BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 2 / ANO 2 / 1989



MERCADO ABERTO

BRASIL
BRAZIL

EDITORIAL 3

ENSAIOS

Narratives by and about women in the third world – Maria Luisa Nunes 5

Onisciência e controle em *O nome do Bispo* – Luiz Fernando Valente 28

A woman's place: Rachel de Queiroz's *Dôra, Doralina* – Renata R. Mautner Wasserman 46

A modernidade e o feminino na pulsação do discurso – Rita Terezinha Schmidt 59

LITERATURA

Fatback – Tânia Jamardo Faillace 68

Habacuc e o Homúnculo – Moacyr Scliar 81

Poems – José Paulo Paes 84

RESENHAS 91

FÓRUM 108

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages. 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, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. As contribuições, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo, serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Editorial Office (Brazil)
Editora Mercado Aberto Ltda.
Rua da Conceição, 195 - 1º andar
90037 - Porto Alegre - RS
Tels: (0512) 21 4022 / 21 8595

Editorial Office (USA)
Center for Portuguese and Brazilian Studies
Brown University - Box 0
Providence, R. I. 02912
Tel: (401) 863 3042

Editores/Editors
Nelson H. Vieira (Brown University)
Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editor Associado/Associate Editor
Luiz Fernando Valente (Brown University)

Secretário/Editorial Assistant
Charles Kiefer (Ficcionista)

Conselho Editorial/Editorial Board
Affonso Romano de Sant'Anna (PUC – Rio de Janeiro)
Alexandrino Severino (Vanderbilt University)
Candace Slater (University of California – Berkeley)
David Haberly (University of Virginia)
Gregory Rabassa (Queens College)
João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)
Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)
Silviano Santiago (UFF – Rio de Janeiro)

Consultoria Editorial/Advisory Board
Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Earl Fitz (Pennsylvania State University)
Elizabeth Lowe (Miami Dade Community College)
George Monteiro (Brown University)
Heloísa Buarque de Hollanda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Jon Vincent (University of Kansas)
Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)
Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)
Malcolm Silverman (San Diego State University)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Maria Luisa Nunes (State University of New York – Stony Brook)
Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)
Moacyr Scliar (Ficcionista)
Randal Johnson (University of Florida)
Ricardo Sternberg (University of Toronto)
Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

EDITORIAL

Os anos 80 propiciaram a superação das teses suscitadas pela produção modernista da primeira metade do século. Essa propunha uma estética de ruptura, que colocava a arte em franca oposição às expressões cotidianas, julgadas rotineiras e carregadas de ideologia burguesa. Por conseqüência, a forma se tornou de difícil apreensão, e o produto artístico, de circulação restrita.

Essa proposta nasceu dos escombros da primeira guerra européia, embora fosse antecipada pelos movimentos, ocorridos ao final do século XIX, que rejeitavam a vulgarização das manifestações artísticas provocada pela ascensão dos meios de comunicação de massa. O experimentalismo e a vanguarda marcaram sobretudo as segunda e terceira décadas de nosso século, estabelecendo um padrão de criação difícil de ser acompanhado tanto pelo público, acostumado às convenções vigentes, quanto pelos próprios artistas, que tinham de rever criticamente sua formação estética.

Para a arte, e a literatura dos países periféricos, essa mudança teve efeitos complexos. No Brasil, por exemplo, a ameaça decorrente da expansão da indústria cultural significou por muito tempo apenas a possibilidade de modernização do aparelho cultural; portanto, foi seguidamente desejada pelos próprios autores, que, assim, se sentiam mais integrados à civilização atual. De outro lado, não havia como fugir do experimentalismo, pois ele correspondia à norma estética dominante, de onde provieram nosso Modernismo, nos anos 20, e os projetos de vanguarda das décadas de 50 e 60. Os escritores se viram obrigados a aceitar o experimentalismo e a elitizar sua produção, sem disporem de uma estrutura intelectual similar à dos europeus, que justificasse o posicionamento de oposição que lá se verificava.

O resultado ficou paradoxal: de um lado, o experimentalismo postulou a originalidade e inimitabilidade da produção artística, entendendo, por isso, que nenhuma obra podia servir de modelo; de outro, esse padrão se impôs, e nossos escritores, não europeus, mas dominados pela influência externa, tiveram de se haver com um fato contraditório, ao se dobrarem às

regras impostas pela vanguarda, sem disporem do público sofisticado e erudito previsto por aqueles padrões.

Como se disse, os anos 80 se caracterizam por apresentarem um quadro diverso: a estética de ruptura chegou a seu esgotamento, e a Teoria da Literatura valoriza hoje os processos intertextuais, que colocam em pé de igualdade obras e autores de épocas e contextos variados. Por essa razão, as literaturas dos países periféricos assumiram outro significado, sinalizando os limites do experimentalismo europeu, sublinhando a voz do oprimido, explicitando como ocorrem as práticas intertextuais.

Pertence também a esse quadro o destaque concedido aos estudos sobre as relações entre a mulher e a literatura. O assunto suporta vários enquadramentos: examinam-se a personagem feminina, a condição da escritora, as marcas do estilo, o relacionamento entre as obras (escritas por homens ou mulheres) e os públicos (masculino ou feminino). Os entrecruzamentos possíveis são muitos, mas um deles se salienta nesse número de *Brasil/Brazil:* o que verifica os laços entre duas situações postas em primeiro plano pelo pensamento literário contemporâneo, a das peculiaridades da literatura de um país periférico, como o Brasil, e a da mulher enquanto tema com natureza e interesse próprios.

A realização desse propósito assinala a atualidade e importância desse segundo número de *Brasil/Brazil,* porque não se trata apenas de concentrar a atenção na literatura brasileira. E sim de verificar qual a contribuição, para os estudos teóricos e críticos contemporâneos, de uma reflexão sobre nossa literatura e temas específicos. Isso, parece-nos, se concretiza nos ensaios aqui publicados; e valida a iniciativa binacional que esta revista representa.

Nelson H. Vieira
Regina Zilberman

Ensaio
Essay

NARRATIVES BY AND ABOUT WOMEN IN THE THIRD WORLD

Este estudo analisa textos do Brasil, do Chile, do Caribe, da Nigéria, da Índia, e da China; e como os artistas representam as mulheres nessas sociedades. Outra faceta do artigo é a abordagem dos textos a partir das questões filosóficas de amor e de liberdade. Como se realizam as personagens no amor e na liberdade? Finalmente, o que refletem esses textos sobre a condição da mulher no terceiro mundo?

Veremos que o texto escrito pelo autor brasileiro Jorge Amado é o mais otimista perante a realização da mulher. Para a realidade da autora brasileira, Clarice Lispector delineia um esboço muito mais complexo sobre as relações de poder, posse, dependência, fingimento, e segurança em oposição à liberdade, à lucidez da loucura e ao amor. Nos outros textos, vemos tanto impedimentos à realização da mulher quanto o supremo valor da liberdade para qualquer ser humano. Conclui-se que a realização pessoal resulta do trabalho criador.

Maria Luisa Nunes
State University of New York –
Stony Brook

Introduction

The present essay, "Narratives by and about women in the Third World" includes texts from Brazil, Chile, the Caribbean, Nigeria, India, and China. One of its foci is to examine the way men and women writers represent artistically women in these societies. Another is to approach the texts from the philosophical issues of love and freedom. How do the characters in the texts under consideration realize themselves in freedom and love? Thirdly, what do these texts reflect of the condition of women in the Third World?

Because my area of expertise is Brazilian literature in part, I have devoted a greater part of the essay to its cultural manifestations than I have to the others. In fact, I have limited myself to one specific text for each of the remaining areas of the Third World except for the Caribbean, which is represented by two texts. Despite this limitation, parallels and connections among the texts may be drawn to illuminate elements found in common among the imaginative writers of the Third World.

Brazil

In 1958, the Brazilian writer, Jorge Amado, published *Gabriela, Cravo e Canela* later translated from the Portuguese to *Gabriela, Clove and Cinnamon* and published in the United States by Alfred Knopf in 1962. Amado is a man of the left and has been known during his lifetime as a democrat and a champion of the oppressed. It is not suprising then that *Gabriela, Clove and Cinnamon* is a novel that among other things purports to denounce the oppression of women in the Brazilian cacao growing region of Southern Bahia in 1925.

Gagriela's omniscient narrator is sympathetic to women and their plight in the town of Ilheus, which at the time, was undergoing a transition from an agricultural to an urban capitalist society.

Nevertheless, the patriarchal origins and influences of the novel and its narrator are clearly to be seen. Gabriela, the protagonist, is in fact a full blown male fantasy. Sexually, she is a being of pagan innocence and abandon who never gets pregnant and never contracts any diseases despite her many real and imagined encounters. Her cooking is compared to poetic production. One Brazilian critic has characterised Gabriela as telluric and amoral among other things.[1] She is a symbol of the love for life in accordance with the narrator's description:

> She loved many things with all her heart: the morning sun before it got too hot; white sand and the sea; circuses, carnivals, and movies; guavas and pitanga cherries; flowers, animals, cooking, walking through the streets, talking, laughing. Above all, beautiful young men; she loved to lie with them, moaning, kissing, biting, panting, dying and coming back to life with Mr. Nacib among others. But in his case there was something more. She liked to fall asleep in his arms and dream about the sunshine, the cat, the sand on the beach, the moon in the sky, the food to be cooked. Feeling the weight of Mr. Nacib's leg across her. She loved him very much, too much. She missed him. She hid behind the door to watch him when he came in at night. He would arrive very late, sometimes drunk. She wanted so much to be with him again, to have him lay his handsome head on her breast, to hear him babble words of love in a foreign tongue, to hear him murmur "bie!"[2]

This passage suggests to me that the critic's evaluation of Gabriela's morality has been reduced to issues of sexual mores if we leave for a later part of the discussion the question of adultery. In fact, her caring for the male protagonist and repeatedly affirming that she does not want to hurt him places her somewhere on a relatively objective scale of morality. Furthermore, the characterization of Gabriela as a free spirit precludes to a certain extent the stereotyping common to women in and outside of fiction, but does not avoid sexual objectification. The novel relates Gabriela's rebellion against domination by men and her instinctive impulse toward self actualization. Ultimately, Gabriela seeks freedom to be herself

and in that regard is a pertinent example to the concerns of women in the twentieth century. Let us look more closely at way the concerns of feminism and a patriarchal narrative intersect.

Gabriela, Clove and Cinnamon is divided into two parts, "A Brazilian from the Arabies" and "Gabriela, Clove and Cinnamon." Part one is subsequently divided into "The Languor of Ofenisia" and "The loneliness of Gloria" while part two is divided into "the Secret of Malvina" and "The Moonlight of Gabriela." The four women mentioned represent different reactions toward patriarchal oppression. Their trajectories are a metaphor for progress in the Ilheus of 1925.

Ofenisia is an historical character, a member of the aristocratic Avila family, who refused the marital candidates proposed by her brother because she was in love with the Emperor. Since the latter was married, her freedom to choose him as a partner would have made her his concubine, a dishonor to the Avila family. Throughout the narrative, Ofenisia is cited as an early precedent to free love. Unstated but clearly indicated is also a woman's right to choose her own partner on the basis of love, a right that is still an issue in certain parts of the world.

Gloria, a woman of mixed racial ancestry or a *mulata* in the original Portuguese, is the most stereotyped and objectified of the four characters cited. It might be mentioned that the *mulata* in Brazil is what Marilyn Monroe is in the United States – the ultimate sex symbol. Gloria is the mistress of a wealthy old colonel – all of the men who had succeeded in amassing land and wealth in the cacao zone were called "colonels" even though they were not of the military – and lives practically as a prisoner but in the lap of luxury. Her presence at the window of her house in the main square is a sexual stimulus to the fantasies of the entire male population of Ilheus. Nobody goes near her, however, since the colonel has a reputation for violence toward any man who approaches the women he keeps. His wife is described as old and decrepit. Gloria, as the colonel's mistress, is the inhabitant of the cage and is a characterization based on sensuality and love of luxury. Sensuality wins out during the course of the narrative as she gives up her luxurious but lonely existence to go off with the poor but young and attractive schoolteacher, Josué. The symbolism of Gloria as the access of privileged men to many women has a history in patriarchy that back at least as far as the

leader of the primal horde that Sigmund Freud described in *Taboo and Totem*.

Unlike Ofenisia and Gloria, Malvina, a young woman of the upper classes, is a more fully drawn character. Although she has sentimental interests in men of her own choosing, she consciously rejects domination by any of them or by her own father. She reserves for herself the right to choose a partner. She receives a terrible beating from her father because of her relationship with a married man who is separated from his insane wife. Predictably, he turns out to be too cowardly to defy her father as she does. Malvina runs off to São Paulo alone to work and support herself while taking courses at night.

Throughout the narrative, there are indications of Malvina's rebellion against domination. She takes flowers to the wake of the woman who has been killed by her husband when she was discovered in adultery. She insists on reading books that are deemed appropriate only for young men. Her high spirited love of life and her assertiveness are modeled on her father's example rather than on that of her subjugated mother. She is fully aware of her selfhood as she tells her father she his daughter, not his slave.

Gabriela, the Northeastern migrant who becomes Nacib's cook, mistress, wife, and cook once again is the focus of the novel. There is no potential form of oppression inapplicable to her. She is poor, a migrant, a *mulata*, and a woman. The part of town where Nacib discovers her when he is looking for a cook is called the slave market. Miraculously she overcomes all these potential threats against realizing selfhood through her love of freedom, her capacity to elicit love and admiration and most of all, because of her mastery of the local cookery. For this, she receives wages and becomes indispensable to Nacib's business. In order to keep her, he marries Gabriela and begins to oppress her. At this juncture, the narrative straddles a thin line between patriarchal attitudes and the liberation of women. After Gabriela has been caught *in flagrante* with Tonico Bastos, Nacib beats her but does not kill her – uxoricide was the usual punishment for adultery – and has the marriage annulled. He is once again desperate for a cook and imports a chef from Rio. A homosexual, the chef reputedly receives a fantastic salary. We are not told what it was in comparison to Gabriela's wages before she got married and did it for free, but it is likely that it was more. To the

detriment of his business, the imported chef's cooking did not please Nacib's customers any more than this marginalized man could replace Gabriela's sexual charisma. When the chef mysteriously disappears, Gabriela is again hired as Nacib's cook. The economic implications of this scenario are more than suggestive but the upshot of Gabriela's revolt is that she has her freedom and eventually Nacib returns to her bed on her terms – without oppressing her. A skill that has a value in the market place is Gabriela's key to liberation. While Gabriela and the other three women constitute the structural pillars of the narrative, the society of Ilheus as novelistically represented bears closer inspection.

As a cultural resource, *Gabriela, Clove and Cinnamon* is very rich. It informs us that Ilheus is a city in the cacao zone of Southern Bahia. Its economic history is based on sugar, coffee and slaves. It is a society of rigid class stratification based partially on the legacy of African and Indian slavery, and is therefore multiracial. The population of Ilheus is founded on miscegenation – a norm rather than a taboo as it is in the Anglo-Saxon world. Nevertheless, the narrative does not show any of the women of color as mothers. Rather, the mixed blooded women are represented solely as the sexual partners of the privileged male population. As late as the early sixties, articles attempting to explain the Brazilian male's proclivity for women of color maintained that the *mulata* was the one woman who did not say "no". Since then, Brazilian feminist criticism has stated on the other hand that the ideal of a formerly slavocratic society such as Brazil is to dominate a doubly objectified other.[3] Except for two male characters and the women of color I have mentioned, there is no extensive elaboration of the social situation of people of color. The two males are Northeastern migrants like Gabriela. One is called "The Negro Fagundes." The other presumably has some degree of admixture but this is not stated. Within the world of the novel, possession of land and money is the key to power. Race is apparently negligible except for one lapse by the narrator that might be construed as a form of overcompensation. In referring to a Black physician, the narrator says "black as midnight and a fine person"[4] as if one trait precluded the other. Another factor in status is education since all the "colonels" send their sons to Bahia to become "doctors" or university graduates.

As for religious institutions, two are mentioned – one official, the other marginal. Catholicism is the religion of women in Ilheus and they, unlike the men, frequent the churches. In fact, religion is one means of keeping some women in their place. That Catholicism is rather superficial otherwise is illustrated by one priest's breaking the vow of celibacy. He has produced several children with his housekeeper and calls them his "god children."

For the more marginalized and lower class population, the Candonblé, a West African religion brought to Brazil and maintained there by West Africans, their descendants, and others is briefly described toward the end of the novel. Gabriela has recourse to the West African pantheon through the character Sete Voltas who is responsible for the disappearance of the chef. Within the above cultural context the feminist issues represented in *Gabriela, Clove and Cinnamon* may be defined as love, marriage, freedom, and patriarchy.

As usual, the emotion of love in literature or in life outside fiction is hard to pin down. In the novel, its components of fantasy, desire, and sex far outweigh caring, commitment, communication, and respect. Nacib in particular is identified with the former traits and adds to them possessiveness, jealousy, and fear of losing Gabriela upon whom he becomes sexually dependent. I have already pointed to Gabriela's contribution to Nacib's economic well-being. As a free spirit who refuses to be objectified into a respectable married lady according to Nacib's conventionality, Gabriela is the stronger partner in this relationship. She is aware of Nacib's jealousy but does not understand it. As far as she is concerned, he is free to go to other women and she should be able at least to fantasize about other men. Ultimately, she reflects quite a lot of anger by means of her diminished sexual interest in Nacib after marriage. Gabriela's affair with Tonico Bastos is a reclaiming of herself as subject in a sexual relationship. The male leader of Ilheus's intellectual life explains this action by saying that there are certain flowers that wilt if you put them in a vase. The metaphor can be extended to say that all flowers in vases wilt eventually. To Nacib, Gabriela represents an enigma. From a woman's perspective, it is even more puzzling why a subject-to-subject relationship is so difficult to maintain. Finally, Nacib contributes to a rather unconventional end to a novel – usually death or marriage – in that he no longer

is jealous, he no longer fears losing Gabriela, nor does he try to change her.

Marriage for a woman – in this case Gabriela – is metaphorised as wearing a pair of tight shoes. Everything in the narrative with one exception denounces marriage as it exists in this society – particularly for women. The exception is the wife of the book dealer. He, João Fulgêncio, is a character sympathetic to women in general and is described as the leader of the town's intellectual life. His wife is represented as the happy mother of six. In support of single blessedness, the idiosyncratic Dos Reis sisters, unmarried property owners whose main interest is the creation of a creche, seem to be the most genuinely happy among the women of Ilheus. Certainly, the uxoricide of Sinhazinha and the murder of her lover for adultery are a warning to the marriageable women of the society. The eventual punishment of the murderer for the first time in the history of Ilheus may represent progress, but the norms of the narrative suggest that marriage is not a desirable or just social institution. It is on this ground that we may question the so-called amorality of Gabriela referred to above. If the prohibition on adultery is a means of preserving marriage, but that marriage is oppressive to one of the partners, the liberation from that oppression can hardly be cited as an immoral or amoral action. Consider the analogy of a slave who runs away from his/her master. In the narrative, it is an example of exploring more just and desirable for relationships. Marriage is decidedly rejected as an existential content for realizing selfhood. On the contrary, once Gabriela and Nacib have reestablished a relationship outside of marriage, free all the negative emotions that accompany sex, they are fulfilled. There is no mention of children in this scenario.

Freedom is a concept that is simbolised not only in the characters of Malvina and Gabriela but in various other ways. I have pointed out the metaphor of flowers in a vase. Another metaphor for freedom is the caged bird Nacib gives to Gabriela. She does not want a caged bird and lets it go rationalizing that she will tell Nacib it escaped. Another symbol is the stray cat Gabriela befriends. It is quite savage in its independence but it comes to permit Gabriela's affection during the daytime when it is not prowling around as it does at night.

The quality of Gabriela's free spiritedness might be alarming to adult female readers because the narrator repeatedly

characterizes her as childlike. This infantalization precludes a conscious and more aware notion of the value of freedom. In the world of the novel, Gabriela's impulse toward subjectivity and autonomy turns out well for her principally because of her marketable skill.

The final point I will discuss here is patriarchy. It is maintained by both men and women. Among the latter, all the married women, the kept women, the prostitutes, the old maids who are keepers of and commentators on the *status quo*, and the character of Olga who victimizes other women because of her philandering husband, help to reinforce patriarchy through passivity and or lack of solidarity. As for the men, Nacib is better than most but is materialistic, conventional, status conscious, and in his marriage to Gabriela, oppressive. The others add to these traits the practice of the double standard and uxoricide for adulterous wives. The one man who let the lover have his wife was ostracized. Class and racial differences do not seem to make a difference among men since Clemente, Gabriela's fellow refugee, is so obsessive about Gabriela that he kills her simbolically in the image of the glass snake. Clemente kills the snake, which he identifies with Gabriela. "She wasn't poisonous but she sowed affliction just by going among men – mysteriously, like a miracle."[5]

For the time when this novel was written – 1958 – and its cultural context, Norther Brazil, *Gabriela, Clove and Cinnamon* is particularly advanced. Although there is no mistaking the gender of its creator, it exposes and denounces a sistem of oppression that Amado in part had denounced previously in his so-called proletarian novels. Considering the women's movements that have occurred since 1959, some may consider Amado very courageous indeed to have ventured among the ranks of feminists. For the purposes of the present study it is most interesting to contrast his word with that of a Brazilian woman's artistic representation of women. I will now turn to Clarice Lispector's *Laços de Família*.

As early as 1943, the Brazilian critic Antonio Candido wrote of Clarice Lispector that she had tried to take this awkward language (Portuguese) into little explored realms, forcing it to adapt itself to thought full of mystery through which we feel that

fiction is not an exercise or an affective adventure but a real instrument of the spirit, capable of making us penetrate into some of the most intricate labyrinths of the mind.[6] Thus, the work of Clarice Lispector has become an area of concentrated study in departments of literature in particular. While the works of Jorge Amado have more popular appeal, a true immersion into the works of a Brazilian woman writer who claimed not to have been a feminist is exceedingly enriching. As too many critics to name here have noted, Clarice Lispector gives us ample ground for the meditation of existence, women's concerns, and narrative techniques. For the latter, she is often compared with Virginia Woolf.

The subject of Clarice Lispector's collection of short stories (*Laços de Família*)[7] is almost always woman. In "The Daydreams of a Drunk Woman," she shows us a portrait of a neurotic and depressed housewife symbolic of the destruction of the female brain by the confinement to housewifely chores. Even though she is a Portuguese woman living in Brazil, a great image of expression for the imagination, this European woman does not have theree servants as do the upper middle class Brazilians – namely, the cook, the pantry girl, and the nursemaid. Her children are temporarily absent so she indulges her interior life by lying in bed all day. From her discourse, we see a woman's focus and her imprisonment in her own psyche. This in itself is a deterrent to any kind of self actualization.

In the story, "Love", a woman character invests heavily into roleplaying for security instead of taking the option of insight and lucidity of madness. The entire story is a metaphor for the condition of woman. The question remains: "What would they do with freedom if they had it?"

"The Chicken" is an allegory of a woman's life filled with humor and irony. Her reproductive function is a source of power – apathy and fear. Her freedom is limited and all attention is focused on her head. In the allegory, the male is the hunter, the female the hunted who would have crowed at a certain juncture in the story if she could have, thus symbolically assuming male power.

In "The Imitation of the Rose" we again see the character of the mad housewife. The simbol of freedom for her are the perfect wild roses that she wishes to have and to give at the same time. Once again, role-playing and conformity battle against the

final perfection of a luminous tranquility. In a reference to *The Imitation of Christ*, only a submissive happiness is permitted to humans. Finally, the attempt to imitate the roses is associated with the imagery of light or insight and madness.

"Happy Birthday's" eighty-nine-year-old protagonist is a woman, powerful and powerless at the same time. She embodies the mystery of death and is surrounded by the symbolism of death as when she cuts her cake as if it were the first handful of earth to be thrown on the coffin. The old woman shows her contempt for her offspring by spitting on the floor. Her final question is about dinner. Does she (her daughter) suppose that the cake will serve as a substitute for dinner? This story is not only about power but also about care for the aged and shared responsibilities. Within the cultural context of extended families in Brazil, this story emanates as powerful a stroke as the old lady's "cut of a murderess" as she attacked the cake.

"The Smallest Woman in the World" is similar to the story about the chicken. It's moral – love is not to be devoured. Among other things, this fable is about possession, love, blackness, objectification and freedom. Once again, man is portrayed as a hunter. Like the chicken, the smallest woman in the world is hunted down by an explorer and possessed. Like the chicken, she is pregnant and this minuteness attracts love to her and comparisons about stature. The story might also be an image of the colonial situation particularly pertinent to the Brazilian context where an elite has colonized its own people – neocolonialism in its impurest form.

"The Beginnings of a Fortune" is a study of an adolescent's relationship to his family and his dependency on them. He is at the stage where he begins to perceive the relationship between having money and independence. The ultimate lessons he glean are about exploitation and male and female roles.

"The Dinner" reflects the imagery of patriarchy, power, and cannibalism. The entire action takes place in the mind of an observing ego narrator. Eating red meat is a metaphor for a mechanical existence. For the observing ego narrator, nausea and submission go together.

Much has been written about the story "Preciousness." It can more or less be expressed most concisely as an adolescent girl's identity crisis and her revolt against objectification.

"Laços de Famflia" is the story that gives the collection its name and it addresses the themes of other stories herein such as dependecy, freedom, motherhood, role-playing and security.

The final story I will comment on from the collection is "The Buffalo." The female protagonist is captive to her emotions. Like all animals, she is the seat of primitive passions which she finds reflected in the buffalo. Her only question: "Who will be my partner in this world?"

If we compare Jorge Amado to Clarice Lispector, we see that depending on the turn of one's mind, both could have appeal. Amado's popular attraction is no less intriguing than Lispector's intricate labyrinths of the mind. Her text is less accessible than his but richly rewarding once it is unravelled. Both authors have contributed fully to a representation of women in the Third World.

Chile

La Casa de los Espiritus by Isabel Allende was first published in 1982 and appeared in an English translation *The House of the Spirits* in 1985 (published by Alfred Knopf).[8] Allende's text has attracted a great deal of attention since it is particularly pertinent to the recent history of Chile. Among her critics, Gabriela Mora has maintained that a kind of mechanical predestination detracts from the value of the word.[9] In my reading of Ms. Mora's piece, I perceived that the critic was making very political demands on a word of art prescribig that, in order to be correct along these lines, the novel should have inscribed in it a more progressive resolution. In my opinion, this kind of criticism can only detract from the artistic integrity of a writer's vision. It is not up to critics to dictate how a novel should be resolved. In this sense, it is impossible to limit the writer's imagination.

While the objective of the present study is to view how women are represented in narratives by and about women in the third world, it is impossible to look only at women in *The House of the Spirits*. The narrative revolves around a family and its fouder, Esteban Trueba, who early on in the narrative asserts his pride in being a man when he responds to his sister, Ferula's wish to have been a man by saying he was glad he wasn't a woman. Trueba is characterized by his anger and his inordinate pride. He has a prediliction for gun powder and the smell of blood, which

tranquilizes him. He rejects his illegitimate children all of whom he has gotten through the rape of peasant women, he is an oligarch, a patriarch, a brute with women, paternalistic, and he plots to expell the first Socialist presidente. In short, he is a quintessential oppressor.

As for the women around this odious man, they all become his victims: his sister who hates him and competes with him for the love of his wife, Clara, and the peasant women. One of these, Pancha Garcia, sows the seeds of revenge in her grandson, Esteban Garcia. The women of the Del Valle family with whom he forms his legitimate matrimonial ties confound him however. The beautiful Rosa del Valle, an other worldly mermaid, dies before Trueba's request for her hand in marriage can be realized. Trueba next asks for Clara, a clairvoyant woman who gives to Trueba her body and three children but denies him her soul and her love. From a long line of independent women, Clara remained free in her exalted psychic states. There was a continuing thread among the women of the Del Valle family. The mother, Nivea was a suffragist and as such, was opposed by Trueba. Clara in her turn would be very close to Blanca, and the two older women to Alba, Blanca's daughter and Trueba's granddaughter.

Apart from the plot of the novel, what all these women have in common is a prodigious life of the spirit and the imagination. No man, particularly Trueba, can invade this creative space and reduce these women to slavery. Ultimately, Esteban Trueba is responsible for all the misfortune that comes down on his family and simbolically, on his nation, but the women remain free and free to make peace in the end despite their oppression by the man who set tyranny in motion for his family and his nation.

Isabel Allende's novel represents women then as mediators between an indisputed evil and a future that is yet to be realized. To this future of better times, Alba subordinates her anger and her desire for revenge that would only perpetuate the circle of infamy. Women in this novel by Isabel Allende then are represented as competitors, victims, and frustrators of oppressive men but in the end, they are also the peacemakers who through their suffering will bring to light a new departure for the future.

The Caribbean

Jean Rhys was born in Roseau, Dominica and came into her own as a writer during the nineteen twenties in Europe. After writing several books focusing on alienated and marginalized women living a hand-to-mouth existence on the continent and in London, Rhys returned to the subject matter of the West Indies. She was obsessed by the character of the mad wife in Charlotte Bronte's *Jane Eyre*. It is the life story of this woman, Antoinette Cosway that she imagines in her novel, *Wide Sargasso Sea* (first published in 1966).[10]

Set in Jamaica and Dominica of the 1830's, the novel is narrated from the point of view of the female protagonist, Antoinette Cosway and from that of her husband who is not given a name although we assume it is the same Rochester of *Jane Eyre*. The colonial experience and a recently slavocratic society form the back drop of the narrative and the symbolism throughout is biblical with references to apocalyptic fires, a garden of Eden, the tree of life, and betrayal by a kiss. The technique of the work is impressive in its use of point of view in which each person's narrative contributes to a chorus of voices that the reader has to listen to carefully in order to determine the truth.

Very much in the forefront of the narrative is the identity crisis of Antoinette, a white creole girl who identifies with her black friend Tia and with the nature of her surroundings. For Antoinette, Saint Pierre is the center of the world and the Paris of the West Indies. Antoinette is rejected by both the Blacks and the Englishwomen for whom she is a white nigger.

As for Rochester's side of the story, he is menaced by the nature that is all Antoinette has as a basis for identity. He is the son of a father who prefers his brother over him and has never felt loved. His marriage for money is without love or caring, and he is all too willing to believe the story of madness and sexual license in his wife's family told by the hermit, Daniel. Ultimately, Rochester is unable to fathom the island's nature and by extension to invade Antoinette's authenticity, which consists of her identification with this nature. For Rochester, the man who cared only about truth, truth comes to reside solely in the magic and dream of the island's secret. Although Rochester tries to possess Antoinette and make of her his object, his only success is

sexual. His quest for domination and possession do not succed in beating down her spirit.

Antoinette's final dream is of Coulibri aflame, and the parrot's question, "Qui est lá?," Rochester's attempt at objectification as he calls "Bertha, Bertha," and Tia, the mirror image beckoning her to jump to liberation symbolizing final return to nature through dream or the subconscious.

Like Isabel Allende's women characters", Antoinette Cosway's freedom is of the spirit and the soul. Like Clarice Lispector's creations, Jean Rhys's woman character achieves freedom through the lucidity of madness. Freedom in this text is considerably more complex than it is in the narrative of the one male writer we have looked at, Jorge Amado. In *Wide Sargasso Sea,* however, there is one woman whose artistic representation is a model for everywoman's quest freedom, Christophine.

Christophine is a character of autonomy. She is from the center of the island world, Martinique. An obeah woman, she is a priest of the Islands' religion for if the African assumed the place of the autochthonous but decimated Amerindian, his religion became indigenous to the West Indies.

Christophine's voice is that of wisdom but she is definitely on Antoinette's side in the struggle that ensues between husband and wife. She urges Antoinette to "have spunk to live in this wicked world." To do battle against Rochester, Christophine advises Antoinette to declare her independence. Only then can she gain his love. When Antoinette refuses, Christophine counters:

> "All women, all colours, nothing but fools. Three children I have. One living in this world, each one a different father, but no husband, I thank my God. I keep my money. I don't give it to no worthless man."[11]

Christophine goes to the heart of Rochester's problem, the inability to love, when she asks him to love Antoinette "a little like you can love."

Deprived of money and opposed by a male whose values are possession and domination. Christophine is not able to effect a solution for Antoinette who must follow her destiny to Rhys's and Bronte's imaginative ends. The novel is an extraordinary work of art continuing as it does the tradition of literature created

by women and projecting so much commonality among women writers of various cultures. For a contrast to the women's novels, we will now look at the work of a male writer who created a novel about the Caribean, André Schwarz-Bart.

A Woman Named Solitude by André Schwarz-Bart was first published in French in 1972 under the title *La Mulatresse Solitude*. Although Schwarz-Bart is not of the Caribbean, he is married to a woman from Guadeloupe and it is of a woman from Guadeloupe that he writes in *A Woman Named Solitude*.[12]

Set in the last quarter of the eighteenth century and the early years of the nineteenth, the novel unfolds against the backdrop of the Enlightenment, the French Revolution, and the Napoleonic Empire. The irony of this background against which is evoked the institution of African slavery is shocking. Although the protagonist is a woman, the narrative is less an artistic representation of women in the Third World than it is a dream-like sequence of events from the time of the capture in Africa to the execution of Solitude in 1802. Schwarz-Bart reflects these events in a poetic set of images that set his writing apart from the other texts I have reviewed.

Bayangumay is a very beautiful evocation of Africa before the capture. A pantheistic belief system, rites or passage, customs, clothing, and the imagery of water all contribute to a representation of a bucolic area of the world suddenly disrupted by slavery. Schwarz-Bart captures the cruelty of this institution in the image of the suicide by one of the captives in the shark-infested waters, and the *pariade*, the rape of the African women by European sea men before landing at the destination of the slave ship. Solitude is born of this rape but unlike other mulattoes, she does not betray her African ancestry. She becomes a zombie and a heroine before she dies. Ultimately, the suffering of the slaves of Guadeloupe suggests to the traveler that of the Warsaw Ghetto.

It is worth noting that André Schwarz-Bart received the legacy of suffering in full measure. Born to a family of Polish Jews in Metz, he had lost his entire family to the Nazi extermination by 1941. His other well known novel is *The Last of the Just*.

Africa

Buchi Emecheta, a Nigerian, writes about the Ibo people of that country. She was born in Lagos in 1944 and lives in London where she works as a sociologist. Like Jorge Amado's narrative, Buchi Emecheta's work is a rich cultural resource giving the reader a great deal of information about the customs of this particular ethnic group of Nigeria. Mourning customs, the mixture of Western European and African cultural and religious rites, the contrast between life in Lagos, the capital city, and the village, Ibuza, the history of slavery within Africa, courting rituals, and what is most relevant to the present study, the condition of women in Africa are all elaborated in *The Bride Price*.[13]

Ma Blackie, mother of the protagonist Aku-nna, is charged, despite the double bride price that has been paid for her, with only having produced one son. The daughter, Aku-nna, is too insignificant to be considered a blessing. Her only redeeming quality is the bride price she in turn will bring to her father. When he dies, Aku-nna and her brother are considered to be without parents because their mother is only a woman. She as well as all her husband's goods are inherited by his elder brother, in this case Okonkwo. The bride price for Aku-nna would then go to Okonkwo and be used to educate her brother. The narrative repeatedly points out the devaluation of women in this society and their only redeeming feature, to bear sons. The issue of polygamy is broached as well since Ma Blackie becomes Okonkwo's fourth wife.

The plot of the narrative involves a love story between Chike Ofulue and Aku-nna. Chike is Aku-nna's teacher and a descendant of slaves and therefore, an unacceptable candidate for her hand. In the days of slavery, which were terminated by European missionaries, women slaves were buried alive with their dead masters. After Aku-nna is kidnapped by the obnoxious Okoboshi, Chike rescues her and the couple go away from Ibuza to defy the customs of her people. Despite repeated offers by Chike's father to pay the bride price, Okonkwo refuses and maintains an effigy of Aku-nna in order to bring her back through the wind. Aku-nna dies in childbirth, the fate that was customarily believed to await a girl whose bride price had not been paid and the narrative informs us at the end:

> So it was that Chike and Aku-nna substantiated the traditional superstition they had unknowingly set out to eradicate. Every girl born in Ibuza after Aku-nna's death was told her story, to reinforce the old taboos of the land. If a girl wished to live long and see her children's children, she must accept the husband chosen for her by her people, and the bride price must be paid. If the bride price was not paid, she would never survive the birth of her first child. It was a psychological hold over every young girl that would continue to exist, even in the face of every modernisation, until the present day. Why this is so is, as the saying goes, anybody's guess.[14]

The Bride Price is one novelist's perception of the way women are treated among one particular ethnic group of one country in Africa. It would be perhaps unfair to generalize that this is the condition of women throughout Africa and there has been much controversy around Buchi Emecheta's perception, but hers is certainly one of the voices to be listened to and heard among women authors writing about women in the Third World.

India

Ruth Prawer Jhabvala is self-described as a central European with an English education whose husband and children are Indians and who has spent most of her adult life in India. That she should have ambivalent attitudes toward this huge country, that in itself represents poverty, backwardness, and the epitome of spirituality, is not surprising. She writes of Europeans and Indians in India and in her collection of stories, *Out of India*,[15] she has gathered some of the finest examples.

In most of these stories, more human desires and conventions are seen through the prism of India's spirituality. In others such as "The Widow," India's customs are opposed to human nature. Ms. Jhabvala writes about men as well as about women and it is evident that in this society of arranged marriages and extended families, the men are catered to and pampered by mothers, sisters-in-law and jealous wives to the extent that they are rendered incapable of any action as in "The Interview."

Often, the author demystifies the spiritual aspects of India by showing us the so-called spiritual mission that is used for

sexual and seductive ends as in "A Spiritual Call." The mystique of India is again represented in "Passion" in which an Englishwoman's illusions about her Indian lover lead her to a form of self-oppression that ruins her life.

As in "The Widow", "The Man with the Dog," opposes human nature and customs and expectations as a widow defies conventions to accomodate her passion for an elderly European man.

"An Experience of India" is a humorous demystification of the Indian Experience. Despite being the home of the Kama Sutra, Indian men appear to be very puritanical and get very stimulated by the thought of bedding a woman who has had numerous sexual encounters at which point they cry out "Bitch."

"The Housewife" is a strangely moving story about a woman whose music means everything to her. She finally achieves fulfillment of her soul's desire through her body when she ends up making love to her music teacher.

"Rose Petals" again plays up oppositions, in this story of strength and weakness in the characters who are male and female. The weak are compared to rose petals and the strong are what the weak have to turn to.

In "Two More Under the Indian Sun," two European women, one of them married to an Indian, play out the old European "romance of India," loving it, hating it, explaining it, and coming full circle in this ambivalent relationship.

In "Bombay," the problems of ethnic minorites living in India is broached as a Parsi family deals with the problem of aging. Indian society is again the subject in "On Bail" in which a group of people act out the drama of a con man and the two women who victimize themselves because of him. Internal Indian conflicts characterize "In the Mountains" where freedom and eccentricity preclude society and the "good life."

"How I became a Holy Mother" goes back to treat the theme of sex and "spirituality" in India while "Desecration" is far less light-hearted than the former story and includes a love triangle, brutality on the part of one of the men as well as sacrilege, suicide, and death.

It is not possible to extract from these stories about India a political vision of the way women are represented in them. Rather, a picture of India emerges in which certain values are

attached to conventions governing the behavior of men and women. As I have noted, the oppression of women in India is more often than not self-inflicted. The men often seem naïve or innocent. If Ms. Jhabvala's work does not point an accusing finger at the oppression around such customs as suttee, an example of which occurred in 1987,[16] it is because her artistry is such that it gives us a series of insights into the life of India that are unavailable from more polemical texts.

China

Seven Contemporary Chinese Women Writers is a text published in the People's Republic of China in 1982.[17] In almost all of the seven narratives, there is a shadow of the "cultural revolution" of the late sixties that disrupted so many lives, particularly of professionals and intellectuals, side by side with a revolutionary idealism that enables people in Chinese society to make tremendous sacrifices in order to build communism. The age span of the writers represented is from thirty to sixty with three in their sixties, one in her fifties, and three in their thirties. Women's issues touch these narratives tangentially but not as a separate political agenda. Love, marriage, and word are not part of women's struggle in these narratives but if they are problematic, the final establishment of communism will resolve them it is believed.

Ru Zhijuan, author of "The Path Through the Grassland," translated by Yu Fanqin, speaks of privilege in the Chinese system, the fall from grace and its punishment, of individual tragedies within the system such as suicide, career disruption, and anguish. Against this background, her main character, a young woman, ponders the question "what is love" as opposed to other interésts and feelings such as improving one's status through marriage.

Huang Zongying, author of "The Flight of the Wild-Geese," translated by Yu Faqin and Wang Mingjie, touches on some feminist issues as her narrator observes that women scientists and writers are few in China. The persecution of intellectuals under the "gang of four" criticizes the protagonist for excessive individualism, being the daughter of a landlord and not breading with a reactionary family, and not accepting the criticisms made of her during the "cultural revolution" with good

grace. The Party secretary indicates that despite her faults, they must make allowances for her being a woman. When she studied, she was one of two girls in the faculty. Although the protagonist is punished as a result of the "cultural revolution," she continues to work and contribute to a society that does not allow her freedom along personal or professional lines. Her compensations seem to reside solely in her dedication to her work.

Zong Pu, author of "Melody in Dreams," translated by Song Shouquan, writes of the problems of the younger generation, children of the artists and intellectuals who were persecuted under the "cultural revolution." These children are considered "security risks" and are often bereft of parents. The character in the story has no chance of a future unless her father's name is cleared. Despite the terrible turn of events in the character's life including the alleged suicide of her father, she says in the end that the dream of the people will be fulfilled. The reactionaries will be smashed. Historically this is inevitable. There is tremendous hope for the realization of a perfect society.

Shen Rong, author of "At Middle Age," translated by Yu Fanqin and Wang Mingjie, has succeeded in gramatizing the plight of middle aged professionals in today's China. Against the spector of the "cultural revolution," these professionals have not had the career and salary advancements due them. They are exploited, they live in poverty but they are selfless, dedicated, and oblivious to political pressures. The protagonist in this story is a woman opthalmologist who in addition to her professional life, has a family of two children and a husband all of whom live in one room. When she suffers a heart attack in her early forties, the system is taken to task for its treatment of middle-aged professionals. In China, this narrative was made into a film that elicited a widely sympathetic audience. In the instance of this narrative, the character takes risks against the repression of the "cultural revolution" and defends her patients to the utmost, but eventually, she sacrifices her health and family to her professional idealism. Freedom then is limited to self-sacrifice and even love is sobordinated to this.

Zhang Jie, author of "Love Must Not Be Forgotten," translated by Gladys Yang, focuses on the question of love and marriage. For the narrator, marriage is still a feudal institution, a means of continuing the race, and a form of barter. She ponders

whether under communism, there will still be marriage without love. Her resolution of the question posed echoes in a feminist context since she concludes that to live single is not such a fearful disaster. She believes that it may represent a step forward in culture, education, and the quality of life.

Zhang Kong Kang, author of "The Wasted Years," translated by Shen Zhen, writes specifically about the problems of youth in the aftermath of the "cultural revolution." The combination of ten years of chaos and bigoted parents are a disaster for the young male character she elaborates. He is frustrated at every turn and only receives some consolation from a sympathetic teacher. The ravages of the "cultural revolution" on future generations are clearly spelled out in this narrative.

Wang Anyi, author of "Life in a Small Courtyard," translated by Hu Zhihui, addresses the issue of love versus material well-being. The woman who married out of material considerations is not as fulfilled as the one who married for love even though the latter is subject to all kinds of deprivations. The human value of love is placed above all other values in this narrative and is its own reward.

Conclusions

Of all the texts analyzed, Jorge Amado's is the only that endows his women characters with the fulfillment of freedom and love in a changing society.

Clarice Lispector's text poses a more complex delineation of relationships of power and possession and dependency, role-playing, and security versus freedom, the lucidity of madness, and love.

Isabel Allende's text opposes oppression and freedom and makes of the latter the supreme value among the women characters.

For Jean Rhys, freedom of the spirit and soul in conjunction with madness is opposed to possession and domination.

For André Schwarz-Bart, freedom is the supreme value that leads to death.

In the text of Buchi Emecheta, love is realized at the cost of death. There is no remission from customs and no fulfillment of freedom.

Ruth Jhabvala's text reflects the most matriarchal of the cultures examined. The oppression of customs and the lack of freedom are impediments to the realization of love.

In the Chinese texts, love, marriage, and freedom are all at issue. The ultimate panacea and compensation for limitations in the former realms are to be found in work that gives the primary meaning to existence along with love.

Thus, in all the texts, patriachy and conventions are the obstacles to a full realization of love. Despite this impediment, there is an almost universal impetus on the part of the women characters toward freedom, whether it be of the spirit and soul or through the lucidity of madness and death. The means to achieving fulfillment lie in creative work.

Notes

[1] Arruda, Maria Arminda do Nascimento. "Reflexões Sobre Gabriela" I, Minas Gerais (Suplemento Literário) 3/jan./76, p. 4, 5.
[2] Amado, Jorge. *Gabriela, Clove and Cinnamon*. New York, Bard Books/Avon, 1974.
[3] Galvão, Walnice Nogueira. "Amado, respeitoso, respeitável." In: *Saco de Gatos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.
[4] Amado, Jorge, Op. cit. p. 312.
[5] Ibid., p. 385.
[6] Candido, Antonio. "No Raiar de Clarice Lispector" In: *Vários Escritos*. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1970.
[7] Lispector, Clarice. *Family Ties*. Tr. by Giovanni Pontiero. Texas, University of Texas Press, 1972.
[8] Allende, Isabel. *The House of the Spirits*. Tr. by Magda Bogin. Toronto, Bantam Books, New York, London, Sidney, Auckland, 1986.
[9] Mora, Gabriela. "Las Novelas de Isabel Allende y el Papel de la Mujer Como Ciudadana". *Ideologies and Literature*. Spring 1978, (v. II/nº 1) p. 53-61.
[10] Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York, London. W. W. Norton & Company, 1982.
[11] Ibid., p. 109-110.
[12] Schwarz-Bart, André. *A Woman Named Solitude*. Tr. by Ralph Manheim. New York, Bantam Books, 1973.
[13] Emecheta, Buchi, *The Bride Price*. New York, George Braziller, Inc., 1976.
[14] Ibid., p. 168.
[15] Jhabvala, Ruth Prawer. *Out of India*. New York, Simon and Schuster, Inc. 1987.
[16] India Widow's Death at Pyre Creates a Shrine, *The New York Times*. September 19, 1987.
[17] *Seven Contemporary Chinese Women Writers*. Beijing, Panda Books, 1982 (first edition), 1983 (second printing).

Ensaio
Essay

ONISCIÊNCIA E CONTROLE EM *O NOME DO BISPO*

Zulmira Ribeiro Tavare's skillful choice of an omniscient point of view in *O Nome do Bispo* is not only effective in creating a necessary distance between most of the characters on the one hand, and the narrator and the reader on the other, but also functions as a correlative, on the level of technique, of the oppressive atmosphere of control that dominates the novel, in which stagnant social and cultural are presented against the backdrop of a repressive political order. The omniscient focus is particularly appropriate to the portrayal of Heládio Marcondes Pompeu, the mediocre, unsympathetic and fundamentally passive protagonist, through whose actions a mordant critique of the social mores and political life of Brazil is carried out. Paradoxically, the omniscient point of view also allows the author to give a stamp of authority to the subversive character of Heládio's Uncle Oscar, who functions as an antidote to the suffocating control that pervades Tavares's narrative. Carnivalizing the values represented by Heládio, the sections dominated by Oscar delineate an alternative order, which opens up some space in an otherwise restrictive world. The

opposition between Heládio and Oscar is also marked by two contrating sets of images. Whereas the passages centering on Heládio are dominated by images suggesting confinement, the passages centering on Oscar are dominated by images suggesting opening, search or transformation. Finally, *O Nome do Bispo* can be seen as an allegory of Brazil, in which the Pompeu family functions as a microcosm of the competing forces in contemporary Brazilian society. Nevertheless, a fundamental skepticism permeates the novel. Although Oscar can be viewed as an island of authenticity in a sea of hypocrisy, decadence and corruption, Tavares's novel, despite its omniscient point of view, remains ambiguous about the possibilities he embodies.

Luiz Fernando Valente
Brown University

I

O Nome do Bispo, da paulista Zulmira Ribeiro Tavares, é, inquestionavelmente, um dos livros mais festejados da recente história literária brasileira. Publicado em 1985, mereceu imediatamente inúmeras resenhas positivas e recebeu no ano seguinte o prêmio Mercedes Benz de Literatura como a melhor obra nacional de ficção publicada entre 1983 e agosto de 1986. Utilizando-se de uma linguagem despojada e de um foco narrativo onisciente, *O Nome do Bispo* conta a história de um medíocre e apagado personagem, Heládio Marcondes Pompeu, cinqüenta anos, divorciado e solitário, descendente de uma família paulistana tradicional, mas financeiramente em declínio. Quando o romance começa, Heládio está num táxi a caminho do Hospital Santa Thereza na Higienópolis da sua infância, onde, sofredor de uma dolorosa fissura anal, irá se submeter a uma intervenção cirúrgica. Praticamente toda a ação do livro se passa no quarto de hospital de Heládio, na véspera e nos dias que se seguem à sua operação. Através dos movimentos de sua memória e das tão inesperadas quanto indesejadas visitas do filho Felipe, da prima Lavínia, do escultor Vitório Avancini, do amigo de infância Mauro de Castro e da empertigada senhora Dora Machado Leme, filha do paciente do quarto vizinho, a vida de Heládio é reconstruída, enquanto se recuperam os elos entre seu passado e seu presente. O livro se encerra num clima de comédia de pastelão, com Heládio levando um enorme tombo de uma desgovernada cadeira de rodas, ao tentar deixar o hospital incognitamente – a frustração final deste eterno perdedor. Apesar de um enredo banal e de personagens individualmente pouco interessantes, Zulmira Ribeiro Tavares, através de um seguro domínio da técnica narrativa, consegue construir um romance que é ao mesmo tempo um perceptivo estudo psicológico de um indivíduo, uma mordaz crítica da burguesia paulistana e um penetrante comentário sobre o Brasil contemporâneo.

II

Um dos elementos mais marcantes da técnica narrativa de *O Nome do Bispo* é o emprego do ponto de vista onisciente, a chamada "visão por trás"[1] tão rara no melhor romance contemporâneo. É importante ressaltar, contudo, que embora o livro retome uma técnica clássica do romance do século passado, as implicações ideológicas que a onisciência ali tinha são aqui abandonadas. É impossível ver no narrador de *O Nome do Bispo* aquela "confiança da burguesia triunfante na possibilidade de explicação total dos fatos psicológicos e sociais", que, segundo Maurice-Jean Lefebve,[2] caracteriza o narrador realista do século XIX, pois esses valores são claramente atacados no romance. A onisciência em *O Nome do Bispo* provém de necessidades intrínsecas do texto e representa uma deliberada escolha da autora, a qual tanto enquanto escritora contemporânea como enquanto teórica da literatura,[3] é sem dúvida alguma consciente da variedade de técnicas a seu dispor. Assim, a onisciência permite acompanhar de perto os movimentos de Heládio Marcondes Pompeu e penetrar no seu universo íntimo, mantendo ao mesmo tempo uma necessária distância crítica, que elimina a possibilidade de qualquer contra-producente identificação com o protagonista. A onisciência permite ainda à narração transitar livremente entre vários planos temporais e vários personagens, indo desta forma além das percepções de Heládio, para apresentar uma visão mais larga da realidade. Não há lugar em *O Nome do Bispo* nem para narradores múltiplos nem para o narrador inconfiável, tão caros à ficção contemporânea. Ao contrário, a autoridade do narrador é inquestionavelmente estabelecida. Não surpreende, portanto, que a narração propriamente dita seja interrompida por freqüentes comentários sobre os mais variados assuntos, por vezes só marginalmente relacionados com o enredo, o que dá a este romance uma feição híbrida, aliás muito ao gosto da autora, em que ficção e ensaio se misturam.[4] Finalmente, a onisciência de *O Nome do Bispo* se insere dentro da atmosfera de controle, que permeia todo o livro. Há assim uma estreita correspondência entre a técnica e a temática. Ao nível microcósmico, o foco narrativo onisciente aparece como a maneira mais apropriada para se contar a história de um personagem cujo comportamento é dominado por um regressivo

apego à infância e por uma opressiva tradição familiar, que lhe regulam as ações, lhe tolhem as possibilidades de auto-afirmação, o impedem de chegar à maturidade plena e acabam por mantê-lo como uma eterna criança (sua fissura anal indica, simbolicamente, uma fixação anal). Ao nível macrocósmico, o absolutismo da onisciência se encontra em perfeita consonância com a realidade retratada no romance, marcada por valores sociais estáticos e autoritarismo político. Dentro deste contexto, não é surpreendente que *O Nome do Bispo* seja caracterizado por um tipo de estruturação e por uma predominância de imagens que sugerem encarceramento, cerceamento e restrição.

III

Desde as primeiras páginas, até seu desfecho, o livro está marcado por uma oposição entre exterior e interior, por vezes expresso por um contraste entre luz e sombra. Embora comece e termine ao ar livre, o romance passa-se quase que inteiramente em ambientes fechados, com o lado de fora aparecendo como uma constante ameaça à ordem artificialmente estabelecida no lado de dentro. Heládio revela uma atração por interiores, por tudo aquilo que é fechado e preferivelmente escuro. É significativo, portanto, que o romance seja enquadrado por duas cenas passadas à luz do sol, em ambas as quais Heládio aparece como deslocado, estranho e ridículo:

> O táxi pára no sinal com uma freada brusca e ele geme de dor, assustando o chofer. (7)
>
> De bruços. Todo o ridículo do mundo empilhado em cima. Exibido à visitação pública. Uma coisa pública como um chafariz na praça, uma mulher pública.(179)

Até mesmo a vida sexual de Heládio é regida por esta preferência pelos lugares fechados e sombrios. O que o fascina na mulher é que o próprio órgão sexual feminino seria uma espécie de quarto escuro.

A maior parte da ação do livro se desenrola dentro de três prédios, representando três diferentes momentos na vida de Heládio. Em todos Heládio aparece como controlado por regras ou

situações que lhe pre-existem e contra as quais é impotente. O primeiro prédio é o hospital Santa Thereza, onde Heládio é um *paciente*, submetido a uma operação para corrigir um doloroso mal no que o narrador chama dos "cômodos inferiores do seu corpo" (assim, a metáfora da casa se aplica ao próprio corpo de Heládio). O segundo prédio é a antiga mansão dos seus avós, onde passa grande parte de sua meninice, submisso à rígida tradição, às inflexíveis leis domésticas e aos mal-disfarçados preconceitos raciais e sociais da família Pompeu. O terceiro é a antiga residência, convertida agora em sede do DOPS, onde Heládio é intimado a depor durante os primeiros meses de vigência do Ato Institucional Nº 5, não por ter participado de qualquer movimentação política, o que seria uma aberração na sua personalidade por natureza passiva, mas por ter-se envolvido romanticamente, com uma jovem engajada na oposição à ditadura militar, a quem se refere descuidadamente com "P. C. Meu Amor", em cartas ingenuamente deixadas dentro de livros numa livraria esquerdista, de propriedade de um amigo comum, Mauro de Castro. É significativo que os três prédios se situam no bairro de Higienópolis, onde Heládio passou sua infância, pois a infância é um centro ao qual ele retorna freqüentemente, uma espécie de ventre materno do qual não consegue nunca libertar-se:

> Diante da suave ondulação verde, tão característica, que Heládio conheceu na infância mas que só lhe chegou à consciência de chofre por intermédio de uma dor muito física e localizada, ele percebe que talvez desde há muitos anos tenha estado preso como as plantas e as árvores (ou como os bichos de outrora?), por meio de seu rabo, ao chão daquela praça que perdura intacta, fora e dentro da sua cabeça (tão para si, tão para o mundo) quando tudo à sua volta mudou. ... Ele ausculta com esse rabo-sensitivo os batimentos da infância recuada. Nunca vencida. Nunca vencida!(8)

Os três prédios se relacionam também na medida em que são concebidos como labirintos. A mansão dos Pompeu consiste em uma seqüência de salas interligadas por portas, com cada sala dedicada a uma determinada função de uma vida familiar formalizada, mas intrinsicamente inerte, melhor simbolizada pela sala dos mortos, cujas paredes são cobertas de retratos dos antepassados. O

hospital é uma sucessão de corredores, "um saindo do outro, rápidos, deslizantes, vistos de forma espelhada, rebatidos para o teto" (49), que ligam uma ala nova a uma ala velha – onde, não surpreendentemente Heládio prefere se instalar – e desembocam na "perfeição fechada e a eficiência circunscrita da sala de operações" (49). O prédio do DOPS contém não só salas que se comunicam por passagens em arco, mas um conjunto de compartimentos minúsculos, baixos e vazios, usados para interrogatórios e como celas de prisão. Nesses labirintos, configura-se não só a realidade individual de Heládio – seu isolamento, seu descompasso espiritual, sua perene nostalgia pelo ventre materno – mas também uma opressiva realidade social e política.

Outro importante motivo prevalente no romance e relacionado com a temática de encarceramento e cerceamento do indivíduo é o círculo. Introduzido logo na primeira página, pela referência ao ânus de Heládio, este motivo reaparece em vários momentos e sob diferentes formas. O ânus de Heládio é marco da sua personalidade (Heládio é fechado, solitário, hipocondríaco e preso à rotina) e símbolo da crise em que se encontra:

> Como Heládio está padecendo de uma fissura anal, a pequena estúpida ferida aberta, o nítido corte, tumultua e trunca, não apenas esta como todas as outras formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo.(8)

Sua existência é dominada por uma monótona circularidade de projetos. Não tendo nunca completado o curso de Direito, sob o pretexto de uma mononucleose crônica, passou a vida entre negócios mal-sucedidos, "uma invalidação contínua e inacabada" (11). Preso dentro de uma existência rotineira, Heládio aparece como um desajustado, como um estranho no mundo. Nada em sua vida é realmente seu: o seu próprio nome foi emprestado ao seu ilustre tio bispo, com o qual é sempre desfavoravelmente comparado. Significativamente, sua passagem por cada um dos três prédios referidos acima é marcada por um tombo, símbolo do seu desajuste: aos quatro anos, na mansão dos Pompeu ("Em 1936 seu tio-avô, dom Heládio Marcondes Pompeu, o bispo, interpôs-se entre o lustre e o tapete da sala dos avós Pompeu e exigiu com sua poderosa voz saída de dentro da sombra: "Tirem essa criança esparramada do chão." 179-80), ao entrar no prédio do DOPS para depor ("Heládio com a mesma desenvoltura imposta entra

resolutamente mas leva um tropeção logo na entrada."36) e, como foi dito antes, ao deixar o hospital. Fechado é também o círculo da família Pompeu. Assim, mesmo sendo descendente de abastados imigrantes italianos em ascensão econômica (enquanto, por outro lado, os Pompeu, apesar de toda sua empáfia, se encontram numa certa decadência econômica), tia Clara, esposa de tio Oscar, é vista como não possuindo credenciais suficientemente corretas para se tornar uma verdadeira Pompeu e, por isso, é sempre referida por seu sobrenome italiano, Nardelli. Da mesma forma, os parentes pobres, desprovidos de qualquer possibilidade de ascendência social nesta sociedade de pouca mobilidade, nunca são integrados no círculo dos Pompeu.

O movimento do círculo se estende ao contexto histórico onde se desenvolve o romance. Se grande parte da vida adulta de Heládio se passa durante o regime militar instaurado em 1964 (o livro faz referências específicas ao autoritarismo da época), seus primeiros quinze anos se passam durante um outro período de arbítrio, com o qual o período mais recente tem sido repetidamente comparado,[5] a ditadura de Getúlio Vargas. Finalmente, embora a ação presente do livro se passe em 1980, durante, portanto, a chamada *abertura*, uma discussão entre Heládio e seu amigo Mauro Castro, um ex-exilado, sobre a situação política do país, sugere que pouco mudou:

> A ditadura relativa vem a ser a contrapartida exata da democracia relativa e vice-versa. Fica-se olhando, olhando o país. Aí se vê de repente a forma: a democracia relativa. Olha-se e torna a olhar e se olha sempre e aí vê-se o *fundo* como forma: a ditadura relativa. Ora se vê uma, ora se vê a outra, pois cada uma lança a *sua* contabilidade em uma conta de sentido contrário à da sua irmã gêmea.(109)

A vida pessoal de Heládio, os valores da família Pompeu e a situação política da sociedade são, portanto, círculos concêntricos. O próprio livro tem uma estrutura circular, já que, como foi dito, começa e termina com duas cenas análogas, em que o narrador caracteriza Heládio como ridículo. Na cena inicial do livro, uma freada brusca do táxi que o está conduzindo ao hospital faz com que ele gema de dor. O narrador adiciona que Heládio "sofre de um mal ridículo, uma pequena infâmia que se desenvolveu

sorrateiramente à margem de sua consciência, nos cômodos inferiores do seu corpo" (7). Na cena final, a infâmia de que sofre é o inesperado tombo, que o deixa estatelado no chão. O narrador comenta que Heládio "está morrendo de ridículo" (180).

IV

Entre todos os membros da família Pompeu o que mais atrai Heládio é seu tio Oscar, com o qual tem uma curiosa afinidade. Isto é, em princípio, surpreendente, porque Heládio e tio Oscar são como o avesso um do outro. "O que tem a ver Heládio com o tio Oscar?" (136), pergunta o narrador. A resposta a esta pergunta é fundamental para a leitura do romance, porque através de Tio Oscar a atmosfera de controle, associada com Heládio, é temporariamente rompida. Oscar introduz no romance um elemento de caos, que coloca em questão a ordem estabelecida:

> Seu conhecimento do mundo não caminha para alguma disciplina conquistada; pactua com a erudição como agitado comparsa comediante, as veiazinhas vermelhas dos olhos à flor da pele repetem impressos em minúscula os diferentes mapas de suas explorações desordenadas, o emaranhado cheio de agitação das suas procuras, olhos afoitos que como os de Heládio menino enchem-se de lágrimas mas porque fulminados pela claridade cegante do mundo, da sala. (25)

Dois momentos no romance resumem bem o papel subversivo e questionador de tio Oscar: uma sessão de mágica, que tem lugar na mansão dos Pompeu, quando Heládio conta dez anos e Oscar cinqüenta (idade que, não por acaso, é a mesma que tem Heládio quando entra no hospital para ser operado) e sua fascinação com uma luneta no final da sua vida.

Na noite de mágica, que tem lugar quando o bispo Dom Heládio, símbolo máximo da rigidez dos Pompeu, se encontra em Roma para uma audiência com o papa Pio XII, tudo na casa é invertido: "Hoje os papéis estão trocados. O lustre da sala principal será apagado e a sala dos retratos intensamente iluminada afastará seus reposteiros" (20). A metamorfose atinge até mesmo vovó Maroquinhas, cujo "temperamento carnavalesco", embora

"reprimido na mocidade e ganhando alguns poucos direitos no fim de sua existência", nesta noite especial "manifesta-se como verdade em uma velhice de fato" (25). Durante a sessão de mágica, a vida programada dos Pompeu é substituída pelo inesperado.[6] Mas o que é mais importante, através de sua mágica, tio Oscar cria um momento de carnavalização,[7] contrapondo à rigidez da família uma realidade mais solta, mais livre, que rompe a repetitividade do quotidiano, induz novas percepções e desvenda novos mundos. Como o narrador sugere, é como se, subitamente, a mansão abrisse suas portas para aceitar o que está do lado de fora:

> São Paulo e por extensão o mundo penetram insidiosamente pela sacada, vindos de fora; uma população estranha, anônima, habita as duas pequenas salas pegadas à principal; escoam para dentro das duas salas, num fluxo regular, contínuo, os desconhecidos participantes do mundo de tio Oscar: homeopatas, fotógrafos, cinegrafistas, atrizes, espíritas e finalmente mágicos mas todos travestidos na figura de uma silenciosa mulher branca, sem volume, assexuada, figuras trêmulas como projeções luminosas, vêm de fora, acumulam-se umas sobre as outras e por pressão, como um vasto universo aquoso e indiferenciado, rompem a intimidade dos Pompeu e invadirão dali a minutos a sala principal. (28)

É significativo que é exatamente nesta noite que Heládio descobre no rosto superficialmente "inglês" de tio Oscar traços negróides reveladores de uma história racial que a família, querendo apresentar-se como branca e européia, tenta em vão esconder:

> A extrema acuidade e concentração de Heládio nessa noite permite a ela ver o segundo rosto de tio Oscar por detrás do rosto inglês. O rosto inglês solta-se como uma máscara e mostra o outro, o rosto negro. Este rosto negro, interior, sempre esteve escondido por trás do rosto da superfície, mas sempre o marcou aqui e ali em uma modelagem discreta todavia firme e bastante perceptível: o crespo do cabelo, a conformação das narinas. Tio Oscar é um mulato loiro! (32-33)

Exposta a "etnia fantasiosa que fazia [os Pompeu] tão orgulhosos" (33), reescreve-se a verdadeira história da família:

> Mas hoje Heládio vê tio Oscar e vendo, os vê, a todos. O rosto inglês solta-se e deixa a descoberto uma passagem para velhas lembranças quase esquecidas; e na pista deste novo rosto mulato que se abre para outras paisagens, ele enxerga: fundos de quintal modestos, casas porta e janela, uma parentela pobre, freqüentada às vezes nas sobras dos domingos... (33-34)

Assim, em oposição aos motivos da casa e do círculo, baseados numa rígida demarcação horizontal de limites e numa mútua exclusão de opostos (isto é, uma nítida separação entre o que está dentro e o que está fora, entre o que é incluído e o que é excluído), introduz-se, inicialmente através de tio Oscar, um terceiro motivo, baseado, ao contrário, na incorporação vertical e no interrelacionamento de elementos diversos e até possivelmente opostos. Este motivo, que serve de corretivo à visão estática do mundo representada pelos Pompeu em geral e por Heládio em particular, remonta a uma concepção da realidade como um sistema de camadas sobrepostas:

> Assim como se observa em geologia, no estudo da litosfera, assim no corpo humano a série de camadas de um mesmo tecido ou de tecidos diferentes resulta sempre numa construção sobreposta. Mesmo numa víscera tubular ou cavitária, em qualquer órgão, sempre se chega a uma construção desse tipo. E no sistema tegumentar o tegumento comum (pele, pêlos, penas, escamas) limita o corpo dos vertebrados no meio ambiente: um peixe, uma ave, um homem, destacam-se de um fundo igual, ganham e afirmam com o tegumento sua identidade. Assim Heládio, no quarto 203, observado em suas condições pretéritas de formação e também na sua paleografia: na história de sua escrita, de uma escrita antiga, lida sempre mais fundo, entranhada na carne, nas vísceras, textos de datação e decifração duvidosa. (47-48)

Bastante diferente dos dois primeiros motivos, inspirados na espacialidade e atemporalidade da geometria, esse terceiro motivo, inspirado na geologia e na biologia, reintroduz a temporalidade,

através das noções de transformação e evolução. Informando a própria concepção da memória, revela assim como essencialmente inautêntica a estática visão do mundo de Heládio:

> Um outro passado, de dentro deste passado que se apresenta como presente, inflar feito vela hasteada vedando completamente o que veio depois (essa mesma sessão de mágicas) como se fosse o seu tempo anterior. (31)

A relação entre este motivo e a inautenticidade dos Pompeu se manifesta mais claramente no tratamento conferido aos mortos. Obcecada com a preservação do passado, a família Pompeu não só mantinha uma sala de retratos dedicada aos antepassados, mas possuía um jazigo perpétuo no Cemitério da Consolação, para que, mesmo depois de mortos, os Pompeu permanecessem juntos. O jazigo da Consolação seria uma espécie de extensão da mansão de Higienópolis. Esta concepção estática é, contudo, negada pelo fato de que o próprio jazigo está sujeito a um contínuo processo de transformação. Com efeito, à medida que o tempo passa, os restos mortais dos Pompeu mudam sucessivamente de recipiente e, conseqüentemente, de camada, passando do caixão, ao gavetão, à gaveta, à gavetinha. O próprio escultor Vitório Avancini, construtor do jazigo e ele mesmo defensor de uma concepção estática da arte e da vida, reclama que, com o tempo, o mármore dos túmulos se deteriora e precisa ser substituído:

> Os túmulos têm que ser refeitos, restaurados sempre ou construídos de novo se quisermos guardar intacta a memória dos nossos mortos. Um mármore permanece sem alteração aproximadamente de cinqüenta a cem anos. Uma duração humana pode-se dizer.(91)

Além da sessão de mágica, outro momento importante na determinação do papel subversivo de Oscar é o episódio relacionado com uma luneta, com que seus filhos o presenteiam. Oscar passa grande parte dos últimos meses de sua vida na janela do seu apartamento de décimo andar, olhando através da luneta. Considerando que Oscar sempre foi um homem de variados interesses, esta atração tardia pela astronomia não surpreende. O que surpreende é que a luneta está dirigida não só para o céu, mas também para a terra. Como o narrador diz, Oscar rompe assim a linha divisória entre o céu e a terra, transformando as casas, luzes e

pessoas em astros e estrelas. É nesta época que seu interesse se fixa numa vizinha, "uma mulherzinha estranha, peitos enormes, gorducha, sempre de branco" (132), que é referida primeiro por seu enfermeiro e depois pela família como a "anã branca." Tal interesse é visto pela família como um ultraje, um triste sinal de decadência de Oscar. Depois da morte de Oscar – morte "suja," contrastada pela família com a "belíssima" morte do tio-bispo (133) – Heládio descobre, relendo alguns dos escritos do tio, que "anã branca" era um termo usado pelos astrônomos Ejnar Hertzsprung e Henry Norris Rossell para indicar estrelas de baixa luminosidade, mas de alta temperatura. A ambigüidade instaurada por este evento é significativa do papel desordenador de Oscar. Assim como é impossível precisar até que ponto Oscar era branco ou negro, não é possível determinar com precisão se a expressão "anã branca" se referia a uma estrela, à mulher da casa vizinha, ou, se Oscar tinha misturado as duas. Surpreendentemente, o narrador, abandonando a onisciência, se recusa a oferecer qualquer resposta definitiva, preservando, ao contrário, a dúvida de Heládio e o mistério em relação a Oscar:

> Entre a mulherinha repulsiva que fora o ponto de atenção de toda a família, dos filhos, do enfermeiro, o fulcro de onde supostamente se irradiava a qualidade letal da imaginação enferma do velho, e o diagrama de Ejnar Hertzprung [sic] e Henry N. Russell, ficava verdadeiramente o espaço desconhecido da real personalidade de tio Oscar, não apenas a dos últimos anos de vida. (136)

Abre-se, assim, dentro do absoluto controle do narrador onisciente, um espaço de incerteza, que introduz, pela primeira vez, uma possibilidade de escolha entre alternativas:

> A verdade é que todas as coisas têm mesmo duas versões, duas anãs brancas, ou mais de duas, ou..., que bobagem, ou, ou, muito mais versões, ou, uma constelação, o céu, ahhh... (137)

Oscar marca aquele inevitável momento no qual, segundo Mikhail Bakhtin, as forças centrípetas, tendendo à centralização e à unificação, e as forças centrífugas, tendendo à descentralização e à desunificação, se entrecruzam.[8] Embora criado pelo narrador onisciente, Oscar, através de um processo de carnavalização,

introduz uma outra voz dentro do romance, que contesta a circularidade, propõe uma maneira alternativa de ver o mundo e nega que qualquer forma de controle absoluto possa ser exercido para sempre. Assim, através de Oscar, são desconstruídas as noções dominantes de onisciência e controle.

V

Lido literalmente *O Nome do Bispo* é a história de um indivíduo cuja existência é marcada por uma inautêntica rotina, e uma crônica penetrante e por vezes sarcástica da vacuidade da pretensiosa burguesia paulistana. Todavia, este nível literal é apenas uma camada superficial que, como o rosto inglês de tio Oscar escondendo a mistura racial, mascara outros níveis de significação. Seguindo a própria sugestão do narrador no episódio da "anã branca", pode-se fazer uma leitura alternativa de *O Nome do Bispo* como uma alegoria sobre o Brasil dos últimos cinqüenta anos.

Tal leitura é justificada, inicialmente, pelo uso de uma linguagem que liga freqüentemente o destino dos Pompeu com o destino do Brasil, como, por exemplo: "De que Brasil tio Oscar veio e a que Brasil chega nessa noite de mágicas?" (25); ou "O Brasil é uma grande família" (67). Significantemente, esta última frase está inserida numa seqüência que narra um episódio envolvendo os parentes pobres dos Pompeu e que tem como assunto a diferença de classes e a exploração dos socialmente mais fracos pelos socialmente mais fortes. Há, também, uma clara preocupação no livro com a composição racial não só da família Pompeu, como do Brasil em geral, retomando-se assim um elemento que, desde o romantismo, é essencial à definição da identidade nacional. Por exemplo, o Instituto São Bento, onde estudaram Heládio e Mauro, é descrito como o "marco zero da geografia de São Paulo" (102), o ponto de encontro dos vários grupos étnicos que compõem São Paulo, isto é os "paulistas verdadeiros" e os "outros". A preocupação dos Pompeu em estabelecer sua identidade como brancos, apesar da presença de um óbvio elemento negro, evoca o projeto de "embranquecimento" do Brasil, ocorrido a partir do final do século XIX. Muitas das datas são também

bastante significativas. Heládio nasce em 1930, ano em que se extingue a Velha República, e tem sua crise de saúde e conseqüente operação em 1980, ano em que o regime militar, estabelecido em 1964, se aproxima do fim. Entre as duas datas, inicia-se e completa-se a transformação do Brasil de atrasado país agrícola numa moderna nação industrial. Mas como a instabilidade política e econômica tem demonstrado, a modernização do Brasil foi apenas superficial. Como acontece com Heládio, que está preso a um passado sem sentido, o Brasil não conseguiu se libertar dos antigos hábitos e dos velhos preconceitos que impedem que ocorra um autêntico e completo desenvolvimento. O livro é bastante crítico da chamada modernização. Afinal de contas, a que leva a modernização? Como vimos, mesmo em 1980 os Pompeu, em geral, continuam presos a uma retrógrada visão do mundo. Até o jovem filho de Heládio, Felipe, representa antes um retrocesso do que um progresso. Felipe é descrito pelo narrador como "um conjunto mal-acabado... um tanto tosco" (72) e está mais preocupado em se definir como um dos herdeiros da tradição dos Pompeu, "numa apropriação indébita e vergonhosa do passado familiar" (75). Como Heládio pergunta a si próprio, "O Brasil então para Felipe se reduz a uma catalogação do passado familiar para ser leiloado no devido tempo, com as devidas informações?" (75). Apesar da idade, o alienado Felipe não tem nenhuma conexão com o futuro:

> Heládio nunca pôde enxergar o futuro pelos olhos do filho; o filho olha adiante mas sua cabeça pesada, compacta, sua nuca, estão ali, interceptam a linha do horizonte como um tapume. Heládio olha para o filho de costas, saindo e, como tantas vezes olhando para o filho, *nada* vê. (77-78)

Mesmo os personagens que se adaptam, que "se modernizam", nada contribuem de autenticamente novo, pois sua modernização é geralmente cosmética. Transformam-se as aparências, mas a realidade mais profunda permanece inalterada. Assim a prima Lavínia, que insiste para Heládio que as coisas estão sempre mudando, apenas trocou "as casas de chá da mocidade" pelos motéis de "camas redondas espelhadas" (79), permanecendo arraigada às antigas prerrogativas: "Os Pompeu lhe permitem que ela desenvolva todos os movimentos florais de que é capaz nas

esplendorosas camas, sem se sentir, nem por um momento, uma 'perdida' " (80). O enorme e generalizado conformismo atinge até mesmo Mauro de Castro, o antigo revolucionário, e ainda agora proprietário de uma livraria com o nome "alternativo" de "Mochila", que já fala, contudo, na "esquerda dorminhoca" (113) e se prepara para lançar sua candidatura a deputado, completando sua inserção no sistema que antes havia combatido. Finalmente, a apatia crônica dos personagens, particularmente de Heládio, espelharia a indecisão e a atual falta de rumo do povo brasileiro, que, como o protagonista, seria herdeiro de um passado sobre o qual teve pouca ou nenhuma influência e vítima de um presente sobre o qual tem ainda pouco ou nenhum controle. Nesse contexto, é significativo que Oscar seja caracterizado por dois elementos tradicionalmente considerados como intrinsecamente brasileiros – a miscigenação e a tendência à inclusão, marca registrada do sincretismo cultural brasileiro – porque Oscar representa, com sua rebeldia, uma alternativa à passividade e o reencontro com uma provisoriamente perdida mas recuperável autenticidade. E é ainda mais significativo que Tio Oscar morre em 1965: "O ano que sucedeu ao golpe militar de 1964 foi portanto o último da vida de tio Oscar" (124). Sua morte parece marcar o ocaso de uma era mais brilhante, lembrada aqui com inequívoca nostalgia.

Publicado em 1985, ano em que se inicia a "Nova República", *O Nome do Bispo* é um dos produtos tardios da chamada "abertura" do início da década de oitenta. Como muitos dos livros da época, o romance de Zulmira Ribeiro Tavares procura reconstruir o passado recente do Brasil e revela uma preocupação com os problemas nacionais. Mas *O Nome do Bispo* vai mais além do que apenas se debruçar sobre o passado e retratar o presente, pois ousa lançar também um olhar sobre o futuro: "As coisas voltam mas são outras. Exatamente em 1986, o cometa de Halley será novamente visível. Se o sobrinho-neto do bispo que lhe leva o nome estiver vivo (o que é mais que provável pelos cuidados que diariamente toma com a sua pessoa), deve então se mostrar muito atento: prestar muita atenção quando erguer a cabeça para o céu e olhar o cometa" (180). Por um breve momento, parece que Heládio aprendeu a lição de Oscar: "Cada vez simpatiza mais com esse tio" (180). Todavia, o final do livro restaura a circularidade: "As suas partes e as suas vergonhas. Como se parecem com a sua vida inteira" (180). Como estas passagens sugerem, *O Nome do*

Bispo, embora convidando-nos a olhar sobre o futuro, é extremamente ambíguo sobre ele. Será possível reviver a criatividade rebelde de Oscar ou será que o futuro pertence para sempre aos anônimos e apáticos Heládios?

Notas

[1]Refiro-me ao que Jean Pouillon chama, em seu clássico estudo *Temps et roman*, de "vision par derrière."

[2] "La vision 'par-derrière,' elle, traduirait la confiance de la bourgeoisie triomphante en la possibilité d'une explication totale des faits psychologiques et sociaux." Maurice-Jean Lefebve, *Structure du discours de la poésie et du récit*, p. 126.

[3] O melhor exemplo desse duplo interesse de Zulmira Ribeiro Tavares pela criação literária e pela crítica/estética é o seu livro, *Termos de Comparação*, uma combinação de ficção, poesia e crítica.

[4] Esta feição híbrida de *O Nome do Bispo* é apontada por Flora Sussekind em "Mais virão, verás," *Leia*. 95 (setembro de 1986), p. 18. Sussekind vê esta mistura de ficção e ensaio como um dos traços característicos do romance brasileiro contemporâneo, observando que está também presente em *Stella Manhattan* e *Em Liberdade* de Silviano Santiago.

[5] O mais conhecido uso literário da analogia entre o período de Vargas e o regime militar de 1964 é a peça *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque de Holanda.

[6] É interessante notar que uma das leituras favoritas de Heládio é o conto "O Inesperado" do ficcionista norte-americano Jack London, que trata de transformações radicais no comportamento dos protagonistas quando estes são submetidos a uma inesperada situação de crise. Entretanto, ao contrário dos protagonistas de conto de Jack London, Heládio só pode experimentar o inesperado vicariamente. Aliás, de uma forma bastante significativa, Heládio concentra seu interesse no início do conto, onde é descrita a vida rotineira da personagem Edith Whittlesey na Inglaterra, antes de emigrar para os Estados Unidos.

[7] O conceito de carnavalização desenvolvido por Mikhail Bakhtin, especialmente em *Problemas da Obra de Dostoiévski*, como profanação do sagrado e contestação do oficial pode ser aplicado aqui. É também aplicável o tratamento específico da questão da carnavalização na cultura brasileira, feito por Roberto da Matta em *Carnavais, Malandros e Heróis*.

[8] "Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted process of decentralization and disunification go forward." Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. de Caryl Emerson e Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981, p. 272.

Trabalhos Citados

Bakhtin, Michael. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

—. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Pouillon, Jean. *Temps et Roman*. Paris: Gallimar, 1946.
Lefebve, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Nauchâtel: Baconnière, 1971.
London, Jack. "The Unexpected." *Love of Life and Other Stories*. 1907. New York: MacMillan, 1911. 125-165.
Matta, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio: Zahar, 1978.
Sussekind, Flora. "Mais virão, verás." *Leia*, 95 (Setembro de 1986). 18.
Tavares, Zulmira Ribeiro. *O Nome do Bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
—. *Termos de Comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Ensaio
Essay

"A WOMAN'S PLACE: RACHEL DE QUEIROZ'S *DÔRA, DORALINA*"

Freqüentemente a obra de Rachel de Queiroz é analisada em termos da condição de mulher da autora e de suas protagonistas. Notam-se a presença de mulheres no centro de suas obras, e sua introdução de qualidades "femininas" no canon mais "duro" e "masculino" da literatura realista do Nordeste. Recentemente, críticas negativas acusam-na de defender a distribuição tradicional de poderes entre os sexos e a posição de inferioridade das mulheres estabelecida pela sociedade patriarcal brasileira.

Dôra, Doralina mostra que a posição de Rachel de Queiroz em relação ao "lugar da mulher" é menos terna e mais ambígua do que a crítica conta. Consciente de sua posição secundária, Dôra, a protagonista, tenta uma auto-afirmação que se choca com obstáculos originários não só da distribuição patriarcal do poder entre homens e mulheres, como também daquela entre classes sociais, que afetam tanto homens quanto mulheres. Os conflitos que resultam têm lugar, mais do que entre homem e mulher, entre mãe e filha: patroa e empregados; cidade e campo; legalidade e marginalidade. É só enquanto parte dessa matriz mais ampla que adquirem significado conceitos como a "feminidade," a "ternura" ou o amor às crianças que, na obra de Rachel de Queiroz, tanto atraíram os primeiros críticos.

Renata R. Mautner Wasserman
Wayne State University

Almost all the recent editions of Rachel de Queiroz's works reprint the "Louvado" written in her honor by Manuel Bandeira in 1960, on the occasion of the commemorative one-volume edition, by the José Olympio publishing company, of four Rachel de Queiroz's novels. In that traditional Northeastern folk-poetry form, Bandeira praises her brasilianness, her heart, her intelligence, her beautiful eyes and her love for her nephews and nieces; after all that, he also praises her four novels.[1] The little poem confirms her popular appeal and the respect her work has acquired among her colleagues and among critics. But in its choice of things to praise it also indicates the problems inherent in a classification of her work it is seen specifically as that of a woman author. It is difficult to imagine a *Louvado* that would praise a male author's eyes or his qualities as an uncle. It might also be unnecessary to praise the eyes of a woman author whose work is unambiguously classifiable as "feminine." But Raquel de Queiroz claims a place in literary territory usually colonized by male writers. Her novels often have women at their center, but these female characters can be found in the fields or at other remunerated work, rather than in the kitchen or the bedroom, and her heroines do not consider marriage the necessary aim of all their efforts. At the same time, however, neither her novels nor her heroines can properly be classed among the great denouncers of inequalities between men and women, or among revolutionaries. Rather, if her novels are critical of social and economic conditions that their characters in powerlessness, poverty and disease, their most typical final stance is a clear-eyed resignation, a private decision not to be tricked into confusing social constraints with the dictates of nature, in short, neither to clamor for, nor to give up the possibility of change.

Rachel de Queiroz's first novel, *O Quinze* (The Year Fifteen), was published in 1930, when she was twenty years old, and immediately won her popular favor and the critical recognition of

a prestigious literary prize (Prêmio Graça Aranha). It is set during one of the most serious droughts in the Brazilian Northeast, by its subject as well as by its lean, clear style, places her now among the group of Northeastern regionalist, realist writers: José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, whose works dominated and for a time almost defined Brazilian literature.

That her first novel preceded the works now most commonly seen as defining that movement is hardly ever mentioned in the critical literature.[2] Instead, she is presented as softening and completing the work of the other Northeastern writers, by adding to it, as Fred Ellison terms it, "an extra dimension, as it were, an insight into feminine psychology. .. an understanding of maternal instinct and tenderness toward children. . ."[3] She shares in the concern for social justice – or rather, the strong sense of social injustice – that characterizes the writings of these Norheastern novelists, contributing to what has been described as the "cycle of politico-social projection," that deals with "banditism, mysticism, draught," and documents the persistence of the large, colonial, Northeastern landholdings that define its social and economic condition.[4] Her work is thus doubly stereotyped, if not explained, as that of a woman, and as that of a member of the Generation of the 30's, and much of what is said about it tends to strengthen one, the other, or both of these classifications. Even a cursory glance, however, shows that, though without the open, outright violence her companions often depect, her world is not as benign as Ellison implies: the strong maternal feelings of the heroine of her best-known novel, *As Tres Marias* (The Three Marys, 1939) do not keep her from aborting her child rather than exposing him to the dangers of blindness or neglect through poverty to which she has seen other children fall victim. And already in *O Quinze* Conceição had felt repelled by her starving godchild Duca; though she then nurses him back to life, the example she saw in him of what can happen to children may have as strong a part in consoling her when she realizes she will not have any of her own as the fact that she has taken charge of bringing him up; significantly, she replaces a "natural" relationship to a child with one predicated upon the social rules governing her role as godmother. In both cases Rachel de Queiroz shows the "natural" instincts of motherhood thwarted and neutralized – or replaced by – social conditions. In both

cases, as in that of Dôra in her latest novel, one striking fact about the outcome of the plot is precisely that the heroines do not marry or, if they do, do not have children. Their desire for a child is never denied, but neither is it sufficient to make them accept the social constraints appended to the natural process of having one. In all cases, as it becomes apparent if one considers her heroines carefully, the "feminine psichology" she explores is more complex and contradictory than that maternal and humanitarian "femininity" which is also part of its composition. At the same time, the presence of these specifically "feminine" characteristics in her fiction and in some of her character-like the regret her heroines do show at being childless, or like their explicit compassion for the children who do in fact appear in all the novels-allows more problematic aspects of her fiction to remain, so to speak "unread," if the critic is unwilling or unprepared to respond to them.

Dôra, Doralina, Rachel de Queiroz's latest novel (now more than ten years old),[5] explores some of the implications of a more complex vision of the feminine, while incidentally throwing into clearer relief the place of the feminine in her previous works. It is the first-person, episodic narrative of the life of its doubly eponymous narrator. Like all the fiction by Rachel de Queiroz, it addresses the question of the place of women in various sectors of Brazilian society, their ability to choose that place and to influence the conditions of their placement.[6] The reader is served immediate notice, however, that any answer to that question will be ambiguous: though the narrator and heroine gives her names to the novel as a whole, the three sections into which it is divided are titled after those who impose their limits upon her freedom: "Senhora's Book," "The Company's Book," and "The Comandante's Book." Further clues to the development of the novel's argument appear in the variation of forms in the three sections, from the "Northeastern" realism of the first, to the almost picaresque structure of the second, in which Dôra's travels with a Gypsy theater company in the backlands, and finally, to the urban domestic form of the third part, showing the heroine in the metropolis of Rio de Janeiro. The resulting triptych suggests, in its variety of forms, the generality of the narrator as a prototypical heroine of Brazilian novels; it does so by following Dôra/Doralina's voyage into knowledge of self and of the world,

of the distribution of power between the two, of the strength of her desire and the limits of her capacity to affect the circumstances of class and gender into which she was born.

We first see Dôra as a rebel against all her circumstances, beginning with her name. She is not Dora, like Theodora, the scholar, the "lover of God," but Dôra, after Our Lady of Sorrows, Maria das Dores, invoked during her difficult birth. Her name is of ambiguos import: it could make her think of herself as the joyous outcome of a difficult process but becomes a perpetual reminder of her obligations to the mother who suffered to afford her life, and, as if in revenge, marked her for sorrow and pain, for a passive suffering which she will not accept and cannot escape. Doralina – or rather, Doralina-my-flower – is the name she wants, given by her father, as a gesture of love and a promise of protection, conditioned upon her acceptance of a decorative, submissive position, withdrawn and denied through his death.

She is born into the remote property of a landed family. After the almost incidental death of her father, her mother takes the reins of that property firmly in hand. Nothing happens there without her knowledge and consent. She directs the planting of the fields, the tending and castrating of the livestock; she keeps the books and defends the borders of her lands. To her daughter she is, at the same time, an example of the possibility for action and the exercise of power by a woman, and an obstacle to emulation. In the exercise of those functions of control and decision generally allotted to the adult male of the house, and combining the usually divided authority over household and fields, the mother finds a justification for not acting in the traditionally female ways. She is short on warmth and on the usual signs of affection; her dress is severe, and though she only wears colors that suit her, the sureness and consistency with which she does it disguise from her daughter her "feminine" preoccupation with her appearance. She speaks little and refuses the intimacy associated, in societies where sex-roles are sharply differentiated, with the women's quarters and with the relation between mothers and children. The girl grows up resentfully calling her Senhora (the Lady), like all her other subordinates, and resisting the ascendance she can neither bear nor openly challenge, and the authority which in occupying both the male and the female position as understood by the society at large, preempts the space in which Dôra could exercise her rebellion.

Dôra is thus placed in a doubly determined position of antagonism: she must oppose her mother as a daughter, competing with her in the usual way for the attention of men, and for the recognition of youth and beauty. But she must also oppose her in the may in which sons compete with fathers, for independence in the world, for control of the family's wealth. The result is ambiguity in the distribution of culturally sex-linked attributes, though one must note that this redistribution takes place entirely within the underlying, class-based structure according to which power and appropriate action are assigned in their society as a whole.

One consequence, nevertheless, of this preemption of roles by the women in the novel, is that the tradicional men's sphere shrinks and male characters come to occupy positions either secondary or invested with simbolic charge associated with those of women. The administrator, Antonio Amador is entirely under Senhora' orders; Senhora's husband is dead, and Dôra's husband, Laurindo, has little weight in himself, characterized as weak-willed and ineffectual, and functioning almost exclusively as an object of dispute between mother and daughter. But the subordinate position of the men and the authoritative one of Dôra's mother at Soledade do not indicate that the family farm offers an instance of the establishment of a "community of women," like those Nina Auerbach sees explored in some fiction by women.[7] Rather, in the society of which Raquel de Queiroz speaks, the possibility of the exercise of power by women is determined clearly by class as well as by gender. As members of the landed class, Dôra and her mother automatically occupy the position of power as soon as the male of the same class who ought to exercise it has defaulted. They could, of course, within as well as outside the text, refuse to take the power and its responsibilities (Mãe Inácia, in *O Quinze* does not step outside of the traditional role, and in her timidity, religiosity and adherence to what one can call, with one critic "patriarchal discourse,"[8] exaggerates its markers), or they could, like other women, have wrested that power, more or less covertly, from men still present. But these are simply examples of the various ways in which individual preference interacts with socially determined constraints. What is characteristic of Rachel de Queiroz is that she forgets neither the preferences nor the constraints, and in *Dôra, Doralina* explores this interplay.

Thus, the first conflict in the novel is located not in a clash between male and female, but in one between two women. The novel opens with an exposition of the estrangement between mother and daughter, as seen from Dôra's point of view. For an entire chapter, as if to stress this formulation, closer to *Cinderella* than to the myth of the Amazonas, it is unclear that the powerful, resented figure the narrator evokes is her mother. The maternal, as commonly understood, thus appears not as an instinct, but as the corollary of a woman's relation to a – male – source of power and authority. When the mother becomes the source of that power, the maternal acquires some of the characteristics which, in the usual understanding, are defined as paternal. Rachel de Queiroz thus begins to redefine that "maternal" and "feminine" element she is praised for developing in her novels, and in a move necessarily related to that redefinition, robs the archetypal struggle between fathers and sons of its gender-specificity, and once again shows the psychological as conditioned by, and secondary to, the social.

In keeping with this realignment of roles, Dôra first asserts herself against her mother in a struggle about a man, receiving at Soledade a fugitive renegade, Delmiro, treating his wounds, hiding him from the law, and offering him a place to live as a penitent hermit in one forgotten corner of the farm. She decides, in other words, to introduce a man and a stranger into the mother-dominated society where she lives. But although Delmiro is a bandit, he enters Soledade in a dependent position and is invited to stay as a sign of Dôra's authority. Once she has nursed him back to health, it is he who comes to play the role of nurturer, and it is he who is associated with the curative powers of nature and with the conservative position of women. The confrontation between Dôra and Senhora over Delmiro does not involve the choice of a mate, but it does provide Dôra with a sphere of influence of her own, carved out of the field of her mother's authority. The association of Delmiro with the realm of nature and religion, and his half-worshipful, half-protective but passive and subordinate relation to Dôra complete the conflation of genders: if Senhora occupies the position of stern father, he turns out occupy the slot reserved in the social structure to the humble and protective mother.

It is another struggle over a man, this one lost to the mother, that causes Dôra to leave the farm. This development is

ambiguously weighted as well: the long relation of opposition between Dôra and her mother ends when Dôra's husband Laurindo is killed by Delmiro, possibly as the result of a barely expressed wish she breathed to the old bandit the night she found her husband in her mother's chamber. The readers' sympathies are with Delmiro, since Laurindo was not only a sneak and a fop, but also a destroyer of the natural order that Delmiro had re-instituted on the outer edge of the farm. Delmiro's wild enclave, where plants and animals were preserved from use or wanton destruction by civilization, marked the presence of the divine, both immanent and transcendent; the relation of mutual protection he had established with Dôra marked, for him, as the proper guardian of the order of the farm. But Laurindo's death is also preceded by the still-birth of his and Dôra's child, in an interruption of the blood line that would preserve social and economic conditions on the farm for one more generation and that defined the sphere of the husband's usefulness. Dôra's widowhood, however, like her mother's before her (and in her childlessness), rather than marking her as helpless, free her for the voyage out into the world in search of a different place for herself. Unlike Conceição, however, whose move from the farm to the city marginalizes her because she does not marry, and fails to open new perspectives for her since she still functions within roles traditionally ascribed to women, as a teacher and a purveyor of charity,[9] Dôra begins almost immediately after her move to function within parameters associated with a male figure – that of the wanderer or the *picaro*.

Rachel de Queiroz has explored this outside world before, without, however, juxtaposing it to a realm of feminine authority. Characteristically, however, if one considers the balanced tone in which she approaches the assorted violence and injustice of the world she describes in other works, this juxtaposition is not presented in terms of antagonism, and the contrasts between these worlds are shaded by Dôra's perception of the world of feminine authority as oppressive, and of that outside of Soledade as free. Others of Queiroz's works, and often also her heroines, are acutely aware of the limits imposed upon the freedom of women to act and decide, upon their access to any form of power, and of the price they pay for self-determination, but she uses this insight to stress that it is not only the women who must pay that price for power, that power and freedom are not necessarily synonymous.

In the earlier novel *The Three Marys*, the painter who tries to seduce the heroine, and who is drawn in a most unflattering way, is nevertheless seen as also worthy of compassion, dimly aware of his various failures, shoring up his self-esteem with acts that are socially acceptable only because the double standard that applies to sanctions of behavior by men and women imprisons him in his obligation to seduce just as it both victimizes and protects the women he must desire. Even in *Lampião*, her portrait of the prototypical Northeastern bandit and macho, Rachel de Queiroz stresses the basic weakness that finally destroys this brutal and naïve strongman besieged by paranoia as well as by the police, alienated from his possible allies and incapable of coming to terms with his enemies; she shows that though his force made Maria Bonita, his companion, leave her husband and children for him, it his weakness that keeps her attached to him.

It is in the interstices of this global system of repression in which both women and men are imprisoned that Dôra seeks her freedom. The second part of the novel tells how she joins that emblem of the free life, a wandering theatrical troupe. Its detachment from family, land, convention – its creation of its own familial structure, space, and conventions – offers her the perfect opposition to her origins and thus the perfect rebellion against her mother, without excluding her from all community, in fact, integrating her, for the first time, in a group she can recognize as a family. Its imputed freedom of mores offers her the ideal rebellion against a received morality whose tenets she, like other Queiroz heroines, must put to the test before accepting. Both personal morality and family are then shown to be goods which must be freely chosen, not imposed through social rules presented as naturally determined. Again, however, Rachel de Queiroz transforms the oppositions she sets up by driving them through the narrows of the perceptions of individual characters: Dora demands to be given the right to moral and economic choice but cannot yet see that all her mother's power derives from her having taken such rights upon herself. It is her mother whom she sees as the source of constraints, and whom she resents.

Once away from the farm, Dôra slowly finds that not all possibilities are open to her: if she needs money, she can get it – in ways that will not immediately compromise her social standing – by selling some of her own cattle, that is by still depending upon the

farm, or by an array of more or less humble jobs. She is still in thrall to the king and wealth of opportunity offered her in accordance with her character, her upbringing and the intensity of the demand she makes upon the world around her. In conquering her freedom, discovering and asserting her self, she still does not place herself in an adversarial position towards a world that offers a woman like her very few avenues for development; rather she simply becomes capable of recognizing the effective limits to any freedom she can achieve. Her freedom means that is out from under her mother's authority, and not under the confining authority of any man but she has learned that they too live under constraint, and that her confinement within these same constraints is independent of their decision.

In the event, she uses that freedom to link her life to a man's – to an outlaw, like Lampião, but more genteel, to a smuggler who gets rich during the war, possibly supplying the enemy. In her willed and enforced ignorance of "The Comandante's" business, however, Dôra chooses to enter the traditional "woman's place" she had never so completely filled.[10]

After the middle, and picaresque part of the novel which, with its episodic construction and its panoramic view of society, with its assumption of the freedom of marginality for the central character, the book returns to the form of a realistic chronicle of bourgeois life. Dôra and the Comandante buy a little house and furnish it; he goes out on business that she should not trouble her pretty head about; she spends her time cooking and cleaning, and for the first time becomes financially dependent on her man, who considers it an insult to his pride for her to touch her own money. Thus the freedom of her choice of lover leads her, in a reversal of the usual terms of rebellion, to take precisely the subordinate place her mother had refused.

In its movement from the land to the city, on the other hand, this development also calls into question the stereotypes of the urban as liberating and the rural as confining for women. Dôra is not typical, but even as an isolated case, she casts soft shadows upon both accepted ideas and their accepted critiques. When Jorge Amado, for instance, wants to free Malvina, of *Gabriela, Clove and Cinnamon,* from the oppression of her traditional home, he sends her to Rio, to study, or to be a secretary. In *Dôra, Doralina,* however, Rio appears not as a site of progress and

emacipation, but as place where strong economic and social pressures for changes in outlook, in social mobility, in opportunity, mask a paradoxical reinforcement of traditional forms of relation and replace women in positions of subjection from which they could escape, under special circumstances, in the countryside. The power she could have derived from her class and social position as heiress or mistress of Soledade dissipates in Rio, where her origin is meaningless; if she has the satisfaction of escaping her mother and avoiding conflict with her, she also has the experience of the limits of choice in her course of action. Dôra in Rio confirms the vision of woman's place in the city that Queiroz sketches out in *O Galo de Ouro*, with its pair of destructive, manipulative women who cannot, despite their efforts, do more than attach themselves to a man and be carried with him wherever his temperament, interacting with an indifferent destiny, should carry them all.[11]

Dôra's return to the farm, at the end of the novel then takes on ambiguous meanings once again. On one hand it is a defeat on all fronts: she has not made her way in the big world outside; she has not made a decent living for herself; she has not learned new ways of relating to the world of men, of money, of work, of power, that in any way differ form, or criticize traditional structures. At the same time, her absence from the farm has made an orderly transition of matriarchal power impossible, and she returns to a land of ruined pastures, crumbled buildings, and ancient retainers, their value residing purely in their link with the past and opposition to the alienation of cities. It is the kind of farm destroyed by the draught in *O Quinze*, where destruction is inevitable because it is natural. But it is also the kind of landed property where the patriarch of Isabel Allende's *House of the Spirits* founds a bastion of the old Latin-American rural aristocratic order whose prosperity rests upon stern paternalistic power and the defense of values calcified into a complete inability to understand and guide events in the modern world. But if *Dôra, Doralina* is not a story of thralldom to nature, neither is it a complete story about the willed imposition of a particular social structure: we do not see the land reclaimed, and do not get an analysis of the constraints such reclamation would place upon the heroine; we see neither an old order affirmed nor a new one beginning. Dôra returns to the land as to a refuge, and though we

are told there will be a future, we are not told its shape. In the last action of the novel the old manager's son brings his old mistress' daughter a descendant of her old favorite cow, which her mother had bought away from her; the calf had been born in Delmiro's old clearing. Hope thus arises from a rearrangement of the old elements of owner, cow, clearing, manager, but the future is not guaranteed by it. In Rachel de Queiroz's world desire is granted only limited satisfaction, rebellion butts up against constraints that cannot be removed while there is human life, and therefore, society. Freedom and happiness are serendipitous states, gifts that cannot be counted upon and that do not depend upon the will of the individual, regardless of sex, class or wealth. Her strength lies not so much in showing a way out of the various forms of misery informing her novels, but in the understanding she has for the sufferers; not in the fervor with which she combats the constraints under which her characters live, the various hypocrisies and cruelties of their world, but in the clarity with she sees these constraints, and uncovers the hypocrisies. A gentle rebel, her gentleness is neither passive nor accepting; it questions some of the central assumptions according to which women are assigned a behavior, a share of power, a place. But in general her heroines shun the violence of the world against which they rebel and attack neither that world nor, as is common in the literature of contestation by women, themselves. In this time that likes extremes and denigrates resignation and compromise, Rachel de Queiroz's novels find themselves dissenting on two fronts. However either of these confrontations turns out in the end, her work will have provided one of the important maps of the battlefield.

Notes

[1]Manuel Bandeira, "Louvado para Rachel de Queiroz," in Rachel de Queiroz, *Quatro Romances* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1960).

[2] One of the first reviews of the novel places it in a line of succession to José Américo de Almeida's *A ˜agaceira,* but is careful to note its difference from the earlier novel, specifically in its focus on the draught and therefore on the problem of the relation between the characters and their environment, leaving aside sentimental, "novelistic," entanglements. See Augusto Frederico Schmidt, "Uma revelação – *O Quinze,*" in *As Novidades Literárias, Artísticas e Científicas,* Rio de Janeiro, Aug. 18, 1930, nº 4, rpt. in Rachel de Queiroz, *O Quinze* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1972), 6-9. Schmidt makes a point of the novel's having been written by a woman, but establishes a distinction between Queiroz novel and the "futility and falseness of our feminine

literature,"(7) comparing her with Katherine Mansfield and Virginia Woolf(9). The comparison becomes more intelligible of one notes also that he considers its "literariness" the greatest virtue of the novel, having been charmed by that more than by "the political and national role the work acquired without meaning to."(8) Adonias Filho does note that her novel precedes the works of the other "Northeastern" novelists and contributes to the strength of the literary movement they made into a model of the modern Brazilian novel. See Adonias Filho, "O Romance *O Quinze*, in Queiroz, 1972. p. 10-16.

[3] Fred P. Ellison, *Brazil's New Novel, Four Northeastern Masters* (Berkeley: University of California Press, 1954). p. 135.

[4] Carlos Alberto Azevedo, "Literatura e Praxis Social no Brasil: O Romance Nordestino de 1930," *Revista Iberoamericana*, 48(1982) 120-121:89-104,91, quoting Rui Facó, *Cangaceiros e Fanáticos* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963). p. 194. Azevedo mentions Rachel de Queiroz only briefly, concentrating on the works of the men in the movement, intimating that she simply contributes to their overall project, and defining that as entirely social in preconditions and expression, undifferentiated in terms of gender.

[5] Rachel de Queiroz, *Dôra, Doralina* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1975). There is a somewhat lame translation into English, *Dôra, Doralina* (New York: Avon, 1984).

[6] For an overview of Rachel de Queiroz's fiction with specific emphasis on her heroines, see Joanna Courteau, "The Problematic Heroines in the Novels of Rachel de Queiroz," *Luso-Brazilian Review*, 22(Winter 1985) 2:123-144. Unlike Courteau, I do not see the heroine of the novel in question as achieving unambiguous fulfillment.

[7] See Nina Auerbach, *Communities of Women* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978), who sees in the (often fictional) construction of communities of women separeted from the world of men, an appropriate feminine response to the uneven distribution of power between genders.

[8] See Carmen Lúcia Tindó Secco, "*O Quinze* e o Papel Social da Mulher," Suplemento Literário de Minas Gerais, nº 787 (Oct. 31, 1981), p. 9.

[9] See Tindó Secco.

[10] Courteau argues that the sexual fulfillment Dôra experiences with the Comandante is a sign of her growth and supersedes the implications of her domestication: "Dôra represents a stage in feminine development that only recently has been recognized in the fields of psychology and sociology: a woman's perception and understanding of her own sexual needs"(14). The remark seems more appropriate in regard to female characters in Anglo-American that in Brazilian literature. Jorge Amado, who like other Northeastern novelists does not shy away from sexuality, has been severely criticized from a feminist perspective, for his portrayal of women who are sexually satisfied but entirely submissive to men, that is, where sexual awakening has nothing to do with empowerment. It may just be that the achievement of sexual satisfaction by women is valued differently in different cultures...

[11] Rachel de Queiroz, *O Galo de Ouro* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1985). This novel appeared originally in the form of a serial published in the mass magazine *O Cruzeiro*, in the first months of 1950; the present edition is its first in book form. It is being reprinted as something of a piece of nostalgia for the times when the Governor's Island was a rural outskirt of the city of Rio de Janeiro, where people still lived in the rhythms of nature despite their constant and necessary travels to the city for work and entertainment. The preservation of the rural enclave appears as impossible; the city as corrupting; the women characters are trapped either in the endless work and worry of the rural poor or in the semi-criminal activities that offer them freedom in the city. When Nazaré rebels, she can do it only in terms of deviance, either by breaking sexual taboos or by using sexuality against the men who otherwise determine her destiny. At no point could she have the option, offered to those of Queiroz's heroines who within a different social class, of choosing to do battle in the same field where men operate, that is, by taking control of her environment on her own.

Ensaio
Essay

A MODERNIDADE E O FEMININO NA PULSAÇÃO DO DISCURSO

Clarice Lispector's *Um sopro de vida*, published posthumously in 1979, inscribes the crisis of legitimation that characterizes modernity, a crisis associated to the breakdown of narrative structures, according to the French scholar Jean-François Lyotard. Doing away with plot and character, Lispector's text articulates a discoursive game in the process of which the binary structure on which it is built is deconstructed, leading to the blurring of distinctions between male author/female product, active subject/passive object. The game that underscores the dissolution of the paternal metaphor of literary creativity ends up by placing the feminine in the origin and center of a discourse that, ultimately, abolishes the structural, experiential and conceptual division between literature and life.

Rita Terezinha Schmidt
Univ. Federal do RGS

Inclassificável, perturbador e subversivo é o texto de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida* (Pulsações)[1] publicado postumamente em 1979 graças ao trabalho de sua amiga inseparável de tantos anos Olga Borelli, que organizou os manuscritos inacabados. Tanto quanto ou até mais provocante do que os textos que o precederam, *Um Sopro de Vida* representa uma aventura definitiva na ordem do discurso na medida em que é essencialmente nessa instância que Lispector desarticula os paradigmas de representação em que está alicerçada toda a tradição filosófica-humanista ocidental. Dentro desta tradição, conceitos tais como a Verdade, o Bom, o Ético, o Justo foram naturalizados e reificados. Estabeleceu-se a lógica do signo através da polaridade (dialética), uma relação por oposição em que identidades e diferenças são maximizadas. A linguagem passou a articular a lógica do signo através de um sistema de representações binárias que, tal como assinalou Hélène Cixous, são os clássicos pares heterossexuais da filosofia ocidental.[2] Segundo este sistema de representação, que legitimou o contrato social e que se cristalizou como pilar das narrativas fundadoras de nossa cultura (narrativas filosófica, religiosa, histórica e literária), o centro, ou pólo positivo, é ocupado pelo pai, o homem, a lei, a ordem, o logos, a origem da verdade.[3] Na margem, ou pólo negativo, situa-se a mãe, a mulher, com toda a sua carga de negatividade. Esta estrutura básica que, ao longo dos séculos, manteve em seu bojo a marca de uma interpretação ideológica da diferença, gerando até definições de ordem metafísica da identidade sexual, e que se instalou de forma decisiva em nossas práticas culturais, incluindo-se a literária, constitui-se na matéria problematizada por Lispector em *Um Sopro de Vida*.[4] Perfazendo o caminho labiríntico da gênese literária apreendida basicamente na relação discursiva entre autor e personagem, já ensaiada nas páginas de *A Hora da Estrela* (1977), Lispector desestabiliza a representação da diferença a partir de um espaço retórico novo onde se desenrola um deslize entre o eu (masculino) e o outro (feminino), entre o imitante e o imitado, entre o significante pleno e

o vazio. Em última análise, esse deslize assinala o colapso da economia simbólica da razão e da cultura e a emergência do feminino como pivot da diferença sem oposição, como a origem do jogo de significações, como fonte de 'jouissance'.

Para se compreender o radicalismo deste texto que brinca com os limites do impossível e que se insinua provocantemente como um texto que ainda não existe, é imprescindível pinçar alguns elementos pertinentes a sua composição, buscando seus pressupostos e rastreando suas significações. Precedido de um preâmbulo onde um autor imaginário explicita suas intenções e seu papel, *Um Sopro de Vida* apresenta-se com uma estrutura tripartida: 1. 'O sonho acordado é que é a realidade;' 2. 'Como tornar tudo um sonho acordado' e 3. 'Livro de Ângela,' sendo que os três capítulos correspondem a três movimentos distintos, ou seja, a concepção, a gestação e o nascimento da personagem Ângela Pralini. Em primeira instância, se observa que *Um Sopro de Vida* está pautado numa diluição narratológica entre estória (a seqüência de eventos e ações) e discurso (a apresentação discursiva dos eventos). Considerando que o único 'evento' do texto é o nascimento da personagem e que este ocorre unicamente pela configuração de um discurso e de uma voz distinta do discurso e da voz de seu criador, conclui-se que o texto não obedece à noção tradicionalmente aceita de que o discurso constitui uma representação de eventos que ocorreram 'a priori'. Pelo contrário, o texto postula o evento como produto de um discurso. Na rejeição do essencialismo metafísico que concebe a linguagem como mimética, isto é, que imita ou se refere a uma suposta realidade que lhe é anterior, *Um Sopro de Vida* desprende-se da fascinação da lógica segundo a qual a linguagem é um agente neutro e transparente da representação de significados dados como 'naturais'. O jogo enunciativo que se estabelece entre autor e personagem sublinha o discurso como a zona privilegiada de produção de significado, evidenciando que conceitos tais como o de 'sujeito' e 'objeto' são, na verdade, 'lógicas' produzidas pelo discurso. É na materialidade de sua tessitura que se constrói ou se subverte as representações do mundo.

Uma investigação preliminar do texto parece, no entanto, desautorizar as afirmações acima, uma vez que o pressuposto subjacente à concepção e papel de autor e personagem nasce da oposição binária que inscreve o signo ('mulher/objeto' como

subordinado ao signo 'homem/sujeito'. Esta oposição que sintetiza o par fundamental natureza x cultura está na base da tradição teológica e literária da criatividade androcêntrica. Significativamente, o autor reveste o seu ato de conceber e nomear com ressonâncias míticas que remetem ao livro do gênesis e legitimam, assim, sua função de autor/criador/pai:

> E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma (p. 25). No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela (p.27).

Evidentemente que o autor se caracteriza pelo 'ego cogito' por excelência. Ativo, crítico e analítico, assaltado pela sensação de perda e pela dúvida existencial, ele busca na escritura de sua história a presença do outro, Ângela, para que através dela ele consiga resgatar o sentido de sua própria condição:

> Escrevo para aprender (p. 18). Eu inventei Ângela porque preciso me inventar (p. 27). Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição de vida (p. 18). Estou com medo de começar (p. 15). Ao mesmo tempo – aparento contradição – eu já comecei muitas vezes (p. 28).

A dinâmica de seu enunciado se consuma num sistema metafórico onde o 'reto', o 'geométrico', o 'lógico' (p. 40), o 'sóbrio' (p. 53) e o 'mecanicista' (p. 101) abrigam as coordenadas do estilo contido e programático de sua enunciação: "Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos, e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo" (p. 14). Seu discurso é a afirmação da 'techne', o aspecto masculino ativo da criação, cujo sentido não se limita ao aspecto meramente técnico mas à potencialidade para fazer a 'physis' (a natureza) brotar para a existência, dando-lhe uma narrativa, fazendo-a falar. O discurso de Ângela é a 'physis' transformada em palavra, palavra sensorial e sem intencionalidade, 'orgânica e livre' (p. 134) que se esparrama pelo espaço de um terreno pantanoso onde "nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intoleravelmente doce. Pântano borbulhante"

(p. 43). Escorregadio e oblíquo onde se proliferam a lacuna e o excesso, o discurso de Ângela beira o delírio, o ininteligível. Mantendo a força originária de uma natureza não sujeitada ao logos, ele termina por colocar a linguagem em relação ao seu próprio limite, explodindo como palavra-matéria na configuração metonímica do corpo: "Minha palavra é terra' (p. 48).

Mediante as duas formas de enunciação, a do autor e a da personagem, parece redundante observar que os discursos constroem a representação binária. A diferença sexual e lingüística que emerge da oposição entre cultura e natureza nos seus desdobramentos, logos e pathos, forma e matéria, sujeito e objeto, determina e reforça o mito de uma ordem literária visivelmente comprometida com o legado epistemológico da representação patriarcal onde a lógica da 'techne', que pertence ao domínio do autor, se constitui como diferença positiva em relação ao irracionalismo da 'physis', domínio da personagem feminina. Todavia, e aqui deparamo-nos com um dos traços mais marcantes dos textos de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida* não é somente o que parece ser. Na verdade, o texto dissimula o que quer dizer, instaurando uma diferença dele mesmo. Se por um lado o jogo discursivo desenha os contornos da estrutura visível e explícita na base de seu sistema narrativo, por outro lado ele incorpora elementos que viciam e desfiguram este mesmo sistema ao ponto de inverter a sua estrutura. Isto equivale a dizer que o texto contém a sua própria desconstrução.[5]

O primeiro elemento de desfiguramento é o esvaziamento de controle. Na medida em que a personagem Ângela vai crescendo como um 'ela', uma voz e uma presença distinta do 'eu' do autor, este vai perdendo gradativamente o controle sobre sua escritura, na forma do afrouxamento do rigor de uma lógica pautada na consciência do ego cartesiano. É inútil a afirmação "eu sou produto de um pensamento" (p. 134), assim como é vã a tentativa de assegurar seu papel como o significante privilegiado da diferença. Ângela representa a falência de seu sistema (p. 134) e a ele nada mais resta senão reconhecer a contradição que o arruina, "sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar" (p. 53); "sou um escritor enredado e perdido". Sintomaticamente, é no terceiro movimento do texto, isto é, no "Livro de Ângela" que o autor sucumbe definitivamente à "doideira" porque a razão já não lhe basta (p. 143) ele se define agora como "vice-versa em ziguezague"

(p. 130). Seu discurso, dispersivo e melancólico, registra a marca da perda e conseqüentemente, do desejo de posse do significado que lhe escapa e que ele, grotescamente, procura imitar (p. 114). Ironicamente, Ângela, a imitada, se torna o mecanismo que destitui o autor de sua função, decretando o seu fim como sujeito. Não obstante a narrativa manter a divisão categorial, autor e Ângela, até a sua conclusão, o 'eu' autônomo do autor se torna invisível enquanto discurso, inviabilizando portanto a função autoral/paternal.

A erosão discursiva e conceitual das fronteiras entre sujeito/objetivo, ativo/passivo, eu/outro, autor/personagem que se mantivera embrionária e suspensa nos dois movimentos anteriores do texto, explode no terceiro movimento "O Livro de Ângela:" ". . . Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem" (p. 120). Este resvalar que se processa entre as categorias do 'mesmo' e do 'diferente' corrói o discurso e a representação calcadas na oposição binária, "eu a imito? ou ela me imita" (p. 101); "ou é apenas meu eco repetido?" (p. 104). Diz Ângela: "Eu sou a noite" (p. 110). Diz o autor mais adiante "Eu sou a noite" (p. 125). Na economia deste jogo de significantes onde o 'eu' é igual ao 'ela' e onde o 'ela' não é mais o 'outro' mas sim um 'eu', está imprimida a morte do autor, do pai e de sua ordem: a lógica do signo, a representação, a história. Em seu lugar irrompe a força do que se situa além do cogito: a presença de Ângela, codificação do feminino, que se articula um discurso em que as palavras não estão mais 'naturalmente' ligadas ao mundo. Afirma Ângela: "Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade" (p. 92). O seu nascimento, "estou precisando urgentemente de nascer (. . .). Quero gritar para o mundo: Nasci!!! E então eu respiro" (p. 101) registra a confluência do literal e do figurativo na ruptura da seqüência – a autoria masculina – para o delineamento de um espaço emergente: o da autoria feminina.

O esvaziamento da função autoral/paternal está intimamente ligado à crise de legitimação que caracteriza a modernidade. Segundo Jean-François Lyotard em sua obra *The Postmodern Condition* (University of Minnesota Press, 1984) esta crise se consuma não só no terreno da filosofia, com a perda de autoridade dos sistemas de conhecimento e a conseqüente crise de estatuto do conhecimento – o que é a Verdade? a Justiça? o Ético? – mas

também, na ruptura de estruturas narrativas fundadoras de nossa cultura. O próprio conceito de estrutura pressupõe a existência de um centro, uma presença, uma origem e, no caso de nossa tradição ocidental, este espaço sempre foi simbolicamente ocupado pela figura do pai. A crise de legitimação por que passa a modernidade tem portanto a ver, na visão de Lyotard, com a desestabilização do estatuto do conhecimento, com a incredulidade em relação ao sistema de representação da tradição filosófica e metafísica e, com o descentramento da base das narrativas fundadoras (do mito, ao épico e ao romance) que construíram o homem como sujeito e centro do universo. Se *Um Sopro de Vida* registra um momento dessa crise, ele também se constitui como uma resposta a ela.

E é justamente neste momento que se torna pertinente apontar o segundo elemento de desfiguramento, que pode ser considerado o complemento invertido do primeiro. Este elemento é a presença de uma genealogia literária, sutilmente insinuada aqui e ali, que tece e desfaz as relações de interdependência entre autor e personagem, perturbando a lógica entre causa (origem) e conseqüência, a ponto de transgredir as margens reais do texto. Para apreendê-lo não é necessário penetrar em camadas mais profundas de significação, basta ordenar os dados do jogo textual. Referindo-se à maneira de Ângela escrever, o autor identifica-se com ela através de uma analogia entre pai e filho (p. 101), deixando implícito o fato de Ângela ser filha de sua idéia. Por outro lado, Ângela, que se diz filha e mãe (p. 95), refere-se a si mesma nesses termos: "Eu me abri e você de mim nasceu. . . E me apaguei para que tu tivesses a liberdade de um deus" (p. 108). Ora, o autor se imagina um Deus (p. 125), no sentido de pai-criador, mas Ângela é incisiva: "Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio" (p. 127). Se o autor, que se diz pai, não é o princípio e o fim (da escrita), quem o é? A resposta é evidente: é Ângela, a filha e a mãe, origem e produto. Ainda mais: num determinado momento, Ângela se diz autora de *A Cidade Sitiada*, o romance de Lispector publicado em 1949. Além disso, menciona várias vezes o seu cão Ulisses, (Ulisses era o nome do cão de Lispector além de ser o cão-narrador de seu quarto livro infantil, intitulado *Quase de Verdade*) e afirma o desejo de publicar um filho chamado Jo~o (o nome de um dos filhos de Lispector). Esses três dados referenciais que pertencem à história supratextual, incorporados

ao contexto seqüencial do exposto acima, permitem o desdobramento de uma genealogia surpreendente: Ângela é ao mesmo tempo filha e mãe, autora e personagem, o ponto 0 de todo o início (p. 127). Ela é duas e é "una" (p. 128). É matriz-mãe do significante primeiro, origem para os outros significados e, por isso mesmo, desafio incestuoso à ordem do pai. Literalmente Ângela é Clarice, cujo último sopro de vida se materializa na plenitude da escritura na 'jouissance' do texto, que resiste ao silêncio, à morte e ao nada.[7] É significativo que no final de *Um Sopro de Vida*, Ângela retorna à terra, "não à terra em que se é enterrado e sim à terra em se revive" (p. 162).

Temos aqui, em toda a sua complexa dimensão, o radicalismo deste texto. Abolindo as fronteiras seculares e sagradas do sistema de representação patriarcal, disseminando os limites entre o imaginário ficcional e o real histórico, negando a divisão estrutural, experiencial e conceitual entre literatura e vida, *Um Sopro de Vida* transcende os seus próprios limites – eis aqui sua *diferença*. Ao desvelar a autoria feminina como presença, através de uma genealogia literária que privilegia os laços entre mãe e filha, Lispector projeta a visão utópica do feminino, na sua base material/maternal, estabelecendo uma relação intrínseca entre linguagem e corpo. É deste espaço e desta relação que emerge a fonte concreta e subversiva do significado, cujo pulsar milita contra a instituição da autoridade patriarcal/paternal.

Faço minhas as palavras de Hélène Cixous na medida em que elas oferecem uma nota definitiva sobre a prática de Clarice Lispector:

> It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn't mean that it doesn't exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophical-theoretical formulation. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate.[8]

Notas

[1] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Todas as referências ao texto referem-se a esta edição.

[2] Ver, por exemplo, o texto de Hélène Cixous, "Sorties", em *La Jeune Née* (Paris: 10/18, 1975), p. 115-246. Neste, Cixous demonstra que as dicotomias necessárias às estruturas fundadoras do mundo ocidental são os clássicos pares heterossexuais da filosofia: mente x corpo, cultura x natureza, techne x physis, inteligível x sensível, activo x passivo, sol x lua, dia x noite, pai x mãe, intelecto x sentimento, logos x pathos, forma x matéria, o mesmo x o outro.

[3] Jacques Derrida denominou este sistema de 'falogocentrismo'. Ver seu texto *Of Grammatology* (John Hopkins University Press, 1975).

[4] Discordo aqui de Hélène Cixous em cujo artigo "L'approche de Clarice Lispector", *Poétique* 40 (Novembro 1979), p. 408-419, sugere que a narrativa de Lispector é muito mais tradicional do que se poderia esperar.

[5] Baseio-me na definição de desconstrução apresentada por Jonathan Culler em *The Pursuit of Signs* (Nova York: Cornell University Press, 1981), p. 183: "A deconstructions involves the demonstration that a hierarchical opposition, in which one term is said to be dependent upon another conceived as prior, is in fact a rhetorical or metaphysical imposition and that the hierarchy could well be reversed."

[6] No contexto dos estudos desenvolvidos por Julia Kristeva sobre a escritura feminina, que ela denomina, semiótica, (ver *Desire in Language*. Nova York: Columbia University Press, 1980, e *Revolution in Poetic Language*. Nova York: Columbia University Press, 1974), o feminino não designa, de forma alguma, categoria de gênero, mas um espaço pré-simbólico, ou seja, pertence à ordem do imaginário, do não-reprimido e portanto do não-sujeito à lei da repressão, lei essa que opera na crise edipiana e na entrada do indivíduo na ordem simbólica da linguagem e da cultura.

[7] Cabe lembrar aqui as palavras de Virgínia Woolf em seu texto *A Room of One's Own* (Harcourt, Brace and World, In., 1929), p. 81: "The book has somehow to be adapted to the body."

[8] "The Laugh of the Medusa". In: *New French Feminisms*, eds: Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, (Amhers, Mass.: The University of Massachussets Press, 1980), p. 263.

FATBACK

by Tânia Jamardo Faillace

Translated by Rebecca Catz

"Tell me, Fatback, what are you going to do with yourself from now on?"

"I don't really know, Mistuh Joe. But one thing's sure. I won't be sleeping in the streets no more."

Her name was Adelina Marta Gomes something or other. . . but the name of Fatback had stuck ever since someone thought of comparing the back of her neck to a slab of bacon.

She was fat all right, enormously fat, and even if she were placed on a diet of bread and water for weeks and weeks, she would still be fat.

Her mother had been rather proud of her she was little. Next to all those skinny kids crowding into the one room shack, Adelina Marta looked like the babies shown in the ads. She had "cute little bracelets" on her wrists, elbows, thighs, knees, ankles. . . and she had difficulty balancing herself on her legs because her feet were too well rounded at the bottom.

One way her brothers had of amusing themselves was to turn her over on her back like a turtle. Adelina Marta struggled and strained until her cries reached her mother washing clothes at the back of the house. Her mother would scream, smack, paddle them with her slippers, and rescue her "pretty baby." Adelina Marta would then accompany her to the community washtubs and remain there playing with beer bottle caps and old tin cans while the soapy water dribbled through the hose.

"What d'ya do to make that child so fat?"

"Oh, I always get her milk at the Welfare Station. . ."

And it was true. What her mother had not done for the others – stand in line for hours, letting the clothes pile up – she would do for her. Adelina Marta was her reward for twenty years of washing and scrubbing. Even when she got so heavy that her mother staggered every time she lifted her.

Is it possible that Fatback still remembers those mornings at the community washtubs? Adelina Marta used to sit there in a puddle of soapy water, even after her mother had settled her comfortably in an empty lard crate. Adelina Marta wouldn't give up and tried and tried until she succeeded in knocking over the crate and falling head first on the muddy dirt. The neighbors would say:

"Leave her be, neighbor. . . dirt is good for a child. . ."

The mother hated to see her daughter looking like a little pig, urine and dirty water trickling between her legs. But what could she do about it if her turn at the tubs ended at eleven o'clock, and there was still a little bundle left to be done?

Adelina Marta would play with her bottle caps and tin cans. . . From time to time she would raise a pair of very

dark, very gentle, very stupid eyes and look around vaguely at who knows what. . . maybe the dog belonging to one of the families there, maybe the two hens belonging to another. . . or maybe she was just resting.

She was not the least bit mischievous, that Adelina Marta.

"She's such a good child, she's an angel. How can I lay a hand on her?"

It was the brothers who complained about the "protection" she got. Adelina Marta was always washed with water, always had a ribbon or a clean strip of cloth to tie her hair in ringlets.

Things didn't change much when Adelina Marta began to walk, to play with other children. She no longer stayed closse to the tubs, but she helped to deliver clothes, and her enormous cheeks always earned her a sweet, a lollipop, a small tip.

But for Adelina Marta as a young woman, things were different. In the first place, because they had already started calling her Fatback, and in the second place, because she could not find a boyfriend, and her mother had died by then.

It was funny how her mother died. Her mother was sick, with a neck this big, a neck that pulsated and rolled about like a belly. She could no longer wash clothes. Her brothers had all gone their separate ways – one was even in jail . . . And Fatback couldn't find work as a maid. The ladies-of-the-house were afraid of her appetite.

And then that other thing happened to them. A truck pulled up to the sidewalk and a lot of workmen invaded the tract to dismantle the little wooden shacks. They must have warned them first, only Fatback did not remember.

"We're really sorry ma'am. But they're going to start building here."

Her mother went from one group to another screaming:

"You're just as poor as we are, you can't do that! Would'ya let us die in the street like a dog? Would'ya? You can't do that!"

They could and they did.

Her mother was shouting like a madwoman:

"Go tear down the houses of the rich, g'wan . . . I'd like see ya do it . . . I'd like to see ya . . ."

The men weren't even listening to her. On every corner of the lot it was the same thing, weeping and whining. Someone took the trouble to explain:

"It's our job, lady."

One of them tossed a bundle containing clothes, pots and pans, and a portrait of Getulio out on the pavement. That was when her mother lost her head. She went after the man.

That big black fellow was quite decent about it. He dodged her blows, explaining that "he never hit old women."

The neighbors were making comments: "She's just showing off. . . . She should consider herself lucky. . . . She only has one daughter. . . . And the rest of us here, who have a lot of kids, do as we're told and keep our mouths shut. Orders is orders. Does she think she's better than anyone else? Why don't she go live with her other children?"

Her mother dropped the bundle off at the corner bar and went to the City Hall with Fatback. They lost three days looking for the right person to talk to. Finally, they found out: since they did not have a regular job or income . . . since there were only two of them . . . the preference in city housing would go to people with large families . . . who were registered; but if they were willing . . . an institution, perhaps? They could discuss it: one for the girl, another for the old woman . . . if they would come back tomorrow.

It was getting dark by then . . . . On the previous nights they had stayed in the backroom of the bar where the drinks were stored – that Miz Maria was kindhearted – but today her mother was too tired to walk that far.

The two of them sat down on a bench in the square, at the edge of a lake. Her mother was talking while Fatback was looking at the violet-blue water, vague thoughts running through her head.

Her mother was saying:

"I can't do it. . . . How can I put you in an orphanage? There are mothers who do things like that. Not me. I raised all my children myself. . . ."

It was a little chilly out, but not much. Buzzing over the surface of the water were . . . what were they? Crickets? Mosquitos? Gosh, how fast it was getting dark! Fatback was afraid – she grabbed her mother's wrist:

"Ma, let's go now. . ."

Her mother made a bitter little laugh:

"Go where?"

"Back to the same place, the bar. Later on, my brother's house. . ."

"And what do we use for money?"

It was true. They didn't have any money for the bus fare and her brother lived who knows where, quite a ways out. . . .

Her mother was saying, in a thick, peculiar, gurgling voice:

"What did I get out of working so hard all those years, huh? What've I got to show for it? If only your father had left us a house. . ."

"Oh come off it, ma, don't be silly! . . . As if a pensioned bricklayer's helper can leave a house for anyone! How can he?"

"I was always afraid of dying like a dog. . . ."

"Oh ma, don't talk about such sad things any more. It's getting dark, can't you see?" And in the darkness . . . . There was only a pale light shining on the surface of the lake . . . the trees were dark . . . .

"Mother, what if a thief should come along?"

Her mother only mumbled something in reply. She seemed to be having difficulty breathing. Of course . . . how stupid of her . . . what was there for a thief to steal? Lights were coming on in the street. None in the square. People passed occasionally on the sidewalk. A man crossed in front of them with a lunch pail wrapped in newspaper. A soldier with a street walker. Two barefooted kids. A well-dressed woman with a plump little girl. Fatback blinked . . . Wasn't it time that she and her mother got going?

She was hungry, but there was no point telling that to her mother. When they got back to the bar maybe Miz Maria would have something for them. And after that?

All of a sudden-pop! She looked around, surprised, almost amused. A balloon? Who on earth would be popping balloons around there?

Hot water splashed her wrist. Water? Hot? She turned to look at her mother.

Her mother was supporting herself with her hands on the seat of the bench. She was trying to stand up, trying to speak. Her eyes were wide open, bulging with fear, with terror. . . . Her mouth was also open, vomiting blood. No, not vomiting, the blood was gushing out, like from a broken pipe. Her dress was soaked with blood, her legs dripping blood, her shoes scraping frantically in a pool of blood. . .

Fatback murmured:

"Ma, what's the matter with you" – and louder: – "Mother! Mother!"

Her mother raised her arms, tried to close her mouth, to wipe the blood off her face, but her mouth exploded under the violent flow of blood. Her mother shuddered, settled back firmly on the bench again, fell on her side.

"Ma!"

A heavy rattle accompanied the blood.

People stopped nearby.

"It looks like she's dying. . ."

"What happened? Did someone kill the woman?"

The blood stopped running. The people moved away. Fatback was holding on to her mother's hand. Some lights came on in the square. Butterflies immediately dashed themselves against the lamps.

Fatback waited. Her mother was quiet now. The street too. Few cars were passing.

A policeman, approaching: "Hey there, young lady! Who killed the woman? Did you see?"

Fatback answered, absentmindedly: "She's not dead. She only had an attack."

Another policeman: "Shes's nuts! I've seen this sort of thing before. It's something that bursts inside, the *orta* I think . . . .

Nobody killed her, that's for sure. Look, she doesn't have any wounds . . . It all came out through the mouth . . . ."

The first one retorted:

"Who can see anything with all that blood . . . ."

Fatback spent that night sitting in the Police Station. The next morning her brother came to get her. "Why didn't you let me know that you were out in the street?"

The funeral was in the cemetery. The body rolled down into the earth. There must be a lot of worms there, Fatback thought. Chickens were scratching around near the wall. She asked her brother:

"Will they peck at her?"

Fatback did not stay long with her brother – who already had children of his own. She ate too much and had already been caught taking nips from the baby's bottle. The brother knew some people and he got her a job with a family.

Fatback slept in the kitchen, but it didn't do her much good because all the food was locked up. And in the refrigerator there was only milk, butter, and raw meat, impossible to pinch without anyone noticing. So she would gnaw at a wooden clothespin when her hunger was too much for her. Not that the mistress of the house was stingy, far from it. At lunchtime, for the main meal of the day, she would serve her a big plate, heaping high with food, and a big mug of coffee and milk, with a roll, both morning and night.

But in between, Fatback had to be satisfied with what she could buy on her salary. It wasn't much, because she had taken it into her head to buy a decent grave for her mother – a grave of her own, with perpetual care, and a tombstone with her name on it – and she had to pay back the money she had borrowed from her brother long ago.

Her sister-in-law would say:

"Why don't you get married?"

Difficult. The boys were not attracted to Fatback, either for reasons esthetic or economic. But other things, why not?

One Sunday, on her day off – a day on which there was no meal for her in the boss's house – Fatback went into a bar to eat half a dozen sweet cakes. When it was time to pay, it so happened . . . she didn't have enough money. Then a man came out and spoke to her.

Fatback hardly looked at him. She was always afraid of jokes about her obesity, which is why she never looked at any man straight in the eye. In bed, it was a complicated affair: apart from the fact that she was a virgin and completely ignorant – Fatback was absentminded, she never knew what happening around her – she was too fat and the man too small. It was hopeless. But the man seemed to think the whole thing was funny, and when he finally succeeded, he gave her an affectionate pat on the tummy.

From then on Fatback learned. When she ran out of money, back she would go on Sunday afternoons. She was not much sought after, and she couldn't be choosy, but it always helped to keep her going the rest of the week. It wasn't that Fatback was depraved crazy about men, or that she liked to exhibit herself scandalously, like so many other women – what she enjoyed most was to sit in a corner, with a comic book, which she could barely read, smacking her lips over a huge bar of chocolate.

But those Sunday friendships were not without their moments of fun and gaiety. The women always went out of their way to protect her and give her advice – because Fatback was good-natured and did not give them much competition. The men enjoyed Fatback's obesity in an almost affectionate way – how can you get mad at someone who is buying a grave for her mother and is only asking for a good meal in exchange?

Fatback saw many things in those few years. Some things that left her puzzled or even sad. She saw couples, who had been kissing a few moments before, separate with blows and drunken insults; she saw one man castrate another in the midst of a brawl; she saw a little girl, who was said to be completely crazy, throw herself out of a fourth story window; she saw one of her new girl friends suffering in a hospital for two months because of an abortion performed at home.

But things were not always that way. At times they even went on picnics, and when she was invited, Fatback didn't worry about not having a man on those days. Sitting contentedly on the grass, legs spread apart, fried chicken grease dripping from her fingers, feeling the hot sun on her hair, Fatback was happy – she looked after the clothes left by the others when they went skinny dipping or into the bushes.

Until one day they got Fatback drunk, just for fun. She didn't have a head for liquor . . . she almost went crazy, displaying an aggressiveness that no one ever suspected in her, shouting, breaking things, attacking anyone who tried to restrain her, even attacking the police.

She was in jail for nearly a month. When she got out, she had lost her job and all contact with her family.

Fatback tramped around the city all day, without speaking to anyone. Sitting on a bench in the square, she remembered her mother: "to die like a dog, in the street . . . "– and like all good-natured fat people, she was also sentimental. She shed a few tears in that little square – but she wound up acknowledging certain facts: she had to make a life for herself. And the life that she knew was the life of the streets. She no longer had anyone to find her a poor but honorable job. Not that Fatback felt dishonored or anything like it – such thoughts never crossed her mind – however, being a professional all week long was quite different from being one on Sundays only.

Every day, that was no fun. Nor did her girl friends remain loyal to her, nor did the men kid around with her any more. It was a painfully boring and tiresome business.

To complicate matters further, those shady characters she had heard about were beginning to show up: gigolos, looking for prospects, grass peddlers, pimp district bosses, nearly all of them from the police department. And Fatback already had a record, which made her more vulnerable in the raids, when only being quick on one's legs could save a person.

Fatback had a horror of jail, the only place where she had ever lost weight, where, very often, there was not enough food to

go around, where they slept on the floor piled on top of each other, fighting off the rats as best as they could.

What's more, Fatback was not well liked because she hardly ever spent her money. She avoided the drug peddlers, the bars, and just stuffed herself with pastries and soda pop. Afterwards, there was the problem of getting up the hotel staircase, then down the hotel staircase . . . . Fatback was beginning to feel homesick for her former employer's old kitchen and the piece of wood she gnawed at night.

Then a man came along who took her off the street. Fatback kept their room immaculately clean, cooked, washed clothes in the community tubs, exactly as her mother had done, and even became pregnant for the first time. When she was in the fourth month the man threw her out. There she was back in the street again.

She knocked on doors:

"Does Madam need a maid for all the housework?

An, but Fatback's belly, fat as it was, and now with child, was not a good recommendation at all. She found some menial jobs, and then, when things got bad, she would still go back to the streets – but not very often. She was living in a makeshift wooden shack in some shantytown, but even that was more than she could afford, if at all. . . .

In the seventy month she gave birth prematurely. A baby boy that seemed more like a rat, a frail, tiny snip of a creature on the breast of that huge mother. In the wooden shack, the baby soon fell sick, at the age of five or six months. . . . And there was Fatback, now as bereft of her son as of her mother. She was glad that she hadn't sold the grave site, not even when she needed to most, when everyone insisted she should. The baby was placed next to the grandmother, in a nice, clean grave of brick and cement. How glad she was that she hadn't sold the site!

And after that, Fatback did a lot of things . . . . She peeled potatoes in restaurants, she scrubbed floors in office buildings, she washed vegetables in the Marketplace, she worked in a tent at an open air market, she even thought of buying a donkey and a cart, but nothing ever came of it. Fatback's problem was that she

worked and pinched food, pinched food and worked. . . . That's why she didn't last long on the job. Then she started selling things on commission: lace, tape measures, razor blades, ball point pens . . . but she made very little because she did not have the money to buy the merchandise herself. She went back to the streets less often, only when she felt like talking to someone, or when she needed the money badly. And as time passed, Fatback was gradually getting rundown, and each time they found her less and less attractive: there were teeth missing, varicose veins on the heavy legs, and she had to go to worse and worse places each time, frequented by bad people. Fatback was scared, but what could she do?

Fatback would dream: "If I had a house of *my own*, things would be a lot better for me. I would wash clothes all day long and nobody would fire me. Who knows, I might even make sweets to sell outside. . ." – the idea dilled her with enthusiasm: – "make sweets to sell outside. . . ."

Impossible to get enough money together for a real house. Fatback spoke to friends and acquaintances, no way. Once she delivered a hundred *contos* to a man who disappeared with them, and as for the house, she never saw it.

"Don't be a fool, Fatback, build yourself a shack right here . . . just buy a few sticks of wood, one or two sheets of tin, and that's all there is to it. . . ."

"Not that, Mistuh Joe. Whenever a shantytown goes up – bang! – that's it, for sure, along comes someone to tear it down." She was thinking: "It's gotta be far away, with very few people around. If it's just one house, nobody'll bother you."

It was on a day when she was returning from a visit to her brother – relations between them had been more or less re-established for some time – Fatback got off the bus to look: an enormous open field covered with grass and sunlight. Fatback left the road. The ground was a little soft, humid, but she had always been fond of nature, earth, water. . . .

Two hundred meters further, a big barn. Fatback went up to it, pushing pigs out of the way her heavy legs.

"Hello-o-o there! Anybody around?"

A man with a scanty beard appeared. Fatback made some inquiries. Yes, of course, the land belonged to him. Not on paper, but it was almost as if it were. . . .

Fatback shouted – because there was a good twenty meters of pigs and grassy marsh between them:

"Would'ya sell me a piece, would'ya?"

The man scratched his head:

"And my pigs, what about them? They like to stick their snouts into everything. . . ."

"I only want a small piece."

The man hesitated:

"How much money do you have?"

Fatback bellowed:

"Fifty *contos*, is that enough?"

The man spat:

"Too little, ma'am, it won't buy you much."

Fatback was in agony:

"How much will it buy?"

The man thought about it:

"A little square, practically nothing: – seven by seven meters, eight by eight. . . ."

Fatback was excited:

"For me, that's enough; I'm not going to plant, or anything. . . ."

"It's enough, ma'am?"

It was enough, enough. . . . Ah, Fatback . . . she stepped over the pigs and at that very instant, she became a property owner.

A week later she had moved in. For fifteen more *contos* the man helped her build a one-room shack three by four in addition to an outhouse a little further back.

"There's one thing more I gotta say to you, Sir, this lot that I bought is mine, all mine. I don't want no pigs around here."

The solution was simple, she herself put up a fence of branches and wire. It created a yard of between two and three meters around the whole house. Afterwards, she sat down in front of the door.

"Fatback, do you actually fit into that little thing?"

"G'wan, Mistuh Joe, quit your fooling. I've gotten into others much smaller. . . ."

"I mean the house itself. . . ."

Fatback laughed. And proved that she fit by going in and out a couple of times.

"I'm fat, Mistuh Joe, but not that fat, no sir. I'm fine here. All I need is some furniture, but that will come later. I'm in no hurry."

"And what about water, Fatback?"

"I'll get it from my neighbor's well. I'll pay him something, you know it is."

"Yeah, you're doing fine, Fatback."

"I sure am, Mistuh Joe, and I ain't in the street no more. I bought it, y'know? I really bought it. It's all mine. And did ya see? It's got a fence n'all, Mistuh Joe!"

(In: "Propriedade," *Tradição, Família e outras estórias*, p. 114-25.)

HABACUC E OS HOMÚNCULOS

Moacyr Scliar

Excerto

Habacuc viajou para a Caldéia. Aceito na Ordem dos Magos, lá ficou vinte anos. Vinte anos que lhe consumiram a juventude, e o transformaram num homem encurvado, decrépito. Mas não podia, rigorosamente, queixar-se de ter perdido tempo. Aprendera muito; na verdade destacava-se, entre os magos, pelo cabedal de conhecimentos. Dominava as ciências divinatórias; a quiromancia e a astrologia não lhe recusavam seus segredos. Nobres e potentados consultavam-no seguidamente.

Mas não estava satisfeito. Acalentava um ambicioso, e inusitado, projeto: queria fabricar um homem em miniatura, um homúnculo. Por que, nem ele mesmo saberia dizê-lo. Mas era um desejo imperioso, uma verdadeira obsessão, à qual os outros magos reagiam com apreensão e temor. Sabiam tratar-se de tarefa de extraordinária envergadura, que já havia levado vários à loucura e mesmo à morte. Porque,

explicavam, a confecção de tal criatura transcendia os limites da simples magia.

– O homúnculo – dizia o mais velho dos magos, um ancião cego – é mais do que um ser de proporções reduzidas. Criar um homúnculo significa projetar sobre a matéria viva uma minúscula imagem interior, resultante de extremo auto-sacrifício. Quem quer o homúnculo deve levá-lo dentro de si, como o fruto à semente. E deve esperar que sua própria carcaça apodreça, para então liberá-lo. Só no espaço interno, criado pela capacidade de renúncia, é que será gerada a energia necessária para animar o homúnculo e dar-lhe vida. O que ninguém até hoje, conseguiu – arrematava, solene, e até ameaçador.

Habacuc não acreditava nestas sombrias advertências. Certos ossinhos que encontrara num desvão do templo. . . Pequenos macacos? Habacuc suspeitava que não, que aquilo eram mesmo os despojos de minúsculos seres humanos. Criados em segredo, decerto. A cautela dos magos em ocultar tal tipo de experiência justificava-se: em mãos leigas um homúnculo poderia se prestar a finalidades espúrias. O tesouro real já não estaria mais protegido; a criatura poderia facilmente passar pelas grades, trazendo consigo lingotes de ouro e as preciosas jóias.

Habacuc, porém, não desistia. Chagava a sonhar com homúnculos. Com homúnculos e mulherículas. Via milhares de pequeninas criaturas, frágeis como larvas, agitando-se e emitindo débeis vagidos; colhia uma mancheia, apertava-a amorosamente contra o seio anelante. Uma vez, (castigo?) este sonho deu lugar a um pesadelo, minuciosamente narrado por ele no Livro das Origens. Às margens de um grande rio, o cadáver de um homem. Homúnculos, centenas deles, aproximam-se, escalam o corpo do morto, e, armados dos necessários instrumentos, incisam a pele do tórax, cortam os músculos, serram as costelas, removem o plastrão esternal, extraem coração e pulmões; feito o quê, e com grande esforço, arrastam o cadáver para o rio. Tão logo começa a

flutuar, pulam para dentro da cavidade toráxica, acomodam-se ali, como marinheiros a bordo de uma embarcação. E lá se vão, levados pela correnteza, enquanto Habacuc corre pela margem. Quer gritar – esperem por mim, esperem por mim – mas a voz não lhe sai. E então, constata, horrorizado, que o cadáver tem sua própria face: é ele o morto.

Os sonhos dos magos têm efeito poderoso, e maligno: depois deste pesadelo, Habacuc adoeceu gravemente; por várias semanas ficou entre a vida e a morte.

Seguiu-se uma longa convalescença, durante a qual uma convicção foi crescente nele: aproximava-se o momento em que poderia criar o homúnculo. Após a pavorosa queda, iniciava-se a ascensão. Em breve estaria perto da fonte de toda a energia. Em breve receberia, da mão de Deus, o poder de que necessitava para realizar a magna obra. Como dissera o mago, já carregava dentro de si a forma compactada, contraída, de seu próprio ser. Tudo agora era questão de tempo.

Uma madrugada despertou com o tatalar de grandes asas. Era a águia de Salomão que vinha buscá-lo.

LITERATURA

POEMS
By José Paulo Paes

Translated by Nelson H. Vieira

THE POET AND HIS MASTER

From his bowler
brimming with stars, I take
a thousand supernatural
childhood landscapes.

His walking-stick
destroys dictators,
tears down walls,
freeing angels.

I put on his shoe
and suddenly I take on
the white anatomy
of birds and flowers.

I repeat his gestures
of love and surrender,
of music or struggle
of solidarity.

Charlie!

Your moustache is a bridge
that joins us to dreams
and gardens ever so near.

[from *The pupil*, 1947]

CIRCUS POEM

I threw my heart into the sands of the circus ground as one in
[distress
throws an anchor into the sea. Nobody clapped. The trapeze artist
[smiled,
the lion sniffed disdainfully, the clown made fun of my ominous
[shadow.

Only the small ballerina understood. In her hands of opal, my
[heart
mirrored autumn's clouds, childhood games, peoples' voices.

After many tumbles, I learned. Now I know how to put on with
skill the hyena's laughs, the elephants' fragile civility,
the marine elegance of coursers.

Still, when the lights go out, I regain old powers and I take flight.
I fly to a a world without fake mirrors, where the sun returns to
[each thing
its natural shade and where there's no applause, because
[everything is
fair, because everything is good.

[from *Accomplices*, 1951]

UNDER MAECENAS

He lives
As a circus lion.

Mornings, somebody
Leaves on the floor
Of the cage, still stained
With excrement and dreams,

His bowl of rations.
At that moment, he thinks about
A more just world
(A small space without bars),
Where one's bread costs not
This lowered head,
This reddish shame,
This melancholy gaze
At all the ladders to climb.

Days, he runs in
The circus ring
With his bristled mane
And roars like a beast.
He rants, but
A whip brings him
Back to reality.

Then, submissive,
He rolls the ball,
He jumps through the hoop,
He climbs ladders
Under the savage gaze
Of a cultured audience,
Who grins its revenge
Against this frustrated lion
Who lives inside us all.

Nights, he returns
To the same street,
To the same moon,
To the same sleep
Under blankets
And dreams, consoling himself
That in this world,
In spite of everything,
There are always more lions
Than lion tamers.

[from *Epigrams*, 1958]

PAVLOVIAN

the bell
the saliva
the food

the bell
the saliva
the saliva

the saliva
the saliva
the saliva

the mystery
the ritual
the church

the ritual
the church
the church

the church
the church
the church

the revolt
the doctrine
the party

the doctrine
the party
the party

the party
the party
the party

the feeling
the idea
the word

the idea
the word
the word

the word
the word
THE WORD
[from *Anatomies*, 1967]

AFTERMATH

the dry faucet
(even worse: the lack
of thirst)

the light turned off
(even worse: the taste
for the dark)

the closed door
(even worse: the key
in the lock)
[from *Half-a-word*, 1973]

HYMN TO SLEEP

without the bit of death
that comes every night
how to withstand the life
that comes with each day?
[from *Residue*, 1980]

DECEMBER 25TH: TIME IS MONEY

he is born . . . cant't you hear the cockcrow?
let's hurry up and crucify him!
[from *Perplexed calendar*, 1983]

PISA: THE LEANING TOWER

in vain, you lean pedagogically

the world will never understand the obliquity
of drunkards or the jump of suicides
[from *Poetry is dead but I swear it wasn't me*, 1988]

THE HOUSE

Sell this house right away, it's filled with ghosts.

In the library, a grandfather makes greeting
cards with crimson hearts.
In the workshop, an uncle prints death notices and
circus programs.
In the parlor, a father reads murder mysteries
until the end of time.
In the bedroom, a mother is always giving birth to her
last daughter.
In the dining room, an aunt carefully polishes
her own coffin.
In the pantry, a cousin irons the family's
shrouds.
In the kitchen, a grandmother night and day tells
stories from the other world.
In the garden, an old black man who died in the Paraguay War
chops wood.
And on the roof, a scared little boy spies on all of them;
except that he's alive: he was brought there by the bird of
[dreams.
Let the boy sleep, but sell the house, sell it quickly,

before he awakens and discovers that he too is dead.
[unpublished]

RESENHA
REVIEW

Fonseca, Rubem. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1989. 287 páginas.

O Brasil, apesar de vasta extensão territorial, tem sua população mais ou menos concentrada em treze cidades, a maioria delas ao longo da costa atlântica. Mais de 60% desta população vivem reunidos em apenas seis Estados dos vinte e seis que compõem sua República Federativa: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina.

Apesar de o Brasil ter uma população muito jovem, apenas 32 milhões de brasileiros, dos 140 milhões do total, freqüentavam o circuito escolar em 1988. Em números redondos, 27 milhões, no 1º grau; 3,5 milhões, no 2º grau, e 1,5 milhão no ensino superior. Menos de 20% dos alunos que entram para a escola chegam a concluir a quarta série do primeiro grau.

Dados como esses, apesar de escassos, já servem para dar uma idéia de que o Brasil é na verdade um aglomerado de regiões, populações e culturas muito diversificadas. O que se toma pelo Brasil de Gutenberg é pois um conjunto de arquipélagos, situados em sua maioria no sul e sudeste. Temos regiões imensas, habitadas por populações quase ágrafas; ao mesmo tempo, expoentes culturais dos arquipélagos antes nomeados rivalizam em qualidade com o que de melhor pode-se encontrar nas grandes metrópoles ocidentais.

Se como nação ainda estamos à margem da chamada Galáxia de Gutenberg, nossos arquipélagos culturais indicam um florescimento literário sem comparação com outros períodos de nossa História. Não temos uma imprensa que espelhe o Brasil em suas sutis complexidades. Temos alguns poucos jornais e revistas que dão do país recortes muito pouco significativos. Se um pesquisador da literatura brasileira guiar-se pelas páginas de nossa

imprensa dedicadas a autores e livros, para ter um conhecimento das letras brasileiras, conhecerá muito pouco de nossa produção literária, e sua pesquisa não terá valor algum, porque equivaleria a estudar-se um elefante tomando-se por base uma pequena ponta de seu rabo.

O lançamento do novo livro de Rubem Fonseca, *Vastas Emoções e Pensamentos imperfeitos* (São Paulo, Companhia das Letras, 287 páginas) por seus desdobramentos presta-se a oportuna reflexão, que não deixe de lembrar que país, que romance e que autor nossos jornais e revistas estão comentando.

Em primeiro lugar, registre-se que a quase totalidade dos resenhistas, por falta de adequada qualificação profissional ou por razões escusas, esqueceu de informar ou lembrar aos leitores (aos mais jovens, sobretudo) que o autor de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* e o único escritor ainda proibido no Brasil. Um de seus livros, *Feliz Ano Novo*, lançado em 1975, foi proibido em 1976 e nunca mais pôde ser reeditado. O escritor levou a censura aos tribunais, e o processo, hoje em grau de apelação, encontra-se no Tribunal Federal de Recursos.

Apesar de a ditadura militar ter acabado formalmente em 1985, com a instalação da chamada Nova República, cujo governo de transição entra agora em seu final, apenas uma publicação brasileira apresentou a lista dos mais de quinhentos livros proibidos pelo regime militar. Não é por falta de nomes ilustres no elenco. Na esteira de Rubem Fonseca, estão proibidos senadores, generais, empresários e outras figuras públicas bastante conhecidas. O periódico que apresentou o único balanço do proibido foi a revista ESCRITA, cujo editor é o escritor Wladyr Nader. Revistas semanais de informações como a VEJA recusaram a publicação, apesar de terem páginas especialmente dedicadas a livros, sob a alegação de que não se tratava de assunto de interesse, nem da revista, nem do leitor. Apesar de recusar lista de proibidos devidamente comprovada, a revista VEJA continua publicando até os dias de hoje uma suposta lista dos dez mais vendidos da semana, sob cujos números a reportagem não tem controle que permita averiguar sua veracidade. Pesam sobre essa chamada lista dos dez livros mais vendidos (que na verdade, são vinte, já que são desdobrados em ficção e não-ficção), publicada também em outros jornais e periódicos, inúmeras suspeitas quanto à lisura de sua confecção. Afinal, o Brasil tem mais de mil editoras e não passam

de dez as que se revezam entre os mais vendidos, há vários anos. Recentemente, num encontro entre escritores e jornalistas, na sede da União Brasileira de Escritores, um ficcionista, diante de um plenário lotado e perplexo, informou que tinha conhecimento de livros encalhados que haviam freqüentado a lista e que tinham vendido menos de dois mil exemplares, enquanto ele próprio, com livros que venderam perto de cem mil exemplares, estivera excluído.

Outros dados completam este quadro. Por exemplo: enquanto editoras que freqüentam a lista não fazem mais do que os costumeiros três mil exemplares em suas primeiras edições, editoras menores fazem edições iniciais de dez mil exemplares, lançando novos autores, que jamais freqüentam aquela lista!

Rubem Fonseca é um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos. Mas o tom dominante nos comentários que se seguiram ao lançamento de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, apresentando-o como única opção de leitura de ficção num país complexo como o Brasil, é, no mínimo, falso. De repente, em gestos irresponsáveis que foram sendo repetidos, os comentaristas passaram a tomar a parte pelo todo. É como se autores de prestígio consolidado ou novos e talentosos ficcionistas surgidos durante a ditadura militar, tivessem sido excluídos, num processo sumário, de efeitos predatórios muito mais eficientes do que a própria censura, já que estendeu-se sobre todos eles um manto de silêncio que, a vigorar, não deixaria nem cruzes nem tumbas que relembrassem seus nomes e suas obras. Os atingidos permaneceram em silêncio. Ou por ética, desconforto ou certeza de que a História não pode ser enganada. E não são comentários de jornais e revistas, por mais influentes que sejam *hoje*, que haverão de decretar seu desaparecimento. Em última instância, é o tempo que fixa o lugar, o valor, a importância etc. de uma obra. E raramente os grandes escritores foram reconhecidos como tais por seus contemporâneos. Aliás, às vezes nem eles mesmos sabiam aferir o valor de suas próprias obras.

Não seria o caso de citar nomes, sobretudo por causa das inevitáveis omissões, não apenas por falta de espaço, mas também por falta de informações corretas. São tantas as editoras no Brasil dos anos 70 e 80, e de tantos diferentes lugares, que é impossível ainda sequer o simples levantamento de autores e obras. Se a censura encontrou mais de quinhentos autores para proibir, como é que a maioria dos grandes jornais e revistas, através de suas

secções especializadas, não encontra mais do que a meia dúzia habitual para comentar? No caso de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, a meia dúzia foi expurgada de cinco, para deixar apenas um escritor no Brasil. Todos os outros foram sumariamente eliminados, através de um simples comentário de algumas linhas.

Este tratamento tão alienado e execrável não irritou apenas os escritores excluídos. Aliás, a eles talvez esses comentários tenham incomodado menos. Afinal, o patrimônio principal do escritor é sua obra e esta não pode ser saqueada. Assim, importantes escritores como Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Jorge Amado, Nélida Piñon, Moacyr Scliar, Dalton Trevisan, João Ubaldo Ribeiro, Luiz Antonio de Assis Brasil, Charles Kiefer, Oswaldo França Jr., Roberto Drummond, Raimundo Carrero, João Antônio e dezenas, para não dizer centenas de outros escritores, foram dados como desaparecidos sem nenhuma lembrança. Convenhamos: pior do que uma incompetência ocasional ou uma censura *ex officio*, tais procedimentos de exclusão são essencialmente fascistas, na medida em que não apenas discordam ou impedem a publicação referente a esses escritores e obras, mas objetivam um esquecimento do público leitor, já diminuto num país de características tão peculiares como o Brasil.

Rubem Fonseca tem seu nome e sua obra assegurados na História da Literatura Brasileira. Mais que isso, quando alguém se der ao trabalho de levantar sua biografia, verá como esse escritor evitou a publicidade, abominou os procedimentos que levam a qualquer tipo de exclusão e manteve-se coerente ao longo de sua vida.

O deslumbramento constatado na maioria dos comentários que se ocuparam do lançamento de *Vasta Emoções e Pensamentos Imperfeitos* prende-se mais a uma inegável herança colonial e colonialista. Rubem Fonseca está sendo louvado, não por seus méritos próprios como escritor, já marcados indelevelmente em seu livro de estréia e mais tarde no melhor romance de sua extração, que é *O Caso Morel*, mas porque somente agora esses arrivistas da *mídia* perceberam que Rubem Fonseca cultiva uma espécie de modernidade tardia, trazendo para um país de capitalismo tardio, um tipo de literatura que já tarda também entre nós: o romance policial, do qual ele é também um mestre inegável e um dos mais bem sucedidos pioneiros.

Mas é importante não confundir o Rio de Janeiro com o Brasil. Assim como é preciso lembrar que com tantas sutis complexidades o grande romance brasileiro contemporâneo que parte da crítica universitária vive reclamando que não chega, talvez não possa ser obra de apenas um autor. Ele está sendo feito por inúmeros ficcionistas, espalhados pelos diversos arquipélagos que compõem esse vasto Brasil. Se nem a imprensa dita especializada e nem os circuitos escolares ainda não os perceberam, isto não quer dizer que eles não existam. Eles existem. Estão escrevendo, publicando e surpreendendo muita gente.

Os problemas atuais que enfrenta a literatura brasileira são, pois, bem outros. Devido à vasta extensão territorial do Brasil, a distribuição dos livros publicados é precária, lenta e feita num número muito reduzido de livrarias. Nem a Câmara Brasileira do Livro sabe ao certo quantas livrarias existem no país, mas estima-se que seu número não chegue a quinhentas, quatrocentas das quais situadas nas regiões sul e sudeste. Além disso, houve enorme concentração de renda nos últimos anos, que empobreceu ainda mais o povo e, sobretudo, as classes médias, as clientes preferenciais de produtos culturais como o livro e o cinema. Não é por outro motivo que mais de mil salas de exibição foram fechadas. Com as crises econômicas e financeiras que se abateram sobre o país, os primeiros cortes nos orçamentos domésticos atingiram o livro e o cinema.

No caso da literatura brasileira, a situação se agrava por força de um vício da própria crítica e dos circuitos escolares, que consiste numa posição arrogante que faz esperar que chegue até eles aquilo que deveriam procurar nas livrarias. Impera, assim, uma relação de favor, que marcou nosso passado colonial. Recentemente, um professor universitário lamentava uma suposta crise da literatura brasileira, utilizando como argumento a diminuição do número de livros que recebia gratuitamente da parte das editoras.

Pesquisadores universitários ou jornalistas bem informados são unânimes em atestar um florescimento de nossas letras neste fim de século, talvez só comparável a dois momentos marcantes da literatura brasileira: os últimos decênios do século XIX e o romance que teve lugar a partir dos anos 30 deste século. Sintomaticamente, tanto um quanto outro dos períodos histórico-literários apontados, não estiveram desligados de profundas transfor-

mações pelas quais passava a sociedade brasileira. As lutas pela abolição e a república, no primeiro caso; e a Revolução de 30, no segundo.

Talvez uma reflexão menos paroquial e mais séria em seus propósitos levasse a outra hipótese. Não se trata de vituperar uma literatura que, a rigor, ninguém conhece em sua vasta produção e complexidade, sem dar atenção ao que dizem dela os poucos que no país, por gosto ou obrigação profissional, deram-se ao trabalho de examiná-la, ainda que através de amostras nem sempre representativas, mas de todo modo menos precárias que as suposições e juízos exarados por instâncias de poder que não a conhecem e além do mais estão a serviço de *bestsellers* estrangeiros, estes, sim, impostos ao público sem que seja avaliada sua qualidade literária mínima. Precedeu-se, pois, a uma inversão nefasta: dá-se atenção à quantidade e não à qualidade. Assim, um determinado romance ganha espaço na imprensa e a partir daí amplia o número de leitores, não por causa de seus méritos específicos, de suas qualidades literárias, mas por causa de seu desempenho no mercado. É a quantidade imperando sobre a qualidade. Caso este critério tivesse sido sempre utilizado no passado, o patrimônio cultural da humanidade estaria seriamente reduzido, pois algumas das maiores obras literárias não somente foram ignoradas ou desprezadas no seu tempo, mas também perseguidas.

No momento em que escrevo essas linhas, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* é o único livro nacional que está entre os mais vendidos no Brasil. Tem sido, também, o que mais ganhou espaço nos jornais e revistas, não por seus méritos literários próprios, evidentes em qualquer dos livros de ficção de Rubem Fonseca, mas porque, ao dosar com sabedoria e muita habilidade o chamado romance policial, o autor tornou-se um *must* para o público leitor. Seu percurso anterior, como renovador de nossa prosa de ficção, foi ignorado. Seus livros de contos, por exemplo, onde seu desempenho é de causar alumbramentos, não obtêm o mesmo sucesso que seus três romances mais recentes. E *O Caso Morel*, um romance único em sua trajetória até aqui, é absolutamente diferente dos três aludidos, *Bufo & Spallanzani*, *A Grande Arte* e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, os três marcados por personagens, tramas e estratégias narrativas que os caracterizam como romances policiais.

Os comentaristas que vêm se ocupando dos livros de Rubem Fonseca não têm tido a mesma competência dele no desvendamento das tramas que envolvem suas personagens. Não se procura saber quem perseguiu o autor, por que o fez, em que circunstâncias e com que objetivo, quando, onde etc. As respostas a estas perguntas revelariam um dos fatos capitais da cultura brasileira, e não apenas da literatura, durante a ditadura militar: a censura que, somente entre os livros, encontrou mais de quinhentos para proibir, quando certa crítica, arrogante e desinformada, atesta a esterilidade de nossas letras, sem ao menos ler o que foi proibido.

Ao invés, pois, de levantar questões fundamentais, esses comentários, tão vastos e igualmente imperfeitos, dedicam-se a escandir firulas do enredo e das tramas. Dá-se enorme relevo a pérolas de erudição que o autor espalha pela narrativa, como se ele só fizesse isso agora e não desde sua estréia, como é fácil verificar. O refinamento do enredo de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, que na verdade se sustenta sobre três buscas, é reduzido para que somente as sofisticadas fabulações do cineasta, principal personagem e narrador, sejam destacadas, quando o romance busca uma tríade, onde estão os originais do suposto livro de Isaak Bábel; onde foi parar o diamante conhecido com Florentino; e qual é o destino do contrabando de tantas pedras preciosas que são roubadas a partir do Rio de Janeiro.

Depois da censura a *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca publicou *O Cobrador*, sua última coletânea de contos antes de dedicar-se a fazer no Brasil o que autores como Dashiel Hammett e Raymond Chandler, entre outros, fizeram nos Estados Unidos. Já que o apogeu do romance policial dá-se entre as duas guerras mundiais, consolidando-se como gênero nos anos seguintes, sem entretanto manter a curva ascendente que marcara sua formidável trajetória, teríamos, então, no chamado romance policial de Rubem Fonseca a expressão de uma modernidade tardia? Ou, para utilizar uma analogia de Roberto Schwarz, em *Ao Vencedor, as Batatas*, também essas idéias estariam fora de lugar?

O fenômeno Rubem Fonseca há de ser estudado à luz de eventos decisivos que marcaram o período histórico-literário que presidiu sua formação de escritor e assiste ao êxito que usufrui agora, passados vinte e seis anos de sua estréia, um sucesso de crítica e público, no Brasil raramente combinados. Desses eventos, alguns merecem atenção mais cuidadosa, a saber: a definitiva

implantação do capitalismo no Brasil e seus desdobramentos econômicos, políticos e sociais, vistos na descomunal concentração de renda em mãos de cada vez menos pessoas, o empobrecimento acelerado das classes médias urbanas e não apenas das classes mais baixas; a ditadura militar que vigorou por mais de vinte anos; a invasão maciça da indústria cultural, que alterou padrões estéticos, rebaixando-os, procedendo da mesma forma quanto aos padrões éticos (para o lucro tudo é permitido e o esperto é cada vez mais um cínico, não no sentido filosófico, evidentemente); e, finalmente, como fato capital e específico nas relações entre o escritor, a obra e os leitores, a censura.

A literatura de Rubem Fonseca, de que já me ocupei em *O Caso Rubem Fonseca* (São Paulo, Alfa-Ômega, 1983) e *Sexualidade, Literatura e Repressão na Velha República (1964-1985)* (São Paulo, Estação Liberdade, no prelo) há de ser entendida no conjunto de escritores perseguidos, censurados e submetidos, como ele, a famosos processos judiciais, como ocorreu a Oscar Wilde, Gustave Flaubert e D. H. Lawrence, entre outros. Fora disso, qualquer leitura que dele se faça, deixará de lado um fato indispensável ao entendimento de sua obra: a censura por ele sofrida e seus desdobramentos.

Deonísio da Silva
Universidade de São Carlos

RESENHA
REVIEW

Landers, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988. 275 pages.

Modernismo under the microscope: what to the naked eye has the shape and coherence of a single organism reveals itself to be a mass of constituent parts. Such are the findings of critical scrutiny since the 1960s, and yet one of that movement's most consecrated features has managed to escape the ongoing attempt to sharpen the focus – namely, modernismo's hostility to Monteiro Lobato. This oversight is rectified by Vasda Landers' *De Jeca a Macunaíma*. A meticulously researched analysis of modernismo's debt to an undervalued precursor, Landers' book is refreshing proof that the seamless wall erected by avant-gardists like Mario de Andrade to set their movement apart from its predecessors in post-WWI Brazil was in fact a highly permeable membrane across which ideas and language freely passed. Basing her arguments on the full range of Monteiro Lobato's writings and on studies by (among others) Wilson Martins, Nelson Palma Travassos, Gilberto Mendonça Teles, Júlio Tavares and Cassiano Nunes, Landers succeeds in reclaiming for the author of *Urupês* the recognition he deserves for his role in launching a movement that, as she puts it, turned its back on him for reasons that had little to do, intrinsically, with his accomplishments. In so doing she provides a corrective to views held by the likes of Antonio Candido and Sergio Milliet.

Far from the anachronistic, provincial character derided by his critics, Monteiro Lobato emerges from his correspondence and early journalism as a staunch proponent of "die Moderne" insofar as it reflected a quasi-Nietzchean ideal of heroic individualism. In her opening chapter Landers makes it clear that in this regard Jeca Tatu is as much a product of the reformist intellectual

currents of the teens and twenties as is Macunaíma. The problem was that his creator's disinclination to jump on any ideological bandwagon fostered the mistaken idea that he was opposed to progress or change, making him an obvious target for a movement in search of self-definition. The notorious 1917 review of Anita Malfatti's futurist painting, provocatively titled "Paranóia ou mistificação?," was all that Mario and Oswald de Andrade needed by way of fodder for their guns: instead of a very modernista-sounding call for an authentic Brazilian art, they read the article as an unwarranted attack on a fellow devotee of the cause, and responded accordingly. In Landers' view, the terrible irony of this falling-out is that Monteiro Lobato was at the time "adiante de tudo e de todos." It wasn't his fault that *Urupês* happened to appear in 1918, a decade ahead of *Macunaíma*.

In the second chapter Landers examines the internal evidence of these two works in order to show how much of what is usually credited to Mario de Andrade first saw the light in *Urupês*. The innovations fall into five categories: the use of topics and tropes drawn from popular native culture; the rejection of non-Brazilian literary conventions when they were out of phase with Brazilian reality; the cultivation of a literature that was simultaneously, in Landers' words, "popular, flexível e não academizante"; the acceptance of Brazilian folklore, geography and history as valid sources of literary material; and – perhaps most importantly –" o impulso dado em direção ao estabelecimento de uma língua nacional que traduzira os sentimentos e anseios da terra" (83). With the benefit of hindsight, we can suggest that Monteiro Lobato's program for change has been fully realized, if we understand Jeca Tatu as prototype for not only Macunaíma but also Guimarães Rosa's Augusto Matraga and Clarice's Macabéa, even Trevisan's archetypal João and Maria: the affirmation of all that is authentically Brazilian wed to the refutation of everything imported, imposed or false – the antihero as superhero/savior.

Monteiro Lobato's modernizing activities were not limited to the written word, however. Landers' fourth and fifth chapters remind us of his pioneering efforts in publishing and his proposals for the creation of national steel and petroleum industries to ward against the encroachments of American economic imperialism, the threat of which he saw with prophetic

clarity. Numerous quotations from Monteiro Lobato's pronouncements on these subjects show him waging the war against undo foreign influence on many fronts: literature and economics, as we have seen, but also grammar, as in his campaign to limit foreign borrowings, to end the tyranny of supposedly "correct" placement of the object pronouns, and to create a dictionary of the Brazilian language. Landers' final chapter identifies the presence of Monteiro Lobato's ideas and terminology in the works of Oliveira Viana, Paulo Prado, Plínio Salgado and Menotti del Picchia.

We lament the absence of an index, but this is a minor flaw in a work which, in addition to its quality as literary history, is written with grace and an appealing sense of humor. Vasda Landers is to be congratulated for doing justice to that "Jeca com muitas idéias. . . cuja presença catalisadora e cujo extenso trabalho ajudarão a plasmar um dos períodos mais importantes de nossa literatura: o Modernismo" (35).

Kenneth Krabbenhoft
New York University

RESENHA
REVIEW

Castro, Ana Luísa de Azevedo e. *D. Narcisa de Villar*. Rio de Janeiro, Tipografia de F. de Paula Brito, 1859.

O romance feminino catarinense nasceu no século XIX. O marco: *D. Narcisa de Villar*, escrito por Ana Luísa de Azevedo e Castro. Antes dele, não se encontra nenhuma narrativa a qual se possa chamar romance.

Subintitulado "Legenda do tempo colonial", foi editado no Rio de Janeiro pela Tipografia de F. de Paula Brito, em 1859. Antes da publicação, em livro, foi publicado em capítulos em *A Marmota*, no Rio, de 13 de abril a 6 de julho de 1858. Vinha assinado por Indygena de Ypiranga, pseudônimo que escondia a nova escritora, nascida em São Francisco do Sul.

Sacramento Blake (*Diccionario Bibliographico Brazileiro*, 6º v. p. 304) escreve um verbete com o nome Narcisa Villar e diz o seguinte: "Sinto não poder dar notícias suas porque só a conheço pelo seu trabalho, que nunca vi. *Legenda do tempo colonial pela independência do Ipiranga*, Rio de Janeiro, 1859, in 8º", confundindo o título do livro com o pseudônimo da autora. Da mesma forma, Ignez Sabino atribui a obra à Ana Bárbara de Lossio e Seilbitz.

Na verdade, quem levanta o problema da autoria deste livro é J. Galante de Sousa em "Duas escritoras e um problema de autoria" (in: *Machado de Assis e outros estudos*. Ed. Cátedra/MEC, 1959). É com este artigo que ficamos sabendo que o romance fora publicado anteriormente em *A Marmota*, e é onde se podem obter alguns dados sobre a autoria.

Ana Luísa de Azevedo e Castro faleceu no Rio de Janeiro em 29 de janeiro de 1869, com cerca de 46 anos. Foi professora e diretora de um colégio no Rio de Janeiro e sócia honorária da Sociedade Ensaios Literários. Já por essas atividades, vê-se que Ana Castro parece ter sido uma mulher independente e consciente de seu valor como pessoa humana. Pelo fato de ter sido diretora de escola, mesmo brasileira, percebe-se o quanto era adiantada, pois

é na segunda metade do século XIX que começam a se divulgar os estabelecimentos de ensino para meninas e quase todos, conforme Laurence Hallewell (*O Livro no Brasil*, p. 87)" invariavelmente dirigidos por estrangeiros."

Além do romance, Ana Castro publicou vários poemas n'*A Marmota* e compôs uma *Alegoria ao 7 de setembro*.

O romance inicia-se com uma *nota* intitulada "Ao público", onde a autora critica a vaidade das escritoras que mal compõem um poema já se acham "poetisas consumadas" e pede a benevolência do público para uma obra escrita aos dezesseis anos. A autora aí ressalta o fato de ser mulher e querer competir num mundo de homens.

A *Nota* é escrita em primeira pessoa e com um tom que se quer objetivo. Valoriza muito a recepção do público, transparecendo nela a consciência de que, sem leitores, o livro não sobrevive. Ela confessa publicar esse texto depois de muitos anos. Para fazê-lo teve de vencer a sua "extrema timidez". Realmente, nem é à extrema timidez da autora que deva ser atribuída a publicação tardia do romance, e a sua parca produção mas às condições da mulher do século XIX. Na verdade, romances de autores homens, de menor valor, foram impressos bem antes destes.

Em seguida à nota, o romance apresenta um prólogo que, à maneira romântica, faz com que a narrativa seja feita por um narrador que, dela, teve conhecimento por intermédio de outro. A história a ser narrada deverá explicar um mistério: o porquê de a Ilha do Mel ser considerada "assombrada".

A narrativa de Ana Luísa de Azevedo e Castro não se prende ao pequeno realismo do romantismo. De início, classificando-se como "legenda do tempo colonial", vê-se logo a forte presença do mito na narrativa. E tudo corrobora para isso. Temos, no tempo presente, a narradora, índia e velha, que detém um segredo e vai, com temor, relatando a história da ilha mal assombrada. O espaço induz ao devaneio, ao mistério: inverno, noite, o fogo da lareira. Segundo Bachelard "de todas as estações do ano, o inverno é a mais velha pondo tempo nas lembranças." A narrativa visa a recriar o mito da Ilha do Mel que fora, na origem, habitada por indígenas.

Em resumo, o enredo é o seguinte: D. Narcisa de Villar, jovem portuguesa de família nobre e rica vem ao Brasil, depois da morte dos pais, para viver com os três irmãos, que já moram aqui, sendo o mais velho, governador da colônia de Ponta Grossa. Os irmãos são maus e tiranos e a jovem fica em grande solidão só

mitigada pelos cuidados de uma índia e de seu filho, Leonardo. Quando D. Narcisa chega à puberdade, seus irmãos arrumam-lhe um casamento de conveniência com um rico coronel português. Nesse exato momento, o amor se revela entre a heroína e Leonardo que é, naturalmente, dotado de grandes qualidades físicas e, sobretudo, morais. . . Na noite do casamento, o índio rapta Narcisa, fugindo os dois em frágil canoa. Perseguidos pelo noivo e pelos irados irmãos, enfrentam, além do mais, furiosa tempestade, refugiando-se, por isso, na Ilha do Mel. Lá, numa gruta, são encontrados e assassinados pelos perseguidores. Antes da morte, a revelação por Efigênia, a índia, de que Leonardo é filho de D. Luís, irmão de D. Narcisa.

Enredo com complicações românticas, não perde muito em fabulação, o romance da estreante catarinense, para alguns romances brasileiros da época. Pode ser classificado como romance indianista. O herói é um índio; a ilha, palco da ação final, fora terra de indígenas e é o lugar onde se unem as duas raças. Em todo o romance, nota-se a nítida preferência da narradora pelos índios – "povo infante", "gente de coração tão sensível". Já os conquistadores são déspotas, bárbaros, tiranos, cruéis. Ao final, os portugueses são transformados em demônios. Como é dito, no início da narrativa, é uma história de Anhangá. Só que Anhangá, ao contrário de Calibá, é o branco e o índio, um perfeito cavalheiro.

A Ilha do Mel é o lugar do mito, é o "mundo sem mal". Mas é também o templo, o lugar do sagrifício onde a virgem será imolada. O desfecho já é esperado desde o início devido à série de antecipações tais como, por exemplo, a comparação da personagem com a "pomba debaixo das unhas do gavião", ou, na primeira visita, a passeio (D. Narcisa, os irmãos e o noivo) à ilha do Mel, a visão edênica é quebrada pelo "crocitar das negras aves" anunciando o mal. Ao final do romance, a metamorfose dos heróis, após a morte, em pombas brancas e os assassinos em corvos hediondos, como costuma acontecer nos relatos míticos, com os bons premiados e vingados e os maus castigados pela sua crueldade.

Os símiles são os mais usados no Romantismo: comparações com animais, principalmente com aves e com flores. Na descrição física da personagem D. Narcisa, temos as seguintes comparações: "pescoço alvo e longo como o da gaivota", "cabelos pretos e lustrosos como as asas da jacutinga", "talhe fino e esbelto como o

do beija-flor". Aves e pássaros para D. Narcisa, outros animais como o veado e a gazela para caracterizar a rapidez do indígena. A personagem principal é além disso constantemente caracterizada como deusa e rainha, comparações que lembram Alencar.

Em Narcisa, temos a heroína romântica pura, bela e virtuosa porém com consciência de seu estado de dominada. Já aparece uma crítica severa ao casamento imposto pela família, o casamento como negócio:

"Ah! exclamou a moça exaltando-se, não me consultaram, sou eu a única que tudo ignora de um fato que sabe-lo-há talvez até o mais obscuro dos criados que me servem, porque dispuseram de mim como de *um fardo, que se mercadeja*. . . Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofo que ajustou pelo *preço* que se chama *dote*" (grifos meus). Essa crítica, muito lúcida, é anterior a dos grandes romances de Alencar como *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862). Até 1858 só *Cinco Minutos* (56) e *O Guarani* (57) haviam sido publicados, sendo os demais posteriores.

Aparece, igualmente, uma certa consciência de ser mulher, de pertencer ao segundo sexo. A heroína diz a seu algoz: "Senhor, não trate desse modo o destino da mulher, não queira roubar o único bem que esse ente sensível pode achar no *sacrifício da liberdade de sua vida inteira*". (grifos meus)

Parece-me ler, nesse grito, a consciência da servitude, de pertencer ao sexo espoliado onde a única coisa que lhe restaria, seria um casamento por amor. Há, neste romance, duas figuras de mulher, Narcisa e Efigênia, que são caracterizadas com todas as qualidades de caráter, de nobreza e de firmeza de personagens das tragédias. Os homens, excetuando Leonardo, o índio, são todos crápulas e amorais. Aparece, nesta preferência por personagens femininas, uma consciência já aguçada do problema da mulher, na época, a obediência cega aos homens – ao Pai, ao Marido.

O vocabulário do romance pode ser caracterizado como nobre e as personagens agem um pouco como se estivessem na Europa medieval e não nos confins de uma colônia. D. Narcisa de Villar é a perfeita castelã e Leonardo, o índio, o cavaleiro "sans peur et sans reproche", tal como o Peri de Alencar. Afinal *O Guarani* já havia sido publicado, em folhetins, em 1856, dois anos antes de *D. Narcisa de Villar*.

Neste romance, a característica fundamental é a simplicidade. Há, aparentemente, ausência de tensão estilística e de pesquisa da linguagem. No entanto, a olhar mais de perto, verifica-se o trabalho da autora na utilização dos símiles, por exemplo, ou na diferenciação de níveis de linguagem na fala da narradora culta e na das índias, no diálogo do "Prólogo". Avulta a presença do narrador, mostrando a intenção de escrever uma narrativa, originalmente, oral. Entre os temas principais, ressaltam o da crítica à falta de liberdade da mulher, a crítica ao casamento como negócio e também a crítica ao governo português na alocação de terras, no sul do Brasil, a indivíduos desclassificados. Romance sobre a opressão da mulher pela família e a sociedade e do indígena, considerado de uma raça inferior.

O romance foi, principalmente, publicado em folhetins e essa estrutura transparece em alguns aspectos como: 1) nos cortes dos capítulos, 2) no uso do gancho para prender o leitor, 3) na recapitulação no início de alguns capítulos (V. cap. 5), provavelmente para avivar a memória dos leitores e 4) no desfecho melodramático, com muito sangue e exclamações.

O romance de Ana Luísa de Azevedo e Castro está ligado à história do romance ocidental. Dialoga com *Atala* de Chateaubriand e, naturalmente, muito mais, com o antecessor de *Atala* o romance *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre. A pintura poética da adolescência, das almas puras e da ternura entre jovens junto a uma natureza tropical está presente nos dois romances. Como *Paul et Virginie*, também Leonardo e Narcisa crescem juntos unidos sempre por afeição fraternal. A voz de Rousseau fazendo-se ouvir nos dois romances.

Em *Paul et Virginie*, o motivo inicial da narrativa é a exposição das razões porque uma fonte é chamada de "o repouso de Virginia". Em *D. Narcisa de Villar*, a lenda da Ilha do Mel vai desencadear a história. Nos dois romances, a narração é entremeada de observações do narrador, que julga e comenta os fatos, muitas vezes moralisticamente. Como se pode ver, há muitos pontos de contato para um estudo intertextual. Mas vale a pena ressaltar um dos aspectos por que se diferenciam. Em *D. Narcisa de Villar*, veremos aparecer a narradora-mulher. Isso se dará na crítica à servidão da mulher, no casamento imposto pela família, na educação da mulher para uma vida apagada.

Apesar do estilo ainda um pouco inseguro, a linguagem deste romance é fluente e a leitura acaba prendendo o leitor. Nele, não encontraremos os exageros do folhetim romântico de inspiração francesa (a não ser no desfecho).

Há outros pontos que merecem ser analisados, como, por exemplo, a consciência da autora das dificuldades de uma escritora mulher numa sociedade de educação patriarcal. Foi uma lástima que esse livro não tivesse melhor sorte, pois pode ser comparado perfeitamente com muitos romances menores da época.

Lástima para a literatura feminina brasileira que esqueceu, por tanto tempo, uma boa pioneira.

Zahidé L. Muzart
Universidade Federal de Santa Catarina



CONGRESSOS E SIMPÓSIOS

Os congressos e simpósios relacionados abaixo, a serem realizados em 1989, 1990 e 1991, devotam a totalidade ou significativa parte de suas atividades à literatura brasileira e portuguesa.

ESTADOS UNIDOS

• *Congresso Anual da "Modern Language Association of America"* – De 27 a 30 de dezembro de 1989 em Washington, D. C. Para maiores informações sobre a sessão de literatura brasileira contactar a Professora Susan C. Quinlan, Departament of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602. O tópico desta sessão para 1989 é "Machado de Assis e Seus Contemporâneos". Para maiores informações sobre a sessão de literatura portuguesa, contactar a Professora Phyllis Reisman Butler, Department of Romance Languages, University of Missouri, Columbia, MO 65211. O tópico desta sessão para 1989 é "A Ficção Portuguesa Contemporânea". Uma sessão especial sobre estudos comparativos envolvendo as literaturas brasileira e portuguesa está também sendo planejada. Para maiores informações, contactar o Professor Severino João Albuquerque, Department of Spanish and Portuguese, University of Wisconsin, Madison, WI 53706. Em geral, somente os membros da MLA podem apresentar comunicações, embora às vezes exceções sejam abertas para profissionais residentes fora dos Estados Unidos.

• *Reunião Anual da "American Association of Teachers of Spanish and Portuguese"* – Realizar-se-á de 10 a 14 de agosto de 1989, em San Antonio, Texas, a reunião anual da AATSP. Várias sessões sobre literatura brasileira, portuguesa e africana de expressão portuguesa estão sendo planejadas. Somente membros da AATSP podem apresentar comunicações nas reuniões anuais.

• *Purdue Conference on Romance Languages, Literatures and Film* – After a hiatus of several years, the *Purdue University Conference on Film* is reborn as the *Purdue University Conference on Romance Languages, Literatures and Films*. A call for papers, including papers devoted to Brazilian and Portuguese Literature, has been issued. All papers will be refereed, and all papers accepted for presentation at the Conference will be published in the 1989 issue of the *Romance Languages Annual*. Interested scholars should submit one copy of their papers (the maximum length is 20 double-spaced pages, including notes and bibliography) in the most recent MLA style no later than March 1, 1989. Notifications of acceptance or rejection will be sent by May 15, 1989. For more information, write to Ben Lawton and Anthony Tamburri, Conference Coordinators, Department of Foreign Languages and Literatures, Purdue University, West Lafayette, IN 47907 or call (317) 494-3827. The Conference coordinators have informed, however, that any correspondence not accompanied by a self-addressed, stamped envelope cannot be acknowledged.

• *Centenary of Oswald de Andrade* – A conference celebrating of Oswald de Andrade will be held at the University of Texas at Austin on January 25-27, 1990. For information, contact Professor K. David Jackson, Department of Spanish and Portuguese, University of Texas, Austin, Texas 78712.

• *39th Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference* – Clemson University has issued a call for papers for the 39th. Annual Mountain Interstate

Foreign Language Conference to be held on September 28-30, 1989. Papers on Luso-Brazilian literature may be written either in English or in Portuguese and should not exceed ten double-spaced pages. Anyone interested in submitting a paper should send a one-page abstract by April 15, 1989 to Professor Sixto E. Torres, Department of Languages, 201 Strode Tower, Clemson University, Clemson, South Carolina 29634-1515.

• *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* – O 28º Congresso do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana será realizado na terceira semana de junho de 1990 no campus da Brown University, em Providence, Rhode Island, EUA. A ênfase do congresso recairá sobre o período colonial. Para maiores informações, contactar o Professor José Amor y Vásquez, Department of Hispanic Studies, Brown University, Providence, RI 02912. Várias sessões serão dedicadas à literatura colonial. Entretanto, somente membros do Instituto podem apresentar comunicações nos congressos.

• *Quincentennial Conference at the John Carter Brown Library* – In September, 1991 the John Carter Brown Library at Brown University intends to hold a four-day international conference on the theme "America in European Consciousness: The Impact of the New World on the Old, 1492-1750." In calling for papers the John Carter Brown Quincentennial Conference organizers are looking for contributions that will be provocative and will also point the way to new directions for research on the meaning of the Discovery to European thought and sensibility. Papers should be directed toward the intellectual responses of Europeans to the encounter with the Americas between 1492 and 1750, and the ways in which these responses influenced the course of developments within Europe itself. For the conference, America is described in three ways: as exemplar for criticism of the existing social order within Europe; as the locus for European settlement in Amerindian societies, spread throughout the North, Central and South America; and as newly

settled societies, often intermixed with black slaves from Africa, each with its own sense of cultural identity. Please, send inquiries to: Quincentennial Conference, John Carter Brown Library, P. O. Box 1894, Providence, Rhode Island 02912.

OUTROS

• *Fourth Conference on Academic Programs Abroad and International Studies* – The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, with the cooperation of the American Association of Teachers of French, the American Association of Teachers of German, and other associations, is sponsoring the Fourth Conference on Academic Programs Abroad and International Studies, to take place in Lisbon, Portugal, July 13-15, 1989. The program coordinator for Portugal and Brazil is Celso L. de Oliveira, Department of Foreign Languages, University of South Carolina, Columbia, SC 29208. A series of sections dealing with various aspects of programs abroad is being planned. For further information write to Enrique Ruiz-Forenells, Conference Director, Department of Romance Languages and Classics, University of Alabama, Box 4931, University, AL 35486.

EVENTOS REALIZADOS RECENTEMENTE/ EVENTS RECENTLY HELD

ESTADOS UNIDOS

* *National Conference on Portuguese Language: Teaching and Testing* – On March 2-4, 1989 the University of Texas at Austin hosted the National Conference on Portuguese Language: Teaching and Testing, with the twofold purpose of providing an intensive workshop for Portuguese teachers at U. S. universities to update their knowledge of language-teaching skills in the light of recently-developed theories and techniques, and of creating a forum for the exchange of ideas relating specifically to the testing of Portuguese language proficiency. The conference was co-sponsored by the

University of Illinois, the University of Chicago, the University of Wisconsin and the University of Texas, in conjunction with the U. S. Department of Education.

PUBLICAÇÕES/PUBLICATIONS

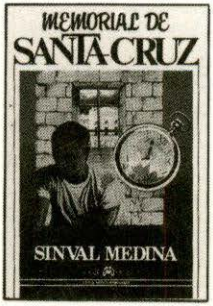
• *Recent English-Language Translations of Brazilian Literature* – Recent English-language translations of Brazilian literature include Moacyr Scliar's *The Volunteers* (by Eloah F. Giacomelli), Clarice Lispector's *The Passion According to G. H.* (by Ronald Souza), Jorge Amado's *Captains of the Sand* (by Gregory Rabassa) and João Ubaldo Ribeiro's *An Invincible Memory*, the author's own translation of his *Viva o Povo Brasileiro*.

• *Dictionary of Brazilian Literature* – Sob a direção do Professor Irwin Stern, da Columbia University, foi publicado recentemente pela Greenwood Press o *Dictionary of Brazilian Literature*, o primeiro dicionário em língua inglesa dedicado exclusivamente à literatura brasileira. O *Dictionary* é uma obra coletiva, que contou com a participação de um grande número de estudiosos na literatura brasileira nos Estados Unidos como também de alguns pesquisadores brasileiros. O *Dictionary* inclui verbetes cobrindo toda a história literária brasileira das origens até o presente, com ênfase no século XX.

• *Judaica Latinoamericana* – Sob os auspícios da Universidade Hebraica de Jerusalém e com o patrocínio da União Mundial de Estudos Judaicos, foi publicado recentemente pela Editorial Universitária Magnes o volume *Judaica Latinoamericana: Estudios Histórico-Sociales*. O volume é uma coleção interdisciplinar de ensaios sobre a experiência judaica na América Latina, incluindo Argentina, México, Cuba e Caribe, Uruguai, Chile e Brasil, desde o período colonial até o presente.

Série

Novo Romance Brasileiro





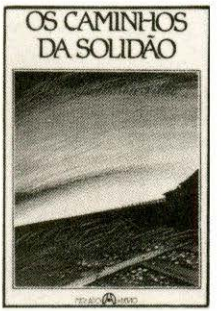


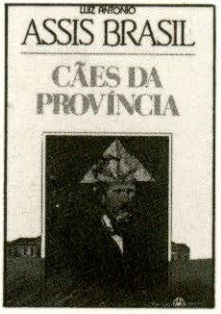






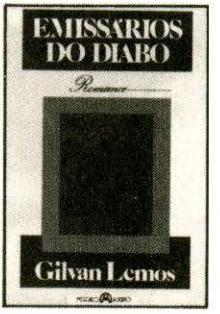




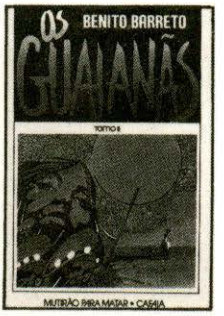












EDITORA
MERCADO ABERTO