending the freedom of the press on the ideological grounds that such a defense would be to the benefit of all, independent of one's particular political perspective.

As unfair as the censorship of *A Folha* was, according to Lima Barreto, there was at least some criticism of the censorship by few concerned writers. In the case of smaller and lesser-known newspapers, similar forms of censorship occur regularly and go largely unnoticed. When *Spartacus* and *Plebe* were censored under similar circumstances, for example, no one said anything: “Neste último caso, os grandes jornais de todo o país não protestaram, ao que parece, porque se tratava de jornais de operários e apontados como anarquistas” (120). He goes on to ask whether only widely circulating newspapers constitute the press. Unlike many writers of his day, Lima Barreto perceived that liberal reformism was often tied only to the interests of the middle classes; their protests and reformist projects did not reach into the classes or the races of the people.

The problem of censorship, according to Lima Barreto, runs much deeper than the issue of legality. It is a reflection of the moralism inherited from the colonial era. While there will always be some people who will stand up and protest against censorship, those in power will continue to try to curtail the circulation of ideas:

[O]s casuístas do jesuitismo legiferante procurarão meios e modos de afirmar que os governos e sequazes podem inutilizar, apreender, impedir a circulação dos jornais modestos, cujas opiniões lhes desagradem (120).

While adamantly defending the freedom of the press, Lima Barreto is careful not to appear to be claiming objectivity on this matter: “Sou insuspeito para falar assim dos jornais, porque lhes devo muito” (119). On the contrary, he highlights the subjectivity of his writing at every turn, writing in the first person and rarely abandoning his sense of humor: “Para mim, o que eu achava honesto e sério, de cavalheiro, era entregar os buques aos seus verdadeiros donos; o mais tem um nome feio que não quero pôr aqui. Mas, etc., etc.” (119).

Perhaps the most important part of Lima Barreto’s literary anarchy involved creating a literary space for the common subject otherwise

excluded from public discourse. He uses his writing as a public space in which the people can interact, often beginning his *crônicas* by relating a typical, every-day activity, such as riding the train or going to work, or with a discussion of something he has recently read in the newspapers or with something he noticed in the streets. His writing did not attempt to mirror reality. That is, he did not seek the distant, objective stance of the mirror. It was, instead, very much a part of reality; the author is the participant, not only the observer. He completely identifies with the masses and wishes to communicate with them. As Anoar Aiex writes, Lima Barreto “visa a despertar no leitor a consciência para os problemas sociais, políticos e morais que o circundam, dando-lhe uma melhor compreensão de si mesmo e de sua sociedade” (45). This identification with the common subject was so strong that one could say Lima Barreto surrendered some of the individuality of his own narrative voice in favor of creating a public space in which the people could communicate with the reader. “É como se o escritor se instalasse ao lado do cidadão comum,” explains Resende, “no bonde, nos cafés, nas esquinas, e, após uma troca de idéias, tornasse pública essa opinião que será partilhada com o leitor” (93).

“Não há remédio...” (7/20/1918) is one such example of this. It consists of a dialogue between two unidentified speakers that, consistent with Lima Barreto’s rejection of literary norms, begins in the middle of a conversation: “Você não tem razão: os jesuítas foram o elemento moral nos primórdios de nossa civilização” (369). The second speaker, presumably continuing an already established line of argument, criticizes the actions and the legacy of the Jesuits in the colonization of Brazil. He goes on to suggest that the present-day missionaries continue to seek material gain while claiming to be beyond such superficial matters: “Têm da propriedade a concepção mais atrozmente burguesa que se pode imaginar” (TCII 370). The first person attempts to defend both the actions of the Jesuits in Brazil and those of the present-day missionaries: “Os missi-

onários de hoje não podem ser suspeitados desse interesse pelas coisas terrenas; e, de resto, fosse por que fosse, os antigos jesuítas prestaram serviços” (370). “É inútil discutir”, concludes the second speaker, “Para gente, como você, só a ação directa” (371). The final line of the *crônica*, the only narration outside of the dialogue, follows this line: “Despedimo-nos muito amigavelmente” (371), at which point the reader is able to imagine the possibility of the second speaker being Lima Barreto. Whether or not Lima Barreto wanted his readers to identify him as one of the speakers is of less importance than the way in which the *crônica* is utilized as a space for a conversation about social issues. The speakers reflect plausible contrasting points of view, and the author’s role remains ambiguous. The conversational presentation of the subject indicates Lima Barreto’s wish to represent the voice of the people, since it is through oral give and take that ordinary people work out their ideas. The elite is tied to written, crafted essays; the people embody the oral, spontaneous tradition. Noting his mixing of styles and genres, Nicolau Sevcenko explains Lima Barreto’s strategy: “Variar e atrair: esse o mandamento a que Lima Barreto submetia toda a sua criação, com o fito evidente de maximizar a sua expressividade, reforçando sua capacidade comunicativa” (194).

Belle Époque Rio de Janeiro was very much a tale of two cities. Resende explains it in terms of the *cidade ideal* and the *cidade real* (109). The first was the city of the post cards and illustrated magazines, while the second was that of the *favelas* and suburbs. The first was a carefully planned modern city, based on pre-conceived ideas of what the modern city should be. Rio’s mayor Pereira Passos had set out to not only modernize the capital, but also to domesticate it. Appearances were everything. What could not be turned into something aesthetically pleasing to the eyes of the cultural elite of the *Belle Époque* would have to be hidden. In this period of fragmentation of the city into many micro-cities, the only one truly acceptable to the elite was what Resende calls the “cidade cartão-

postal” (39). The post card city would be celebrated while the black city, the illiterate city, and other such undesirable cities would be shunned.

The master planners, inheritors of the “*ciudad escrituaria*” (Rama 41), insisted on order. The other city, the *cidade real*, was a direct challenge to this. Similar to nineteenth-century debates about civilization and barbarism, which centered on the ongoing fear of barbarism and the perceived threat of civilization reverting back to barbarism, the *cidade real* stood in dialectical opposition to the *cidade ideal*. Most frightening for those who were unable or who refused to accept the *cidade real* on any level was the fact that it was indeed expanding. The slums grew at least as fast as the renovated, modernized parts of the city. “A cidade real, a despeito dos planos da cidade das letras, se expande anarquicamente, fugindo da ordem que tenta freá-la” (Resende 109). To the degree that it expanded during the First Republic, it was intentionally shunned and became increasingly less visible. “A cidade real”, continues Resende, “é cada vez mais a cidade oculta, a cidade dos trabalhadores e pobres em geral que se estende até os subúrbios, a cidade dos anarquistas, dos imigrantes, das feiras livres, dos mafuás” (111).

Lima Barreto fought to ensure that the *cidade real* would not be overlooked or silenced. Yet, in this tale of two cities, he was part of both the *real* and the *imaginary*, wanting to represent anarchistic themes in the structured form of writing. It is well known that Lima Barreto did not limit himself to *crônicas*. He also wrote and published novels, short stories, and essays. Yet it was the *crônica* that proved to be the most fitting genre for him, the vehicle through which he could best pursue his lifelong literary project of consolidating a popular voice of opposition to powerful social institutions and to institutional power in general. In his efforts to address and overcome the challenges of fighting against institutional power while bound to social norms, he developed a unique form of literary anarchism.

NOTES

¹ Lima Barreto's published *crônicas* in many different newspapers under a variety of pseudonyms as well as under his real name. Many were later released in collections, such as *Feiras e Mafiuás*, *Bagatelas*, and *Vida Urbana*, while others had not been published in book form until recently. These scattered and sometimes obscure works have become far more accessible thanks to the recently published two-volume collection of Lima Barreto's *crônicas* entitled *Toda Crônica* (2004). The *crônicas* cited in this essay come from this new collection and the references are abbreviated TCI and TCII.

² While Lima Barreto openly opposed the war, many prominent *carioca* writers at the time, including Coelho Neto, Olavo Bilac, and João do Rio, supported the Allied troops (Skidmore 149-152).

WORKS CITED

- AIEIX, Anoar. *As idéias sócio-literárias de Lima Barreto*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Lima Barreto e a reforma da sociedade*. Recife: Pool, 1987.
- BILAC, Olavo. *Chronica. Kósmos*, Jan. 1905.
- _____. *Chronica. Kósmos*, Feb. 1905.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Schwarcz, 1987.
- GORDON, Eric. *Anarchism in Brazil: theory and Practice, 1890-1920*. Diss. Tulane University, 1978.
- KROPOTKIN, Petr. *The Conquest of Bread*. New York and London: Benjamin Blom, 1968.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. *Feira e mafiuás*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. *Recordações do escrivoão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Toda crônica*. Ed. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 2 v.
- _____. *Vida Urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MELTZER, Albert. *Anarchism: arguments for and against*. San Francisco: AK Press, 1996.
- NEEDELL, Jeffrey. *A tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- PEREIRA, Astrojildo. Posições políticas de Lima Barreto. In: _____. *Crítica impura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Campinas: Unicamp, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SKIDMORE, Thomas E. *Black into White: race and nationality in Brazilian thought*. Durham: Duke UP, 1993.

CONTOS DO IMIGRANTE:
DE SILÊNCIOS E SONORIDADES

Stefania Chiarelli

Abstract: In the year when the 50th anniversary of *Contos do Imigrante*'s publication is celebrated, this article discusses how the sophisticated writing of the Polish-born Samuel Rawet portrays the vicissitude of displaced characters scarred by silence and the incapacity to express themselves. Demonstrating that the preponderance of the listening in Rawet's literature is connected to an ethical positioning, this study analyses how his work creates an atmosphere where the sound evokes inadequacy and the lack of communication.

Key words: Samuel Rawet; *Contos do Imigrante*; ethics of listening; immigrant's silence.

No momento em que os holofotes estão voltados para a comemoração do meio século de *Grande Sertão: Vêedas*, chama a atenção o silêncio destinado a outra obra que também completa cinquenta anos: *Contos do Imigrante*, de Samuel Rawet. Desta vez, não se pode utilizar a desculpa de que os escritos de Rawet estão fora de circulação, já que parte de seus textos foi reeditada em 2004 sob o título de *Contos e Novelas Reunidos*.¹ Na década de 70, o crítico Assis Brasil chamava a atenção para a importância do ano de 1956 do ponto de vista estético, destacando o surgimento da poesia concreta, o lançamento do romance rosiano, e a estréia do autor judeu-polonês com *Contos do Imigrante* como os acontecimentos marcantes daquela data (8). Apesar da ousadia de Assis Brasil, hoje soam até irônicas

sua afirmações, uma vez que Rawet é mais uma vez alvo de descaso. Porque se vacila tanto em nomear a importância dos escritos desse autor? Valeria a pena sondar um pouco mais a fundo os motivos pelos quais esse ciclo se repete, um movimento de silêncios e vazios, que por vezes redundam em um discurso ressentido, pouco eficaz.

Não se trata de chamar a atenção para o despreço em relação à produção literária rawetiana como modo de corrigir injustiças ou promover um resgate redentor de sua obra, mas de buscar maneiras de apresentá-lo a leitores que aceitem o desafio de mergulhar na prosa perturbadora desse escritor. É urgente promover o debate em torno dos escritos de Rawet, provocando uma reflexão sobre seus contos, novelas, peças de teatro e ensaios filosóficos, sem se ater tanto ao rótulo de *outsider* que recebeu. A tantas vezes citada misantropia do autor, somada ao rompimento com a comunidade judaica e a própria família, o fato de ser estrangeiro, homossexual, excêntrico, foram elementos que ajudaram a construir a aura maldita de Rawet, onipresente nos meios de comunicação que insistem em repisar tal imagem. Entretanto, utilizar o grau de maldição de um escritor como critério de valor nunca contribuiu em nada para a apreciação de seus escritos. A tarefa dos novos leitores não é pequena: consiste em sondar os diálogos da obra rawetiana com seus contemporâneos, vasculhar as nuances de sua vasta produção ficcional, como também perceber o que tem a dizer o pensamento de autor tão singular em tempos de intolerância e xenofobia. Afinal, é de Rawet a afirmação de que ser judeu

é isso, é aquilo [...] Nenhuma violência, nenhum obstáculo, concreto, um estado de espírito apenas, a criar barreiras, um incômodo feito de miudezas que moem, trituram, dilaceram e exacerbam pequenos impulsos, sonhos. [...].²

Em *Contos do Imigrante*, Rawet constrói dez narrativas em que imigrantes judeus experimentam a sensação de inadaptação diante de uma

realidade desconhecida. Os cinco primeiros contos tematizam diretamente a figura do imigrante judeu, enquanto os demais ampliam a atmosfera de desajuste a outros tipos de personagens marginalizados. As narrativas “O profeta”, “A prece” e “Gringuinho” apresentam similitudes não só quanto ao tema, mas também no que diz respeito a uma atmosfera de inadequação de seus protagonistas, indivíduos marcados pelo estigma da diferença em meio a uma paisagem estranha: “O profeta” e “Gringuinho” chamam a atenção já em seus títulos para alcunhas depreciativas, aludindo ao modo como os imigrantes são nomeados ironicamente. Respectivamente o primeiro, o segundo e o quarto pela ordem em que aparecem em *Contos do Imigrante*, esses contos encenam a trajetória de um velho, uma mulher e um garoto cujo drama, entre outros elementos, resulta na total inviabilidade de serem ouvidos e terem seu passado de judeus simbolizado sob a forma de história narrada. Trata-se de uma trilogia do silêncio, pela unidade temática que trazem e pelo fato de serem personagens imigrantes presos a um passado doloroso, em espécie de afasia para narrar suas experiências traumáticas.

Condenados à idéia de felicidade que reside no passado, esses personagens buscam reatualizar, no presente, rituais que remetem a um tempo em que se julgavam mais felizes e em segurança. Esse sentimento de desconforto é a tônica dos três contos, ainda que em “O profeta” e “A prece” os protagonistas busquem no país que os recebe uma nova vida, refugiados que são da guerra e das atrocidades cometidas pelo nazismo. A noção do tempo pretérito como refúgio, felicidade extinta, está presente na memória desses imigrantes. De acordo com Leonardo Tonus, a memória tem papel compensatório para o imigrante, sobretudo porque o sentimento de perda, comparado ao do luto, não é reparado pela aquisição do presente, fazendo com que esse indivíduo tenda a conceder importância desmedida à memória sensorial (90).

O profeta, mesmo consciente do perigo, decide retornar aos seus, em tentativa desesperada de se reintegrar a algo que lhe confira uma

identidade. Ida, personagem de “A prece”, insiste em manter o ritual do *Shabat*, momento em que a dor da saudade do marido e dos filhos mortos adquire proporções ainda mais significativas. O garoto de “Gringuinho” recorda o tempo em que se sentia ternamente acolhido no colo do avô, cuja voz rouca lhe contava histórias de homens santos, na casa cheirando a sopa quente de beterrabas. Lidando com uma tradição esfacelada, esses personagens demonstram o tempo todo o conflito de lidar com uma história marcada pela ruptura que provoca mudanças dolorosas em suas existências.

Berta Waldman observa que, em *Contos do Imigrante*,

um narrador em terceira pessoa dirige a cena literária assumindo a palavra, enquanto os protagonistas permanecem em silêncio, armando-se um emaranhado de relações cujos sentidos têm que ser buscados no jogo entre o contar e o calar (71).

Pode-se afirmar que os personagens rawetianos não dispõem de uma audiência interessada em ouvir suas histórias e delas tirar algum proveito ou exemplaridade para suas vidas. Segundo Walter Benjamin, a narrativa tradicional se caracterizava pela dimensão utilitária, que poderia consistir em um ensinamento moral, em uma sugestão prática, um provérbio ou mesmo uma norma de vida. Assim, o narrador tradicional era um indivíduo não só capaz de narrar, como também de dar conselhos:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (Benjamin 200).

É inegável que a linguagem nesses contos assume o caráter de nulidade, de pouca valia despertada em seus ouvintes. Incapaz de transmitir a experiência, a palavra na ficção rawetiana encontra-se na maior parte das vezes associada à idéia de inutilidade e esvaziamento. Os prota-

gonistas dos contos citados se vêem impossibilitados de compartilhar suas experiências traumáticas: em uma perspectiva benjaminiana, é possível afirmar que essa palavra se encontra desprovida da dimensão utilitária que lhe conferia a narrativa tradicional. Não há sabedoria a ser transmitida aos ouvintes, sendo inexistente o interesse destes em se constituir como alguma espécie de audiência frente aqueles que narram.

No pólo oposto à experiência de narrar de forma exemplar está o calar, que vem barrar a possibilidade de continuação da história e da tradição – comunitária, cultural e discursiva. Dessa impossibilidade advém a solidão e a incomunicabilidade. A inviabilidade ou dificuldade de compartilhar experiências é uma das grandes temáticas de Rawet, que põe em cena indivíduos vivendo solidão radical. “Desiste de uma história que não ouvirás, história de fatos, objetos, utensílios de que nos despojamos com maior ou menor relutância” (236), afirma a personagem do conto “Crônica de um vagabundo”, de *Os Sete Sonhos* (1967).

A esse respeito, vale destacar a ligação atávica dos judeus com a palavra escrita, que ocupa lugar central na tradição judaica. O Deus dos judeus aparece como pura abstração, e se define pela palavra: “No princípio era o Verbo”. De modo geral, essa tradição possui rico e diversificado acervo: são narrativas, fábulas, lendas, canções, ordens, conselhos, rezas, sangões, provérbios, parábolas e comentários. Entretanto, o que se destaca nos contos de Rawet é a denúncia de que a palavra se revela instrumento de dominação e de exclusão, busca de troca que na maior parte das vezes se comprova ineficaz, como se constata nos contos de *Diálogo* (1963), composto de monólogos que não conduzem à comunicação. O silêncio e a afasia surgem como alternativas diante da impossibilidade de verbalizar traumas e experiências dolorosas.

No conto “A prece”, Rawet enfoca o drama de uma mulher imigrante em meio a um conflito doméstico, retomando a noção sugerida por Alfredo Bosi de que o contista atua como pescador de momentos

cheios de significação, explorando no discurso ficcional uma hora intensa da percepção (9). Na narrativa, esse momento agudo se dá quando a viúva Ida se torna uma atração no cortiço em que vive, alvo de chacota das crianças e curiosidade dos adultos. A imigrante é surpreendida por todos os vizinhos na tentativa de flagrá-la em suposto ato proibido, o que se revela uma simples prece em idioma estranho.

A família, aqui, está desfeita. “De tudo, só o retrato ficou na parede [...] Morreram-lhe todos com a guerra” (24). É com a fotografia do marido Isaías e dos filhos nas mãos que Ida grita a sua oração. O historiador Boris Fausto chama a atenção para esses utensílios, chamados de *objetos biográficos*, uma vez que o imigrante busca amenizar o corte materializando, de várias formas, a lembrança da terra que deixou:

Um retrato emoldurado de toda a família, tirado geralmente pouco antes da partida, uma imagem religiosa, baixelas, tapetes, uma caixa de madrepérola, ou simples talheres, são expostos como fragmentos de um mundo a que se deseja voltar mas que se suspeita jamais ser possível rever ou, talvez pior, ao revê-lo, não mais reconhecer seus traços originais (18).

Atuando como espécie de gatilho associativo, tais objetos servem de ponte para a tentativa de recomposição de cenas de um tempo pretérito. A referência constante ao dia de sexta-feira e ao horário das quatro horas, no início do conto, remete à lembrança do marido, uma vez que esse era o dia e a hora em que “entrava mais alegre, o rosto brilhando, e um e outro pingo d’água, da barba, denunciava o banho” (33), dirigindo-se às orações. Daí a preocupação com a primeira sexta-feira no casarão, a urgência em reencenar o ritual do *Shabat*, possibilitando o encontro com os seus e com o passado. A solidão tenta ser mitigada por essa presença que se ritualiza na oração. Mas o encontro não será possível, pois nos pequenos detalhes da vida do estrangeiro surgem marcas que o impedem de passar despercebido ao olhar alheio. Conforme afirma Homi K. Bhabha, essas seriam banalidades onde o

estranho se movimenta: “onde você pode ou não sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar” (37).

O apelo à fé e à religião aparece aqui de forma semelhante ao conto “O profeta”. Em ambos, ele é um esteio para tolerar a dura realidade. Porém, em nenhum deles, a manifestação da religiosidade se dá sem conflito. Para o velho profeta, a ida à sinagoga aos sábados poderia significar alívio e cumplicidade, entretanto o que encontra é mais uma vez o olhar irônico que o coloca à margem. Para Ida, isolada de seus pares, há também esse olho que espia e vigia no momento da oração. A invasão dos vizinhos, transformando em espetáculo esse momento de introspecção, e sobretudo de privacidade, é ato violento e cruel.

A prece é o único veículo de expressão da individualidade da personagem, feita na própria língua e no espaço privado do quarto. É como uma saída desesperada frente aos inúmeros interditos que sofre, uma vez que se sente “perdida, sem língua, sem voz” (35). Há urgência (daí a prece gritada, e não murmurada) nesse sentimento, possibilidade de narrar a si mesma, de encontrar um espaço em que possa inscrever a sua subjetividade, mesmo que pelas palavras automatizadas da oração. A perturbação com que grita as palavras faz delas um desaforo. Frente à invasão do quarto, nada resta senão sussurrá-las mecanicamente e apagar as velas, sentindo-se vazia novamente.

Semelhante desamparo advém do modo superficial de como é ouvida pelos outros indivíduos, incluindo-a somente pelo caráter de novidade e de exotismo. Rawet problematiza a impossibilidade de narrar a experiência, de compartilhar uma história de vida: “A princípio receberam-na na casa de alguém, mas como novidade, bicho raro de outras terras que tem histórias para mais de um mês. As histórias cansaram. A bondade também” (25).

O mal-estar psíquico da personagem é acompanhado por referências ao seu desconforto físico: a pedra que roça o tornozelo, o suor que escorre, o gosto de arcia na boca, o calor da rua, o trabalho extenuante. O quarto de Ida representa um contraponto a toda essa aflição, uma espécie de espaço suspenso no tempo, “...um mundo! Seu mundo” (24). A foto de Isaías, o conforto das chinelas, o cheiro de comida, a limpeza da toalha branca e as velas acesas compõem um clima de intimidade que será rompido com a invasão da multidão. O espaço privado do quarto é nesse momento invadido como indício do completo desrespeito ao outro.³ Retomando a reflexão do antropólogo Roberto da Matta sobre as esferas da casa e da rua, Regina Igel comenta:

Enquanto em casa, começando pelo uso do ídiche e continuando pela prática religiosa ritual e culinária, eles conseguiram preservar os costumes trazidos dos seus países, na rua, as convenções e relações com os demais lhes resultavam em desafios imperiosos, contínuos e fatigantes. Os dois pólos – casa e rua – estão intrinsecamente ligados à evolução psicológica e social dos imigrantes nas cidades onde passaram a viver (105).

Mas nem mesmo na solidão do próprio quarto Ida se sente à vontade para revisitar suas memórias. Suscita demasiada curiosidade. É bicho estranho de outras terras, proferindo palavras que ameaçam pela impossibilidade de serem compreendidas. A visão tradicional do país hospitaleiro, sem preconceitos, que recebe o imigrante de braços abertos, dando-lhe nova oportunidade, é totalmente desconstruída a partir da amarga constatação de que nada vai mudar para melhor. Conforme reflete outro personagem do conto “Noturno”: “Não mais as visões de retorno eufórico, mas a certeza do fim idêntico em paisagem estranha”. Essa outra imagem de paraíso racial, onde as três raças originais se conglomeraem em harmonia, constitui uma espécie de discurso de fundação do caráter nacional. Rawet propõe inusitado ponto de vista sobre o assunto, uma vez que fala a partir de um local marginal, cujo olhar está marcado pela vivência direta dos eventos da imigração judaica para o Brasil.

Como atesta Homi K. Bhabha, retomando o pensamento de Benedict Anderson, a idéia de nação é algo construído, e não um dado *natural*. São inúmeras as maneiras como as comunidades podem ser imaginadas e daí resultam diversas formas de se perpetuar manobras ideológicas. Rawet desnaturaliza o mito do paraíso ao insistir na idéia de que não é possível apagar as marcas da violência e da falsa cordialidade na realidade do imigrante. Dessa forma, alerta para a necessidade de se evitar cair na armadilha de uma perspectiva essencialista da identidade brasileira, apoiada em imagem única e pouco plural.

A idéia de um projeto homogêneo de nação⁴ é problematizada inúmeras vezes nos escritos de Samuel Rawet, que se revelam capazes de apontar a persistência de desigualdades maquiadas sob o discurso da tolerância. Em seus textos, o autor proporciona a rediscussão de mitos que fazem parte do imaginário nacional, a exemplo da célebre questão da democracia racial.

Gentileza ou afabilidade são sentimentos inexistentes no episódio vivenciado pela imigrante, cuja aparência já sinaliza a primeira barreira aos olhos dos vizinhos. Xale preto, mãos duras e retezadas, cabelos grisalhos repuxados em coque, tudo em seu exterior aponta para a austeridade. Entretanto, Ida se transforma no momento da prece, uma vez que o que se ouve de fora é uma “voz quente e forte” (34), que ninguém nunca ouvira. O corpo em movimento, as lágrimas e o fogo das velas prenunciam o desvelar de uma outra mulher, em pleno desejo de expressar-se, de reencontrar o marido ausente.

A aproximação dos significantes “jato”– “jorro”– “voz quente”– “lágrima”, associados ao ato de orar, remete a uma sensualidade reprimida que atinge seu ápice na prece. É no momento catártico da oração que tenta desafogar todo o silêncio imposto, a saudade do companheiro, a inadequação, o estranhamento. Daí a ruptura inexorável pela violência da invasão do quarto: “Um estreitamento da garganta fê-la soltar com um soluço tudo que lhe boiava no interior. Sentiu-se oca” (28).

Nos demais contos da obra percebe-se também a ênfase quase obsessiva dada pelo autor à dificuldade de falar: a mímica esquisita, a palavra que falta e a inarticulação são referências constantes. Expressões como “boca crispada”, “língua engrolada”, “língua estranha”, “grunhido da boca”, e língua que “parecia estar coberta de uma massa esponjosa de sujeira” aparecem freqüentemente. A gagueira vista como tropeço, entrecortamento da frase e do pensamento problematiza a natureza fluida do discurso sem rupturas maiores ou lacunas. A voz gaga,⁵ titubeante, de forma ainda mais contundente, em outros momentos vincula-se ao mais completo silêncio, à recusa de dizer, e o mutismo é outra referência.

Por outro lado, os ruídos da cidade e do casarão, tais como tampas de panela, o samba no rádio, o choro de um bebê, o chiar dos sapatos, misturam-se à lembrança de outros sons caros à personagem. As sonoridades formam um conjunto que compõe um contraponto à completa ausência discursiva da personagem.

No belíssimo ensaio “A mente como paixão”, Susana Sontag, ao referir-se ao escritor Elias Canetti, afirma que a obra desse autor judeu-búlgaro enfatiza o órgão do moralista, o ouvido, e menospreza a visão, exaltando audição, fala e respiração sempre que há algo importante em jogo. Sontag sustenta que o ouvido é um sentido da atenção menos discriminatório do que o olho, demonstrando que Canetti reafirma em sua obra “o fosso milenar existente entre a cultura judaica e a grega, entre a cultura da audição em contraposição à cultura da visão, e o ético em oposição ao estético” (146).

De modo geral, em *Contos do Imigrante* existem referências sonoras que acompanham a ação das personagens: seja o bater de uma simples caixinha de fósforos ou o ruído da cidade que se pressente de dentro das casas. A todo momento, como leitores, somos lembrados dessa esfera sonora⁶ que se presentifica nos contos. A inflação de ruídos do lado de fora é marca constante de diversos textos, em que a vida em

ebulição não cessa de remeter ao fato de que, do lado de dentro, a realidade é bem outra. Tais sonoridades convocam o leitor a ouvir a dor dessas personagens, a escutar seu silêncio, demonstrando o vínculo da literatura rawetiana com esse aspecto ético mencionado por Sontag, uma vez que Rawet não se detém em descrições pormenorizadas de cenários, ambientes ou personagens, mas agudiza o aspecto sonoro na construção de seus escritos.

De fato, são inúmeras as referências musicais nos contos do autor: réquiens, noturnos, choros. Silêncios. É possível perceber a unidade musical que reúne “Réquiem para um solitário”, “Canto fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque” e “Noturno”, de *Contos do Imigrante*. No título dos dois primeiros contos se nota alusão direta à música fúnebre, gênero que faz parte do ofício dos mortos. Essa referência está presente na nomeação dos textos como espécie de protocolo de leitura, modo de ler narrativas que evocam a morte metafórica ou concreta das personagens. Nelas, a música faz menção a um estado de alma, em que as personagens se encontram em um momento de conflito extremo, sem qualquer perspectiva de resolução do impasse.

Já “Noturno” evoca no título o gênero musical de composição para piano, típico do Romantismo europeu, reforçando a melancolia atroz que se faz presente no texto. Por outro lado, nesse mesmo conto o escritor faz referência ao choro, gênero essencialmente brasileiro, música de caráter também sentimental, que surge no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e mescla sonoridades de herança européia e africana.

Nesse sentido, afinar o ouvido para sentir os silêncios e as sonoridades presentes na obra rawetiana permite que se encontrem elementos altamente significativos da trajetória intelectual do escritor, marcada pelos conflitos de uma identidade hifenizada de judeu-brasileiro. Talvez por desejar que a figura do imigrante não se submeta, como alerta

Adorno, ao princípio da anulação, reduzida a esmaecidas fichas fadadas ao desaparecimento, prepondera nesse estudo o gesto de recuperar a enunciação de discursos, tornando-os produtivos, dinâmicos, ainda que preservando uma linguagem marcada pelo vacilo, pelo gaguejar e pelo silêncio, silêncio de paredes sufocantes, como as que aprisionam Ida na precariedade de um cortiço carioca, cujas superfícies exibem nada mais que um velho retrato do marido morto. Se há perda, luto, incomunicabilidade, há também a possibilidade de ouvir uma outra música, de enunciar essas vozes para que não caiam no completo esquecimento.

NOTAS

¹ RAWET, 2004. Todas as citações deste artigo se referem a esta edição.

² RAWET, Samuel. O terreno de uma polegada quadrada. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 271.

³ Já nos navios entulhados em que viajam começa a romper-se a intimidade familiar dos imigrantes. Em um segundo momento, a promiscuidade reinante no interior de suas habitações é fator impeditivo para que se estabelecesse uma vida privada, ainda que precária. Os cortiços do período da imigração em massa são exemplo dessa situação. O espaço em que se desenrola a ação do conto é descrito como um sobrado onde moravam “trinta e tantas” pessoas, dado revelador dessa mesma realidade.

⁴ Nos anos 30, o discurso racista e nacionalista caracterizou o Estado Novo. No governo autoritário de Getúlio Vargas circularam restrições à entrada de semitas no país, considerados inadequados ao projeto de construção da brasilidade. Sobre o assunto, cf. CARNEIRO, Maria Luísa T. *O anti-semitismo na era Vargas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Na mesma década, o integralismo, movimento autoritário de direita capitaneado por Plínio Salgado, também defendeu idéias anti-semitas.

⁵ A gaga mais célebre da literatura brasileira é Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. Como as personagens de Rawet, Macabéa está à inargem: é migrante nordestina, pobre datilógrafa, desajustada no Rio de Janeiro. Macabéa trabalha na Rua do Lavradio, e vive “num velho sobrado colonial da áspera Rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto” (45). Clarice escreve depois de Rawet, mas tangencia questões semelhantes. Aproximar Macabéa e Ida provoca questões, como o fato de serem personagens cuja experiência se resume a uma parca passagem pela existência, e cuja trajetória de vida aponta para a inviabilidade de grandes feitos. Clarice Lispector é escritora que também possui a marca de mulher traduzida: nascida na Ucrânia de pais judeus, naturalizou-se brasileira, e também rejeitava a classificação excludente de *escritora judia*. Ser brasileira e fazer parte da literatura produzida no país foram opções da autora, que não inclui abertamente em seus textos temas judaicos, o que dificulta, mas não impede de

encontrar neles inúmeros traços dessa cultura. Admirador da obra de Clarice, Rawet afirmou em entrevista seu desejo de realizar trabalho sobre a escritora, a respeito de quem já teria anotações: “Acho a Clarice uma figura excepcional, por uma série de motivos. O título do trabalho é ‘Aventura de uma consciência judaica em Clarice Lispector’.” O referido estudo nunca chegou a ser publicado. Cf. entrevista a Ronaldo Conde, apud VIEIRA 63.

“Ainda a respeito dessa sonoridade nos textos de Rawet, agradeço à valiosa contribuição de Rosana Kohl Bines pela lembrança da proibição de imagens de Deus (*Bild Verbot*) na tradição judaica, em que a palavra divina é ouvida antes de ser transcrita.

TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

ASSIS BRASIL. As viagens de Rawet. In: RAWET, Samuel. *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

FAUSTO, Bóris. Imigração: cortes e continuidades. In: NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 4.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1990.

TONUS, José Leonardo. *Samuel Rawet face à l'exclusion: représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*. Paris, 2003. Thèse (Doctorat en Lettres) – Université de Paris III.

VIEIRA, Nelson. *Jewish voices in Brazilian literature: a prophetic discourse of alterity*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária Judaica, 2003.

PIECES OF WOMAN

Poems by
Miriam Alves

Translated by **John Kinsella**
National University of Ireland, Maynooth

Poet, journalist, short story writer, and social worker, Miriam Alves was born in São Paulo in 1952 and has been a staunch activist in the literary Afro-Brazilian Quilombhoje movement of São Paulo since its inception in the early 1980s. Miriam Alves began publishing her poems and stories in the movement's magazine, *Cadernos Negros*, aimed at the public recognition of the Black literature culture of Brazil. Among her publications are two collections of poems, *Momentos de busca* (1983) and *Estrelas no dedo* (1985). Her writing has also appeared in the American literary journal, *Callaloo* and in *Fourteen Female Voices from Brazil: Interviews and Works* (2003), selected and edited by Elzbieta Szoka. Miriam Alves has co-edited with Carolyn Richardson the bilingual anthology, *Finally – Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers* (1995).

PIECES OF WOMAN

It is I
who in bed hugs
nibbles at your body
with wanton fervour

It is I
tired restless
I fling myself on the bed
biting lips
that taste of absence,
I am that woman

At night
I search the streets one after another,
I see myself squatting in corners
whipped by a certain absence.
I faint
break into pieces

Woman
I am this woman
rolling like confetti
in the palm of your hand

Woman – remnants
the flesh of my loins drying
at the far end of the yard
hanging from the clothesline of your oblivion

Woman – angry
I shake myself against the fastenings
which hold me firmly to this pole

I woman
tear away the visor of pain,
deceitful.

IMAGINING THE WORLD

My world
does not have the dimension
of my stride

where my feet
tread
is the tiniest part
of the world that my
mind navigates.

The soul floats
unbound slow freed
no lines whether geographical
geometric
horizontal or vertical.

And this is the world
in its imaginative freedom
its space of the being (of being)
without limits...

Universal plenitude
without barriers
without walls
without fears
arrogantly contains
words without names
without countries
interwoven
intersected
glimpsing without encumbrance
complete...
loving one another thru all
the pathways and meters
without rhymes
but rat in being

Ah!! my world
is not the place where
my feet tread
it is not finite
the world is three dimensional
it has the time of the mind
the space of the soul
of the creative
imaginative liberty
of a simple human
good and free.

THE MAN

The man
raised his head
attitude instinct
at the exact time
he sees the sun

Dying sun
red horizon...
like blood
sprouting through his hips

Blood without taste
without salt, without pain
a consequence ... mere carelessness

The man bit
his lip, voice, chant
at the hour of obscenity

Man whose face
confronted itself
clashing
with the reigning brightness

Man
scarcely a human
a God
offended
enfeebled.

Man-God
his knees
did not lower themselves to earth

With the backs of his hands
sticky liquid
with a sob.
He completed the act
without fear
without pain or rancour
He did not swallow the obscenity
indigestible food.

I had
the diffuse
indecisive
impression
of hearing the world
say:
– “Amen”.

WHEN

When nothing else survives
my dreams will be left
emptily hanging
caught on the clothes hangers

When nothing else survives
my hopes will be left
in readiness on the corner
of the street
tinting the blue of the horizon
with my fiery screams.

When nothing else survives
my memories will be left
dallying
hand in hand
with what I might have been.

STARS ON ITS FINGER

One day the future will come
bringing stars on its finger
honey on its lips
hope on its feet

It will sit afloat an imaginary torrent
come down the streets
without fear of having
its emotions assaulted

It will go out without false identity papers
it will enter all places
wearing a person's simple smile
its only image

One day the future will
bring about all imagining
truths.

OLD CLOTHES AND NUDITY

I put on my clothes
old clothes
the rags I took out of the closet
I looked in the mirror and did not see
my eyes
I grasped the bars
the handrails of my memory
plummeted in a sullen
Crazy tumble
into a dark well.

The rags I wore
were lost in the spaces
(useless tatters)
And as I fell full length on the ground
in the puddle of this life
I felt ashamed of my nakedness
I looked for the old tattered clothes
but did not find them.

Cold ran through my guts
all my negritude displayed
through the
skin
shocking the world
as the world shocks me

I looked for
hand
handrail
I asked for forgiveness on my knees
I looked in the mirror
strange decomposed figure

ME...
I noticed I was naked
I spoke in a hoarse, tongue-tied
voice
said so many foolish things
that on reaching my mouth
they fell into the void
without an echo
without a reply.

STRUGGLE FOR THE IDEAL

I woke up in the solitude of life
of colours
of loves
of a vision of the ideal
I planned to eat the sandwich crumbs
of others' dreams...
without illusion
without perspective.

I thirstily gulped down
indigestible food
scratching my throat
mad with screaming
with trying

I suddenly saw
my mouth gagged
and the bound
discoloured clayish feelings
of days gone by.

Looking out at the void
I thought
(I know of the force that comes from above
obstructing the ascent
pulling downwards
always with more force
so that people cannot go up
and until they fall seated
in the puddle of mud)
at the same instant I reacted
pinned down the thought
time to change everything

I have a sword
inherited from an ancestor...
D. Quixote (perhaps)
Real true sword

Armed for war
my aching throat recovered...
I shouted to myself

“ – I go to Battle!!!
I go to fight!!!
Defending an ideal...
Real and true.”
I went out
drawing the sword
inherited from a past
in the battle of reaction

DESIRE

I pour down now from the rooftops
last gutter but one

I grind my teeth
a rabid thirsty dog

I dance a soundless waltz
with my crippled legs

Flight without wings
embellishments of freedom

Without weapons
I tear ideas to pieces

I murder a thousand soldiers.

I wake up crying.

SEXUAL FONDLING

It's the swaying of the hips
it's the teasing
at my window
without allowing herself to be taken
it's the sleeping in my bed
kindling my being's
desire...
without allowing myself to be taken

It's the teasing
my mind is just the same
it's the implicit thought
shaking at the window of consciousness
without being taken

Sometimes in the darkest hours
furtively
she lies down in my bed
marks her presence
by staining the sheet
then moves vain
intact
swaying her voluminous hips
and my gluttonous sensual
eyes...
just gaze
my hands want to touch
the curves of her body
and does not have them
only the stains
as souvenirs
left
on the sheets of my mind

INTOXICATED

And like someone who gets drunk on himself
Goes out beating his head
on the posts
walls
masonry
her legs trotting
in the puddles
in beds
conspicuous in her dirt
itching
insatisfaction

Becoming totally rusty
under the rain
of words
spit of sperm

Doing somersaults
pirouettes backflips
coming out mortally alive
superficially wounded
getting drunk
fighting with everything
and faith obliging it
to drink and satiate itself
with sores

And life
raining day after day
pushing
headlong
this being
anyway it likes

MOMENTS OF SEARCH

In this way existence goes on
dragging itself along...

One more day...

one loss...

one discovery.

It plots its course
towards a common
death...

The moments are moments
moments of search
Boundless discoveries

Affable encounters
discarded discouragements

The rustling of the hours
the sound of the instant
of the instinct...

The light that is switched on
in the moon that shines
in the sun making space
the clouds...
black clouds

One more day
And I am close
to the sure, common
and immutable course

Certainty of the end
taste of salt
and of earth

Eternal moments
incessant search
few successes
difficult and incomputable
blunders...

Love, pardon, tears
and the hand along the arm
wanting to touch
the flash of truth

The mind infusing
the entire human body
sweet coloured
excuses and sugar-plums
into words.

Words...
they soften, cherish
...they do not comply.

Certainty, illusion hope
Summary, of the dragging
of the moments of search
of the search of moments

The epilogue...
Concludes,
with daily presentation
of a new prologue
always a new prologue
right up to the final epitaph

Death...
death of the moment
death of the moment of the search
in the unfastening of doubt
in the quest
in life itself.

ANGUISH

The hours do not go by
the days, the seconds
the year does not end

Anguish screams out
so strongly
so loudly
the eardrums think of bursting

The head reverberates
and aches in the seriousness
of a smile which is
ill-formed, ill-willed
ill-given

The honey burns
the tongue
cutting forever
the simple tone of things
that are
foolish
hot
calm
good.

EGOISM

I am egotistically sad
The evening breeze whistles
in my ears

I am egotistically sad
life marches past as always
the wind blows whispers
things without connexion

I am egotistically deaf

The square stirs into motion
in the endless coming and going
people passing by...

I am egotistically still.

People sit on benches
trying to see... (the void?)

I am egotistically blind.

The hawker
sells in the very center...
São Paulo
miraculous herbs.
The multitude surrounds him
buy promises of a cure

I am egotistically healthy

The smile of the old man on crutches
does not have healthy teeth
(toothpaste publicity)

I am egotistically serious.

Hands stretched out
Coins received from begging
The square...
the evening...
the wind...

Wind blowing...
anguished
ruffling clothes
papers
trees

I am egotistically
deaf
mute
blind.

The movement of things
awakes in me
an ill good-health

I am in an egotistic resistance
without tears
without laughter
without...

Petar Petrov. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Alges: Difel Difusão Editorial, 2000. 326 p.

Resultado de uma tese de doutorado defendida na Universidade de Lisboa em 1997, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*, de Petar Petrov, recebeu, no mesmo ano, o prêmio Revelação de Ensaio Literário concedido pela Associação Portuguesa de Escritores (APE). Publicado em livro em 2000, o texto reflete um longo trabalho de pesquisa sobre dois autores bastante expressivos da língua portuguesa. O livro deixa claro na sua estrutura a origem acadêmica: a vasta lista de autores citados, os capítulos sempre introduzidos por revisões bibliográficas e o uso de uma terminologia científica claramente afastam o texto de uma dicção ensaística. Se esta estrutura torna a leitura um tanto árida, ela resulta, por outro lado, em um texto que expõe com clareza sua tese e seus propósitos.

Petar Petrov define seu livro como uma contribuição para o ensaio comparatista literário entre Portugal e Brasil, propondo uma nova metodologia, baseada na “tripla dimensão da semiótica literária: a semântica, a sintática e a pragmática” (16). No contexto específico do cotejo entre as literaturas portuguesa e brasileira, é louvável a abordagem de Petrov, principalmente ao evitar classificações hierárquicas, afastando-se do caminho tortuoso das análises feitas exclusivamente em termos de dependência ou influência entre literaturas nacionais.

A organização e a seqüência do trabalho demonstram preocupação em fundamentar a análise a partir de uma noção de crítica literária que considera a literatura como um “objeto de saber” e não como uma “experiência de essência espiritual” (109). O primeiro capítulo apresenta uma revisão bibliográfica que compreende um panorama dos estudos comparatistas desde a escola francesa, passando pela crise dos comparatismos nos anos 50 e 60 e chegando até fins do século XX. Evidenciam-se aí os fundamentos teóricos que possibilitaram a escolha da semiótica como base metodológica.

O segundo capítulo recapitula as origens da preocupação crítica com a mimesis, desde Platão e Aristóteles, e acompanha a importância dada à representação fiel da realidade através dos vários estilos de época, culminando no realismo. Segue-se um breve histórico do realismo francês e a absorção de seus postulados em Portugal e no Brasil, e um apanhado das principais críticas dirigidas à estética realista, em especial ao projeto utópico de se alcançar uma escrita inteiramente imparcial e objetiva.

Petrov faz no terceiro capítulo uma leitura das obras dos dois autores em termos de sua totalidade, dividindo-as em fases e possibilitando entrever algumas linhas de evolução. A despeito do esquematismo que poderia sugerir uma leitura simplificadora, o capítulo acaba por fornecer um bom panorama da produção dos dois autores. Uma revisão da obra de José Cardoso Pires desde a publicação de *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) aponta um trajeto que vai de um aparente neo-realismo, passando por uma estética de caráter subjetivo e experimental e chegando a se aproximar de um realismo de feição pós-moderna. Essas diferentes fases do realismo de José Cardoso Pires são, segundo Petrov, de certo modo análogas ao percurso literário de Rubem Fonseca, que parte de um hiper-realismo na década de 70 até chegar a um realismo

crítico mais subjetivo e rebuscado, representado por *Bufo & Spallanzani* (1985). A evolução de diferentes tendências realistas na ficção dos dois autores corresponde à busca de novas formas de expressão através das décadas – Pires, estimulado pelas novas realidades sociais a demandarem transformações estéticas; Rubem Fonseca, impulsionado por uma insatisfação que o leva a uma permanente ânsia de renovação. Como tendência comum aos dois autores, Petrov cita a temática que aborda a opressão do indivíduo num cenário urbano e contemporâneo, a pesquisa estética a serviço da inovação formal e uma determinada “cosmovisão narrativa” (104) que engloba a história recente portuguesa e brasileira. Os capítulos seguintes estão organizados a partir dessas semelhanças de tema (capítulo 4), forma (capítulo 5) e ideologia (capítulo 6), procurando levar a termo uma análise que não caia no “erro da separação mecanicista entre forma e conteúdo” (66).

É a partir dessa ênfase na abordagem textual vinculada a idéias e valores que o quarto capítulo analisará temas como a alienação do indivíduo e a violência social em seis contos de cada um dos dois escritores em questão, procurando demonstrar como o realismo subjacente nega o tom afirmativo do realismo mais tradicional.

Relacionando a retórica clássica e a semiótica, o quinto capítulo se ocupa dos modos de narração e registros de discurso através dos quais se expressa a informação temática nos romances *O Delfim* e *Bufo & Spallanzani*. Segundo Petrov, ambos os romances propõem uma relação dialógica com o leitor, que é conclamado a participar da interpretação do texto e a responder ativamente a ele.

Após passar em revista as inúmeras escolas e tendências de estudo da ideologia no âmbito literário, o sexto capítulo analisa a componente ideológica nos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Agosto* através da relação dos romances com a história recente portuguesa e brasileira. Inscrita na

organização formal dos dois romances há uma posição ideológica dialogante, que vai de encontro “ao autoritarismo do discurso unívoco, característico do romance tradicional” (250). Algumas estratégias utilizadas pelos dois escritores, e pinçadas dos romances como exemplos de trabalho de linguagem que reforçam aspectos do conteúdo, são os jogos de focalização, a utilização de técnicas da linguagem cinematográfica, o uso de socioletos variados e a “transtextualidade ou interdiscursividade generalizada”.

Nas “Considerações finais”, Petrov alinha os dois escritores a uma perspectiva pós-moderna, embora sem muita convicção, como comprova a interrogação no título do capítulo (“Um realismo pós-moderno?”). Petrov é cuidadoso ao evitar entrar no debate sobre a existência ou definição do pós-moderno, embora seja bastante direto ao estabelecer uma equivalência entre as diversas fases do pós-modernismo desde os anos 50 e as fases realistas pelas quais passaram José Cardoso Pires e Rubem Fonseca. Mas se esses escritores são associados ao pós-modernismo, há no livro a precaução de salientar que fazem parte de um pós-modernismo “libertador”, em oposição a uma visão marcadamente neo-conservadora que estaria presente em parte da produção contemporânea.

Indicado o aspecto geral do livro, resta indagar se a proposta inicial de uma inovação metodológica realmente se efetua. Petrov propunha, no capítulo 1, uma

hipótese de investigação comparatista radicalmente diferente da adoptada pela metodologia tradicional: a possibilidade de se confrontarem produções artísticas de autores pertencentes a uma mesma área lingüística, mas com configurações culturais diferentes, em função de semelhanças circunscritas à *tripla dimensão da semiose literária*, ou seja, a partir de componentes que configuram os planos *semântico*, *sintático* e *pragmático* dos seus textos (43).

O que Petrov considera a grande inovação da sua perspectiva não parece, entretanto, diferir significativamente da prática comum dos estudos comparativos hoje. Basta acompanhar, por exemplo, as comunicações dos congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada para perceber que as comparações entre textos de uma mesma área lingüística, bem como análises da forma em conjunção com o conteúdo, não são de modo algum estranhas à tendência acadêmica na última década. Dito isso, se a proposta do livro não configura uma diferença radical, ela tem certamente o mérito de defender uma prática do comparatismo livre de prescrições e aberta ao confronto entre textos de forma mais orgânica.

O que se destaca, enfim, como principal contribuição do livro são os *insights* de leitura e uma análise comparativa que ilumina aspectos dos percursos literários de ambos os escritores, certamente enriquecendo a fortuna crítica de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca.

Marília Scaff Rocha Ribeiro

Doutoranda em Estudos Portugueses e Brasileiros
na Brown University

Sônia Roncador. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002. 163p.

Poéticas do Empobrecimento é uma versão modificada da tese de doutorado defendida por Sônia Roncador na Universidade de Nova York, em 1999. Composta de uma longa introdução, dois capítulos centrais, uma conclusão e uma bibliografia, a obra se detém nos escritos de Clarice Lispector produzidos a partir de 1969. Intrigada pela carência de análise dos escritos pós-1969, e decidida a contribuir para uma visão das principais direções na trajetória literária da escritora, Sônia se propôs a investigar as novas estratégias de escrita e o novo repertório de temas abraçados por Clarice.

Na introdução a autora observa que, com exceção do romance *A Hora da Estrela*, publicado em 1977, os críticos têm deixado de lado as coletâneas de contos e crônicas dos anos setenta, preferindo analisar os escritos publicados entre 1944, ano da primeira edição de *Perto do Coração Selvagem*, e 1969, data em que veio a público *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Situando sua análise a partir das teorias de Roland Barthes, de Michel Leiris, de Charles Peirce, entre outros, Sônia destaca “Objeto gritante”, escrito no final dos anos 60, como um divisor de águas, que marca uma mudança radical no estilo e nos temas de Lispector. Segundo a autora, a partir desse projeto inédito os escritos de Clarice apresentam estilo menos estético, onde o feio, o abjeto e o efeito de deflação (Barthes) expressam “o ‘trauma’ que a consciência dos temas tratados desperta naquele que escreve” (14). As perguntas e as respostas que ela apresenta ao leitor o engajam e o prendem ao texto.

No capítulo I, “Clarice Lispector esconde um ‘Objeto gritante’: Notas sobre um projeto abandonado”, Sônia entra em detalhes sobre a leitura que ela fez do artigo “As duas versões de *Água viva*”, publicado por Alexandrino Severino, em 1989, e a posterior investigação de arquivo que ela empreendeu a partir dessa leitura. Sônia explica que ao pesquisar o arquivo de Clarice ela encontrou duas versões de “Objeto gritante”: a primeira, um datiloscrito de 185 páginas e a segunda, um texto de 188 páginas datilografadas, que a pesquisadora supõe tratar-se de uma versão revisada do datiloscrito. Sônia afirma ter encontrado no mesmo arquivo outro importante documento inédito: uma carta pessoal datada de 5 de maio de 1972, escrita pelo crítico José Américo Pessanha em resposta a um apelo de Clarice pedindo-lhe que opinasse se ela deveria ou não publicar “Objeto gritante”. Com base na carta de Pessanha sugerindo que a publicação da obra desapontaria os leitores e críticos familiarizados com os seus escritos, a pesquisadora conclui que foi a partir de então que Clarice desistiu de publicar o texto, comunicando sua decisão a Severino.

A leitura crítica das duas versões de “Objeto gritante” e da carta de Pessanha levaram Sônia a discordar da opinião de Severino de que o livro *Água Viva*, publicado em 1973, constituía uma revisão do texto inédito. Comparando esses dois textos, Sônia argumenta que *Água Viva* e “Objeto gritante” são duas obras distintas. Entre as evidências por ela apontadas, destaca-se o fato de “Objeto gritante” abranger relatos de vida pessoal da artista, com quase cem páginas a mais do que *Água Viva*. A autora também explica que essa última obra é composta de fragmentos de romances previamente publicados e de alguns contos e crônicas inéditas. A seu ver, “Objeto gritante” constitui não só uma mudança radical na trajetória de Clarice, mas “um dos projetos mais ambiciosos na literatura nacional dos anos 70.” (51). Utilizando passagens textuais desses últimos

escritos de Clarice, e interpretando-as segundo os pressupostos teóricos de Barthes, Pierce e Leiris, entre outros, Sonia conclui que “Objeto gritante” representa um projeto de ruptura com a literatura de bom gosto privilegiada pelos críticos da época, através do qual Clarice questiona a instituição da literatura em geral e também sua própria obra. Frases como a que se encontra na epígrafe do capítulo I — “Aliás é só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos” (49), – corroboram a hipótese de que “Objeto gritante” é de fato um “divisor de águas” na trajetória literária de Lispector.

No capítulo II – “Um realismo positivo, ou estilo e ruptura na ficção tardia de Clarice Lispector” – Sônia faz um apanhado geral das publicações produzidas a partir de 1973, até a morte prematura da escritora, em 1977. A estudiosa observa que vários aspectos dos últimos escritos de Clarice não foram devidamente analisados pelos críticos. Tomando como ponto de partida um artigo escrito por Nelson Vieira em 1989, Sônia compartilha com ele a opinião que os últimos escritos da artista rompiam com a estética abstrata e com o lirismo de seus primeiros romances. No entanto, ela discorda de Vieira quando este afirma de que os últimos escritos se aproximam do realismo clássico. Apoiando-se no conceito de realismo positivo, postulado por Leiris, no conceito de índice formulado pelo semiótico Peirce, Sônia explica que, tal como a fumaça está para o fogo, Clarice fez com que seus últimos escritos funcionassem como um índice ou fotografia da realidade que os produziu. Centrando-se em *Água Viva* (1973), *A Via Crucis do Corpo* (1974), *Visão de Esplendor* (1975) *A Hora da Estrela* (1977), entre outros, Sônia lança mão de passagens textuais que convencem o leitor de que esses últimos escritos realmente se diferenciam dos da fase anterior ao texto “Objeto gritante”.

Na conclusão, subtitulada “Clarice – Pobreza e literatura”, Sônia volta a destacar o lugar que ocupa “Objeto gritante” dentro da trajetória artística de Clarice. A autora também sugere que as razões de mudança radical em sua trajetória literária podem ter sido motivadas pela necessidade de renovação artística, pelo impacto da atividade de cronista na sua ficção, pelo repertório de novos temas que entraram na literatura nos anos 70. Encerrando o texto com uma citação extraída do conto “A bela e a fera: ou a ferida grande demais”, na qual uma jovem esposa de um banqueiro senta-se numa calçada ao lado de um mendigo, Sônia associa a passagem ao “grande pulo de Clarice” que, tal como a rica senhora, rendeu-se ao apelo social, abraçando a pobreza e a miséria, e se distanciou do programa estético e das normas canônicas elitistas.

Escrito de forma convincente, elegante e criativa, *Poéticas do Empobrecimento* é uma leitura imprescindível aos que se interessam pelos escritos de Clarice Lispector. A história da leitura atenta realizada por Sônia que, a partir de informações fígadas no artigo de Alexandrino Severino, realizou uma pesquisa de arquivo a qual resultou num valioso projeto de investigação literária, acrescenta maior valor a essa obra.

Lúcia Helena Costigan
The Ohio State University

Lucia Helena(Org.). *Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; CNPq, 2004. 223 p.

The volume *Nação-Invenção*, organized by Professor Lucia Helena of the Universidade Federal Fluminense (UFF), is the product of an ongoing, collaborative effort to reevaluate Brazilian literature in light of globalization's challenge to the nation-state, national identity, and national literature. Professor Helena founded the *Grupo de Estudos Nação e Narração* in 1995 as a means to bring faculty colleagues and graduate students into her project of rereading José de Alencar in terms of "Romanticism, nationality and solitude". As a group effort, the investigation has expanded from Alencar to a more general reexamination of 19th and 20th century Brazilian literature, culminating in the *I Seminário Nação-Invenção: Literatura e Compromisso* (UFF, 18-19 November 2003). As Helena explains, the conference, as the immediate predecessor to the present volume, "estabeleceu, como recorte técnico, correlações entre a representação literária da formação do Estado-nação brasileiro e a crise atual no estado e das identidades, no âmbito da globalização" (9).

Although the contributors to *Nação-Invenção* do not propose a shared definition for globalization, they enumerate a set of familiar characteristics for the phenomenon: accelerating, unchecked capitalism emanating from North America, Europe, and East Asia; multinational

corporations of uncertain loyalties and unquestionable influence; neo-liberalism operating under a thin veneer of democracy; and most nefariously, the inability of national and local entities, particularly in the Third World, to articulate alternate identities and development projects. As Denise Brasil Alvarenga Aguilar observes in her contribution, "Utopia, nacionalidade e ruína no caminho da modernidade," neo-liberal reforms have compromised the nation-state's ability to serve as a moderating influence in the lives of its citizens. As a result, individuals live not so much under ineffectual governments as in the absence of government entirely, and are left to contend alone with violent economic fluctuations and worsening urban violence (78).

In "Memórias do futuro: mitos do Brasil moderno", André Bueno extends globalization's reach beyond the public sphere to mold the inner life of memory, perception, and literary creation: "É parte do processo [de globalização] acelerar e comprimir o espaço e o tempo, rompendo os vínculos com a memória, mesmo das gerações mais recentes, em favor de uma espécie de presente vazio, que se repete, que se naturaliza" (15). Globalization's collapse of history into an "empty present" and blurring of the line between public and private lead to the following question: does globalization require that critics abandon the nation-state entirely as a category of analysis?

The contributors to *Nação-Invenção* answer this question in the negative, arguing that literature remains an important means for understanding Brazil's historical development, as well as its complex present, profoundly marked as it is by globalization. Referring to Fredric Jameson's work on the political unconscious, Helena affirms that literature serves as a "fonte de reflexão indispensável [...] porque toda interpretação do literário acaba por ressaltar que, a par da natureza lingüística e auto-referente de seu material, não há na literatura nada que não seja social e histórico". In addition to providing valuable "social and historical"

source material, national literary traditions allow the critic to “meditar sobre os valores com que devemos nos comprometer, em busca de hipóteses viáveis para tratar das contradições brasileiras no cenário da pós-modernidade” (35,41). In short, national literature serves as a source of guiding values. Therefore, literary analysis remains a moral or ethical imperative for critics. The search for and commitment to a set of critical values is embodied in the conference title and is echoed in Bueno’s observation that aesthetic and ethical reflection are necessarily linked processes (27). While the contributors to *Nação-Invenção* affirm their commitment to the beleaguered ideas of the nation-state and national literature, they fail to take up the admittedly formidable challenge of establishing what specific values should be adopted, and then explaining how these values might be removed from textual analysis to guide a shared political practice. To be fair, it can be argued that postcolonial scholarship on the whole suffers from this problem in its attempt to make the difficult argument that critics, many of whom work in humanities departments at elite universities, can use their scholarship effectively to combat or at least humanize a seemingly all-consuming international capitalism.

Though the programmatic component of *Nação-Invenção* is somewhat unsatisfactory, its contributors are more successful in applying current thinking on globalization to specific topics in Brazilian literature. Beginning with Alencar, Lucia Helena and Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos convincingly argue for Brazil’s foremost Romantic novelist as self-consciously engaged in the construction of Brazilian national identity. This interpretation effectively squares Alencar’s nation-building project with his awareness of history’s discursive dimension, as Helena demonstrates for the novel *O Guarani* (1822). In “Da arte de tecer enganos: memória e literatura no Brasil dos oitocentos”, Ramos describes the alencarian narrator as a mediator between history and the reading public,

with Alencar having assumed “a responsabilidade por tornar memória a história que lhe foi confiada, tecendo uma ligação entre oralidade e romance” (165). What is innovative in Alencar, Ramos contends, is that Alencar’s assumed responsibility leads the author to adopt a unique approach to filling the gaps in the historical record. In arguing for an alencarian “poetics of restoration”, Ramos cites the prologue to *O Guarani* (1857), in which Alencar explains that a little creativity – attributed in Romantic fashion to “o coração [que] é sempre verdadeiro” – can correct an imperfect and incomplete national memory (166-167).

Moving to the early 20th century, Cármen Lúcia Negreiros de Figueiredo offers a remarkable analysis of Lima Barreto’s project of redefining Brazilian national identity in “Crítica à invenção-Brasil: palavra, país, paisagem”. Citing a series of Barreto’s private, fragmentary reflections on Robert Southey’s history of Brazil, Figueiredo proposes an “especial preocupação do intelectual Lima Barreto com os bastidores da invenção do país”. She describes Lima Barreto’s preoccupation as twofold: Barreto is concerned with the “lack of rigor” of studies written thus far on Brazil and he is aware of “a força das imagens criadas pela literatura para o desenho do país, do homem, da paisagem” (132). Figueiredo presents Barreto as a pragmatic cultural reformer and an example for present-day intellectuals confronted by an overwhelming globalization, in his willingness to mold rather than attempt to dismantle the dominant cultural order. She identifies Barreto’s approach with the “historiador artista”, a figure typified by the title character of the novel *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (136). Building on this characterization, Irenísia Torres de Oliveira’s “O programa de Lima Barreto para a literatura brasileira: o livro *Impressões de Leitura*” ties Barreto’s awareness of the power and perils of historical interpretation to a broader advocacy of an active, militant role for Brazilian literature. Citing the *crônicas* collected in *Impressões de*

Leitura (1956), Oliveira locates Barreto between the political disengagement of the reigning “mandarinatos literários”, and the more radical break proposed by the *modernistas* beginning in the 1920s (142-3).

Nação-Invenção offers several other intriguing suggestions, notably the idea that liminal genres - correspondence, criticism, and the *crônica* - are uniquely suited to globalization’s confusion of the boundaries between public and private, fact and fiction, and history and literature. It is my hope that the *Nação e Narração* group has made room for these considerations in its project for 2003-2006, entitled “Modernidade e contra-modernidade: a escrita do eu subalterno”. With any luck, this new effort will result in a volume that builds on the intriguing findings presented in *Nação-Invenção*, and that proposes solutions to some of the broader theoretical challenges the present volume leaves unanswered.

Robert Patrick Newcomb
Brown University

Mary Elizabeth Ginway. *Brazilian Science Fiction: cultural myths and nationhood in the land of the future*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004. 288 p.

Segundo o clichê, o Brasil é a terra do futuro, o território mais rico e belo do mundo. Todo brasileiro já ouviu falar na nação como um “gigante adormecido” que um dia acordará para seu destino glorioso, isto é, transformar-se numa grande potência mundial para felicidade de seu povo dócil e sensual, cuja invejável comunhão entre as raças culmina no carnaval.

É a partir de mitos da nacionalidade brasileira como estes, articulados às convenções literárias da tradição anglófona de ficção científica, que Mary Elizabeth Ginway analisa a literatura do gênero produzida no Brasil. *Brazilian Science Fiction* vem juntar-se aos outros dois únicos volumes brasileiros especificamente dedicados a este tema: *Viagens às Letras do Futuro – Extratos de Bordo da Ficção Científica Brasileira (1947-1975)*, tese de mestrado de Alberto Skorupa publicada em 2002; e *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950*, informativa pesquisa de iniciação científica de Roberto de Souza Causo, lançada em 2003.

Os primórdios da literatura de ficção científica brasileira podem ser identificados logo no século XIX, embora o gênero jamais se tenha estabelecido propriamente no país e seu contexto atual se limite a um gueto de uma ou duas dezenas de obras e autores, além de algumas centenas de fãs. Entretanto, mesmo seu alcance reduzido não impede que a existência de tal literatura represente um movimento de expansão da iden-

tidade nacional brasileira para além de certos estereótipos culturais – como exemplifica uma relação intrínseca com o naturalismo, a tradição narrativa hegemônica no país – na medida em que as obras de ficção científica brasileira utilizam a alegoria para representar a “realidade” nacional.

Como é tão comum no Brasil, um campo de estudo praticamente ignorado pelas universidades locais é logo esquadrinhado pelo pioneirismo e curiosidade estrangeiros. A academia brasileira, no entanto, apenas reflete uma atitude geral em relação à ficção científica, especialmente nos departamentos de literatura. O gênero é considerado menor, uma expressão da cultura de massa com pouca “profundidade” ou “valor” para merecer um status propriamente literário. Tanto que boa parte da produção acadêmica recente neste campo se deve à emergência dos Estudos Culturais, que possibilitaram ao intelectual ampliar o olhar para fora do cânone, numa postura semiológica em relação ao mundo-texto, o que inclui obras pertencentes a gêneros cuja “elevação” ao status de Literatura com “L” maiúsculo ainda está em pauta.

O foco de Ginway é exatamente contextual. A autora se debruça sobre as obras de ficção científica brasileira para examinar a percepção e o impacto cultural do processo de modernização do Brasil. Eis porque o Regime Militar (1964–1985), cujas políticas impulsionaram a industrialização do país, é uma referência principal. O livro é dividido em três capítulos centrais, os quais consideram: a emergência do gênero de forma apolítica e um tanto ufanista, na década de 1960, com escritores como Rubens Teixeira Seavone, Fausto Cunha, Dinah Silveira de Queiroz e André Carneiro; sua instrumentalização como crítica e resistência ao regime ditatorial, por volta dos anos 1970, em distopias com as de Chico Buarque, Ruth Bueno, Mauro Chaves e Ignácio de Loyola Brandão; e finalmente a produção pós-ditadura, a partir de meados de 1980, representada entre outros por Jorge Luiz Calife, Ivan Carlos Regina, Gerson

Lodi-Ribeiro e Márcia Kupstas. A estrutura única de cada capítulo reflete um enfoque crítico específico, pois em cada um deles a autora buscou aplicar a teoria literária ou cultural mais apropriada às particularidades da produção e do contexto político-cultural do período enfocado. Semiologia, ecocrítica, ecofeminismo e estudos culturais são evocados na busca de dissecar a dinâmica relação dos mitos de brasilidade com as convenções da ficção científica de cada momento, revelando as perspectivas político-ideológicas implicadas nessas narrativas.

Um dos pontos principais do livro de Ginway é identificar como as ora nostálgicas, ora satíricas referências à mitologia ufânista, nos textos de ficção científica brasileira, expressam respectivamente posturas de resistência ou receptividade frente ao processo de modernização do país. A autora mostra que ambos os posicionamentos contêm, no entanto, certa dose de tensão interna, refletindo a percepção de perda que acompanha a experiência da modernidade e se radicaliza na chamada pós-modernidade. Diante do processo de modernização, a base de tradição dos mitos forneceria uma estabilidade desejada, uma vez que estes desempenham papéis-chave entre as narrativas que fornecem o senso de comunidade necessário à idéia de nação.

Ginway tem o cuidado de declarar que seu livro não se propõe a constituir uma história da literatura de ficção científica brasileira, historiografia que, entretanto, impõe sua necessidade. Exteriorizando essa posição, a autora involuntariamente reflete uma dicotomia característica da tradição acadêmica ocidental, apontada por Jameson em *The Political Unconscious*, na qual teoria e história literárias seriam percebidas como rigorosamente incompatíveis. De fato, o estudo constrói as bases de uma história, na medida em que seleciona e analisa algumas obras que previamente não haviam sido consideradas ficção científica, ao menos numa publicação acadêmica, como é o exemplo de várias distopias dos anos 1970. Por outro lado, o reivindicado foco teórico do livro pode ser justificado

através de sua pródiga referência a conceitos seminais na atualidade dos estudos culturais e literários, no que se pode vislumbrar, inclusive, um horizonte marxista.

Reforçada por conceitos fortes, a argumentação de Ginway soa não apenas lógica, mas convincente. Algumas visadas do livro, entretanto, negligenciam a perspectiva complexa dos autores que constituem seu quadro teórico. Isso é especialmente visível quando a autora considera os mitos de nacionalidade brasileiros, um discurso característico do passado, em oposição às visões do futuro baseadas nos elementos e convenções da tradição anglófona de ficção. Vejamos, no entanto, que se por um lado os mitos fundadores de qualquer nacionalidade, inclusive as do mundo anglófono, certamente têm origem na história e na tradição, por outro lado, como estruturas narrativo-ideológicas que permeiam a agenda midiática e o debate político, especialmente em sua versão nacionalista, eles apresentam a mais notável atualidade na “nuvem discursiva da pós-modernidade” – idéia na qual convergem tanto *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson, quanto *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* de Jean-François Lyotard, para citar apenas dois autores angulares e constantes da bibliografia.

Percebe-se que, na oposição efetuada por Ginway, o mito brasileiro é relacionado ao passado por sua posição contrastante à idéia de tecnologia, o que implica traçar uma relação direta entre tecnologia, progresso e futuro, como se o discurso crítico a determinadas aplicações da tecnologia e mesmo ao ideário positivista do progresso se encontrasse hoje ultrapassado. A redução dos mitos de nacionalidade brasileira a uma expressão conservadora e empoeirada sugere que a negação de tais mitos seja um passo na aceitação do progresso e do futuro. Uma tal premissa está carregada de ideologia e suas extensivas implicações, longe de estarem “dadas”, convidam à discussão.

Em outro ponto, a autora se vale da ficção científica brasileira para generalizar sobre o contexto literário latino-americano. Evocar a idéia de América Latina para falar da cultura brasileira tem uma limitação nem sempre notada fora do Brasil. Embora a relação subalterna em relação à Europa e aos Estados Unidos possa ser semelhante para todos os países desse subcontinente, o isolamento lingüístico do Brasil lusófono o transforma num caso à parte em meio aos demais, e a menção à cultura latino-americana amiúde procede somente em relação à cultura hispano-americana¹.

A presença dessa e outras assertivas inconsistentes talvez se explique pela tendência da autora de articular sua própria pesquisa com as teorias de outros acadêmicos em construções por demais compactas, muitas vezes unívocas. Esse estilo facilita o didatismo da obra, mas em alguns pontos a torna esquemática, carente de perspectivas e especificações fundamentais – o que certamente compromete a pertinência de algumas avaliações e têm conseqüências para o restante da análise. Malgrado tais pontos cegos, o livro oferece férteis *insights*.

Ginway abre *Brazilian Science Fiction* com uma citação de Gary K. Wolfe, o qual, em sua resenha de 1992 para a *Locus: The Newspaper of the Science Fiction Field*, apontou para a importância da contribuição do Terceiro Mundo à ficção científica recente. Em seguida, a autora julga que, após tentativas iniciais, as experimentações dos escritores brasileiros no gênero têm demonstrado considerável fervor (“zeal”). Sabemos que, apesar desse fervor, a ficção científica brasileira é parcamente lida. Qual seria a extensão de sua contribuição mundial? Em *O Processo da Descolonização Literária*, Afrânio Coutinho contrapõe Alceu Amoroso Lima – o qual diz que a literatura brasileira existe, mas não vive – notando que, ao contrário, essa literatura vive para existir. Ginway amplia essa idéia ao sugerir que ao invés de se condenar a ficção científica brasileira como um simulacro ou

empréstimo cultural, pode-se vê-la como um instrumento para a desconstrução de pressupostos culturais, e para a reformulação de fronteiras entre literaturas nacionais e internacionais.

A palavra “fervor” sugere a autoconsciência dos autores brasileiros atuais em relação ao *status* de sua produção, seu empenho em continuar produzindo a despeito da precariedade da recepção que suas obras marginalizadas obtêm. Neste sentido, a existência da ficção científica brasileira afirma sua própria possibilidade enquanto sua complexidade político-cultural tem sido sua principal contribuição para o enriquecimento da tradição do gênero. Tenha-se em mente, contudo, que a perspectiva mundial dessa contribuição está localizada no âmbito teórico, e não na dinâmica de trocas estéticas que nutre efetivamente uma tradição literária. Temos em *Brazilian Science Fiction* uma prova da contribuição da ficção científica brasileira como um objeto passível de análises complexas e interpretações fortes. Isto torna o livro, desde já, parte da bibliografia essencial para investigações posteriores do assunto, ainda parcamente explorado, cuja topografia se demarca, aqui, com organizada visão de conjunto – uma base excelente para futuras relativizações.

NOTE

¹ Já em 1951, Jorge Luis Borges chamava a atenção para esta peculiaridade, em seu verbete sobre literatura portuguesa para a *Enciclopédia Prática Jackson*. De acordo com o autor argentino, Camões estaria à altura de Milton, e Eça de Queirós, de Flaubert, mas enquanto a parte leste da península ibérica, com Cervantes, influenciou toda a tradição literária européia, os escritores portugueses teriam permanecido isolados num limitado raio de ação, sem a atenção de seu povo e também sem influenciar outras nações. Não pretendo traçar um paralelo absoluto entre as literaturas portuguesa e brasileira, mas uma das consequências histórico-culturais da colonização é o compartilhamento da língua e de algumas das características descritas nessa aguda observação de Borges, a qual fornece uma perspectiva iluminadora sobre o contexto literário brasileiro do presente.

Fabiana da Camara G. Pereira

Concordia University – Montreal, Canada

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 (Brazil)

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
Associação Literária de Erico Veríssimo