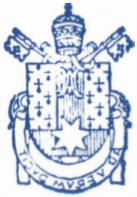
BRASIL BRAZIL

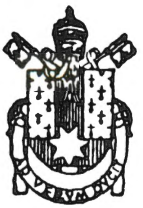
REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 4 / ANO 3 / 1990



MERCADO ABERTO



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

CHANCELER:
Dom Cláudio Colling
REITOR:
Ir. Norberto Francisco Rauch
CONSELHO EDITORIAL:
Urbano Zilles (Presidente)
Antonio Mário Pascual Bianchi
Braz Augusto Aquino Brancato
Délcia Enricone
Delmar Basso
Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva
Milton Menegotto

filiada à ABEU

EDITORA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL – EDIPUCRS

DIRETOR: Antoninho Muza Naime

BRASIL
BRAZIL

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Chanceler
Dom Cláudio Colling

Reitor
Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras
Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS
Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

Diretor do Center for Portuguese and Brazilian Studies
Dr. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor
Roque Jacoby

BRASIL
BRAZIL

ENSAIOS

The institutionalization of Brazilian Modernism – Randal Jonhson 5

Anatomia da musa concreta – Marta Peixoto 25

Shoes for little Peter: Narrative technique in Trevisan's not-at-all exemplary novella, *Pedrinho* – Linda Ledford-Miller 37

Além do real, aquém do imaginário: Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha – Leopoldo M. Bernucci 51

Hawthorne and Alencar romancing the marble – Catarina Edinger 69

LITERATURA

Wee Circus – Guimarães Rosa 85

The yellow dress – Dinorah do Valle 89

ENTREVISTA

Moacyr Scliar: implicações do fantástico na literatura brasileira contemporânea – René Pedro Garay 93

RESENHAS 107

FÓRUM 116

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. In keeping with the binational nature of **BRASIL/BRAZIL,** essays written in English should be accompanied by an abstract in portuguese, and vice-versa. 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. Os ensaios em inglês devem vir acompanhados de abstrato em português, e vice-versa.

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)
Maria da Glória Bordini (PUC – Rio Grande do Sul)

Produtor editorial/Editorial Assistant
Rosane Gava (Mercado Aberto)

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)
Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)
Gregory Rabassa (Queens College)
João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)
Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)
Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

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 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)

Ensaio
Essay

THE INSTITUTIONALIZATION OF BRAZILIAN MODERNISM

Randal Johnson
University of Florida

Um movimento literário se institucionaliza de várias maneiras inter-relacionadas. A primeira envolve a dialética central de transformação literária, com a luta constante entre a ortodoxia da tradição e a heterodoxia de um novo estilo ou movimento. A segunda se refere à canonização do novo movimento através da avaliação crítica. Finalmente, o conceito de institucional pode se referir às relações entre a produção literária e os poderes constituídos na sociedade. Este ensaio trata das duas últimas maneiras de institucionalização do modernismo brasileiro: sua incorporação ao aparelho burocrático do Estado Novo e sua canonização no período pós-64. Argumenta, no primeiro caso, que o modernismo se institucionalizou durante e *dentro* do Estado Novo, reproduzindo a posição do campo literário e intelectual dentro do campo de poder e reforçando o papel do estado como um agente de legitimação intelectual e cultural. No segundo caso, sugere que a reavaliação do modernismo depois de 1964, concentrada no conceito de ruptura, constitui uma homologia invertida com a sociedade brasileira, onde as mudanças sociais não se caracterizam pela ruptura e sim pela conciliação entre elites, e também com a posição objetiva da crítica no campo de relações sociais.

Introduction[1]

The concept of institutionalization can apply to literature and literary practice in several different yet ultimately interrelated ways. First, it involves the central dialectic of literary change with its constant tension or struggle between the orthodoxy of tradition and the heterodoxical challenge of a new literary style or movement. Secondly, institutionalization can refer to the critical process by which a literary movement becomes broadly accepted, that is, the process of canonization. Finally, institutionalization can refer to the relationship between literature and the broader field of power.

The first of these instances constitutes the traditional subject of literary historiography. In the specific case of Brazilian modernism this regards the process by which the movement revolted against and eventually superseded the modes of artistic discourse dominating the Brazilian literary field prior to 1920. The second concerns the restructuring of literary or aesthetic value and involves the field of criticism as well as the institutional framework that authorizes and legitimates it, including such social institutions as the mass media (e.g., newspapers and journalistic criticism) and educational institutions, especially the university. The third involves the socio-political framework in which literary or intellectual work occurs, including, in the case of Brazil in the 1930s, the literati's explicit recognition by and incorporation into the state apparatus.

In each instance diverse levels of authority and power are at stake. When I speak of "institutionalization," therefore, I am referring to the multiple articulations between the constitutive elements of the literary field itself, the functioning of authority and power within the field, and the relationships between that authority and broader instances of authority and power in Brazilian society.

My focus in this paper will be on the second and third forms of modernism's institutionalization: its political institutionalization during the Estado Novo, and its critical institutionalization or canonization in the post-1945 period. My underlying presupposition is that literature and literary practice are neither totally autonomous nor entirely self-contained, nor simply "reflective" of social structures, but rather constitute dynamic

systems or networks of social relations that are intimately bound up with frequently subtle relationships of authority and power. I would suggest that the recognition of these relationships and of the institutional framework of literary and intellectual practice has been missing from critical studies of modernism over the past two decades and, with very few exceptions, is still missing today, frequently resulting in an oversimplified vision of the movement. I would suggest further that this is due primarily to the censorial weight of immanent forms of critical analysis and theories of artistic autonomy from the material world, which, if we believe Pierre Bourdieu, have been constructed by the agents involved in defense of their own material and symbolic interests (*Distinction* 226-230; Garnham 424).

Edward Said has argued that texts or cultural and aesthetic practice generally obtain their authority by virtue of what he calls "affiliations" or "that implict network of peculiarly cultural associations between forms, statements, and other aesthetic elaborations, on the one hand, and, on the other, institutions, agencies, classes, and amorphous social forces." Such affiliations anchor writers and their texts in a complex system of cultural relationships which include the "status of the author, historical moment, conditions of publication, diffusion and reception, values drawn upon, values and ideas assumed, a framework of consensually held tacit assumptions, presumed background, and so on" (*The World, the Text and the Critic*, 174).

Literary practice is thus defined relationally, both in terms of a discursive, primarily literary, "intertextuality" as well as the institutional framework in which literature emerges and is sustained. In the specific case of Brazil, where cultural production has, at least since the 1930s, developed in the shadow of or within parameters authorized by the state, relationships to the constituted power(s) in society must be considered part of literature's multiple affiliations. This does not mean that intellectuals or writers are "contaminated" by their association with the state, that literature is necessarily at the service of the state, that it is directly subject to economic determinants, or that it simply "reflects" external political ideologies. Literature and literary practice, rather, participate in and in many ways express the cleavages that characterize elite social thought generally. They serve, ultimately, to replicate and sustain the hierarchical structure of Brazilian society.[2]

To say that the literary field replicates or reproduces the hierarchical structure of society is not to denigrate the value of literary or artistic work. Rather, it helps explain its power, authority and social function. In his discussion of affiliations, Said has shown that culture serves "authority, and ultimately the national state, not because it represses and coerces but because it is affirmative, positive, persuasive" (171). Literature and culture express the values, anxieties and concerns of a certain segment of society and thus fulfill an essentially affirmative function, at least for that segment. At the same time it is difficult to argue the universality of those values, even within a specific national context. Rather, by expressing the values of a specific class fraction and by reproducing itself, literary practice tends to participate in the work of social reproduction and thus reinforce those values and the social structure in which it emerges.

The political institutionalization of Modernism[3]

Intellectual work occurs in specific social and historical contexts inevitably intersected by a number of tensions. In Brazil of the 1920s and 1930s, some of these tensions involved political centralization versus the decentralized federalism of the First Republic, institutional "modernization" versus the continuation in power of traditional elite sectors, the creation of a self-consciously autonomous national culture versus the country's Europhile academic heritage, the desire for reform versus the need for self-preservation, a weak civil society versus an increasingly strong state, and the intellectual's self-perceived mission in the process of national construction versus real isolation from the centers of power.

During the *Estado Novo* Getúlio Vargas called on intellectuals and writers to abandon the ivory tower frequently occupied during the First Republic (1889-1930) and to participate actively in the task of nation-building. Speaking on the occasion of his induction into the Brazilian Academy of Letters in 1943, Vargas criticized the previous role of the Academy and the isolation of intellectuals from the rest of society, advocating instead the "necessary symbiosis of men of thought and men of action." Vargas's entrance into the Academy, engineered by poet and *Estado Novo* ideologue Cassiano Ricardo, personified, on a purely symbolic level, this symbiosis (Velloso 8-12).[4]

Vargas emphasized, on this and other occasions, a dual concern with modernization and tradition – that is, institutional modernization combined with the preservation of the nation's traditions – and his regime made concerted efforts to delineate and establish its cultural roots and intentions. This facilitated the convergence of interests between intellectuals and the state during the authoritarian *Estado Novo* (Oliveira 508).

Multiple factors are of course involved in this convergence, not the least of which is the expansion of the federal bureaucracy and what Sérgio Miceli calls the "market of bureaucratic posts" ("mercado de postos") (130-140). Apart from such institutional considerations, many intellectuals endowed with a patriotic sense of mission had, since the mid-1920s, expressed a desire to participate in public life, while others, including most modernists, answered the *Estado Novo's* call for participation in the process of national construction. This self-attributed "mission," frequently assuming the shape of national "conscience," "mentor," or "voice," has long been characteristic of intellectuals in diverse national and historical circumstances.

In moments of crisis or political transformation, Brazilian intellectuals have often claimed and defended the right to intervene in the process of national organization, reorganization, or transformation. Shortly after Independence, Romantic writers – most closely associated with the imperial government – took upon themselves the herculean task of forging a national culture. Thus the concern, in the Indianism of such writers as Gonçalves Dias and José de Alencar, with creating symbols of national identity. With the declaration of the Republic (1889), many intellectuals saw themselves as "guides" in the process of modernization and, armed with positivistic theories and ideological liberalism, were instrumental in the remodelling of the state (Velloso 1-2).

Throughout the 1920s and 1930s, intellectuals of various ideological persuasions expressed concern with Brazilians' lack of knowledge of their own country and the need to free themselves and their culture from imported models (Chauí 28). In Oliveira Viana, for example, this concern takes the form of an opposition between the *"Brasil legal"* and the *"Brasil real."* The "legal" Brazil is the nation which exists only in the abstract, expressed in such documents as the constitution of 1891. It is a nation structured according to the principles of democratic

liberalism, a political philosophy and system imported from Europe and therefore inauthentic, artificial, and alienated from Brazilian reality. The liberal state undermined national unity, provided no impetus for modernization, and failed to the realities of Brazil's social classes. Another formula, better adapted to Brazil, was needed.

The "real" Brazil, untainted by cosmopolitan ideologies, exists in its purest form in the hinterland, dominated by landed elites. It is "seignorial, autocratic, paternalistic, patriarchal, authoritarian and anti-democratic" (Medeiros 164). Thus, to preserve and guarantee national sovereignty and survival, Viana proposed in liberalism's place an autocthonous, nationalist, specifically Brazilian authoritarianism dominated by enlightened and reeducated elites. The formula that resides at the core of Viana's thought – institutional modernization through nationalist authoritarianism – forms the matrix of much Brazilian political thought between the wars (159, 175).

In the 1920s, in short, the concerns of Republican intellectuals were replaced with cultural nationalism and, to a very large extent, illiberalism, in a search for the roots of Brazilian-ness as part of a broader process of national discovery and institutional modernization. Whether on the left or the right, intellectuals saw themselves as having a specific mission in the task of national salvation. Despite different analyses and prognoses, the idea that the resolution of the crisis facing the country depended almost exclusively on an enlightened elite was common to all tendencies. The fear of revolution was implicit in both the critique of liberalism and the affirmation of the ignorance of the masses, and both progressive and conservative factions developed organic conceptions of society and politics. Institutional modernization and organization were means of impeding a true revolution and profound social transformation. In other words, the 1920s generation discovered and made known a "national vocation" and the place intellectuals should have in the nation, but that vocation was rarely linked to a desire for truly revolutionary transformations (Pécaut 14, 24, 30; Chauí 27-29).

Luciano Martins has argued, and I would agree, that in the 1920s a native intelligentsia began to be formed in Brazil as diverse groups demanded or aspired to social, political, cultural, economic and institutional modernization, the ultimate goal being

the construction of a modern nation. This intelligentsia failed, however, when it came to structuring an autonomous cultural field, since the link that it sought between modernity and modernization led directly to the state. Thus, before it developed autonomous structures or institutions that would guarantee a certain independence of action, free form external demands, the cultural field became highly politicized and fell under the influence, if not control, of the state (Martins; Pécaut 32).

The *Estado Novo* put its own particular stamp on cultural production and debate in at least three major ways, involving coercion, incorporation, and cultural orientation. First, but not necessarily foremost, it institutionalized forms of political and cultural repression paralleled only by the excesses of more recent military regimes. Books were banned, seized, and burned, and writers were imprisoned, exiled, or otherwise persecuted for "ideological offenses". The government took over and in some cases permanently expropriated various newspapers, magazines, and publishing houses, while censorship forced numerous small presses out of business and ultimately caused a decrease in the number of Brazilian authors published (Hallewell 272). Writers navigated a sea spotted with mines. The regime did not tolerate open resistance, forcing opposition intellectuals to devise indirect or refracted forms of subterfuge. Novelist, playwright and critic Guilherme Figueiredo has written that during the Vargas regime many intellectuals "became specialists in strategies which were invisible to the myopic eye of the censor yet abundantly clear to the acute eye of the reader. The *Estado Novo* made [them] subtle"(10).

Secondly, Vargas cast himself in the role of patron of the arts, greatly expanding the state bureaucracy and creating numerous governmental agencies which in various ways subsidized, incorporated or co-opted intellectuals and cultural production. Given the small market for the dissemination of elite culture products, the state has traditionally been a locus for social recognition and legitimation as well as, in a more immediate sense, employment. Carlos Drummond de Andrade once wrote, in fact, that Brazilian literature is a literature of "public employees." This was as true of the Monarchy and First Republic as it was of the *Estado Novo,* although in the latter period there occurred a marked change in the scale and degree of

incorporation. The relationship between intellectuals and the state, however, is a complex one that cannot be reduced to a question of mere co-optation, especially if co-optation is understood in the strong sense implying "selling" oneself or one's principles to the state (the verb "co-opt" comes from "co(m)" [together] + "optare" [to choose]).

By the late 1920s and early 1930s many intellectuals tended to associate their activity with the state, which they identified as the "highest representation of the Nation" and to which they attributed the preservation of order, organization, and national unity. They saw their own role as inseparable from the larger goals of the state, and many tended to converge in their profession of authoritarian solutions based on social demobilization (Pécaut 31-45). Their illiberalism and their mistrust of economic elites coincided with positions held by large sectors of political and military elites, while their frequently expressed desire to "rediscover" the true Brazil and construct a national identity found resonance in the state's attempts to build a sense of nationality and to forge an organic cultural and political unity.

Given this coincidence of purpose, the regime was successful at incorporating on a fairly large scale intellectuals of all stripes. Its definition of its cultural mission – constructing a sense of nationality and cultural unity through the rediscovery of the nation's cultural roots – fit well with that of many intellectuals. Culture and politics became inseparable. The state afforded intellectuals, constituted as privileged protagonists of the political realm, several basic roles. First, as ideologues they helped define the goals of the state's political action. Second, they represented the presence of civil society in the state apparatus. Third, with their supposed (and frequently self-proclaimed) capability of tapping the national collective unconscious, they served as intermediaries between the people and government, expressing the people's anxieties to the government and explaining and justifying governmental policies to the people. Finally, they provided an example of a collective actor working in harmony with the state's interests (Pécaut 72-75, 90-96; Velloso 17-18).

The regime's ideologues saw Brazilian civil society as essentially disorganized and incapable of generating modern political and social institutions. Thus the extreme centralization of

the state apparatus and the interventionist character of the *Estado Novo*.5 Those same ideologues saw the common people as immature, indecisive and needing guidance, which was to be provided by enlightened intellectual elites like themselves. In this sense they were key actors in such areas as education and propaganda, where the development of mechanisms of ideological persuasion to further the regime's designs was crucial and social reproduction guaranteed. During the *Estado Novo*, the state penetrated all areas of cultural activity, not merely through ideological control, but also by supporting the formation of professional associations such as the Associação Brasileira de Escritores (ABDE, 1943) and actively supporting diverse modes of cultural production through such organizations as the Serviço Nacional de Teatro [National Theater Service], the Instituto Nacional de Cinema Educativo [National Institute of Educational Cinema], and the Instituto Nacional do Livro [National Book Institute], all created in 1937. In other words, culture became the state's business.

Finally, the regime attempted to shape and direct cultural production on various levels, and literary intellectuals played a central role in the state's efforts. The Vargas regime's sophisticated propaganda agency, the Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), used multiple forms of cultural expression to further its ends. DIP attempted to control the dissemination of information through rigid censorship and by transforming civil society's channels of expression – especially radio and the press – into spaces for the transmission of state ideology. Radio was particularly important, for it had a greater power of penetration than the other media, but film and popular music were also used. The government viewed free broadcasting and a free press with suspicion, since they could potentially undermine the regime's supposed pedagogical objectives (Velloso 22, 29).

The government saw the homogeneity of the cultural field as important for assuring the regime's organization and the defense of what it saw as 'national' interests (24). A fascinating example of the regime's intervention in the cultural arena concerns its efforts to manipulate samba lyrics to discourage bohemian life styles and create a work ethic in the populace. Antônio Pedro Tota has called such compositions "sambas of legitimacy." It was also during the *Estado Novo* that Carnival

festivities were "officialized" and began to be organized by DIP's tourism sector. Themes of nationalist exaltation became obligatory in Carnival sambas (Meireles; Velloso 34-35).

Erudite cultural forms were not immune to such attempts at manipulation. In a speech delivered in February 1942, Vargas's Minister of Labor, Industry, and Commerce announced a literary contest sponsored by his ministry. Through the contest, whose expressed goal was to stimulate the production of literary genres that would "take an educational message to the men who toil in the factories," the *Estado Novo* attempted to co-opt and redefine the "proletarian novel" in accordance with Vargas's concept of *trabalhismo* (Marcondes Filho).

Vargas's expression of the proper relationship between the intellectual and political elite adopted and recast an idea advocated since the mid-1920s by the intellectuals associated with the Verde-Amarelo or Anta subcurrent of literary modernism, most of whom were actively engaged in the ideological justification of the authoritarian/corporative state as well as in various facets of the *Estado Novo's* propaganda efforts. Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, and Cândido Motta Filho successively served as director of the São Paulo division of the government's propaganda agency, the Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Cassiano Ricardo subsequently directed the government newspaper *A Manhã*, Menotti del Picchia *A Noite*.

But they were not the only modernists incorporated into the state apparatus. Gustavo Capanema's ministry of Education became a new Maecenas for many intellectuals. Throughout the *Estado Novo* Carlos Drummond de Andrade served as Capanema's chief of staff. Rodrigo Melo Franco de Andrade directed the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Mário de Andrade elaborated the first draft of the law creating SPHAN, collaborated closely with the agency, elaborated a project for a Brazilian encyclopedia for the Instituto Nacional do Livro, and occasionally contributed to DIP publications. Composer Heitor Villa-Lobos wrote the "Hino da Revolução de 1930" and directed the movement of choral music for the ministry. Architects Lúcio Costa and Oscar Niemeyer, originators of Brasília's ultra-modern architecture, designed the ministry's new building. Plastic artist Cândido Portinari was commissioned to do

murals. Sculptor Bruno Giorgi undertook the construction of a monument to youth. Augusto Meyer served as director of the Instituto Nacional do Livro, Prudente de Moraes Neto and Vinícius de Moraes on the government's film censorship board. Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Murilo Mendes and Raul Bopp served in the diplomatic corps. Sérgio Buarque de Hollanda and Rubens Borba de Moraes held high-level positions in the Biblioteca Nacional. Manuel Bandeira was a member of the Consultative Council of SPHAN and, along with Jorge de Lima, professor at the federal Faculdade de Filosofia. Rosário Fusco, Marques Rebelo, and Graciliano Ramos all contributed to the DIP's journal *Cultura Política*. Cecília Meireles edited DIP's *Travel in Brazil*. Oswald de Andrade served on the editorial board of DEIP's *Planalto* (Cândido, "A Revolução de 1930 e a cultura"; Martins 84; Miceli 129-197; Castro 112 n.7).

One might, of course, argue, along with Antonio Cândido, that there is a difference between "serving" and "selling oneself to" the state, or, with Luciano Martins, that the ambivalence of many intellectuals led to a political "quasi-schizophrenia" as they found themselves situated within a state whose authoritarianism they condemned, or with many others that there were few options available to intellectuals who wanted to participate in some significant way in the life of the nation. One can also readily accept arguments, such as that of Silviano Santiago in relation to Mário de Andrade, concerning the moral or ethical integrity of many intellectuals who served in the state apparatus. The facts remain, however, that in the period between 1930 and 1945 the state co-opted literary intellectuals on an unprecedented scale and that modernism became institutionalized during and *within* the *Estado Novo*, thus serving to reproduce the literary/intellectual field's position within the broader field of power and to reinforce the state's role as an agent of intellectual and cultural legitimation.

The canonization of Modernism

The question of modernism's institutional framework, especially its relationship to the state, did not enter Brazilian critical discourse on any significant scale until the publication of Sérgio Miceli's *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*,

1920-1945 in late 1979. It is symptomatic of the conceptual constraints of the field that it took a sociologist to delineate a number of factors which indelibly shaped the modernist trajectory and yet which critics largely ignored as external to the "real" business of literature and literary criticism. Miceli's analysis calls into question many of the presuppositions which had guided modernist studies until that time, especially regarding the movement's ostensibly "revolutionary" nature.

The reaction from the literary and critical field was swift, even to the point of being included in Miceli's book. Antonio Cândido, who wrote the book's preface, took issue with Miceli's supposed confusion, at certain moments of his analysis, of the documentation ("*verificação,*" in Cândido's text) of a situation with a judgemental evaluation of the agents involved. More specifically, Cândido defends Carlos Drummond de Andrade, who served as education minister Gustavo Capanema's chief of staff throughout the *Estado Novo,* suggesting that Drummond "served" the Vargas regime, but without ever sacrificing his dignity and intellectual autonomy. Cândido recalls that it was during the *Estado Novo* that Drummond published the "politically revolutionary" poems of *Sentimento do Mundo* and wrote those of *Rosa do Povo*.[6]

More recently, in the essay "O intelectual modernista revisitado," Silviano Santiago explains the absence of the institutional framework in critical discourse on modernism and the importance of Miceli's book in the following terms: ". . .é Sérgio Miceli. . . quem primeiro tocou com gosto na chaga modernista, que parecia cicatrizada para todo o sempre em virtude do pendor legitimamente revolucionário que transparecia nas obras propriamente literárias do tempo." He suggests further that Miceli's analysis "foi insuportável porque ele. . . descartou completamente a produção literária revolucionária na análise, para se deter somente na relação entre o intelectual e o Estado, estudando os mecanismos do mercado de postos que se abria naquela época." Although recognizing the importance of Miceli's work, Santiago reveals an overriding concern with preserving and protecting the advances made in the aesthetic analysis of modernism per se. "Não se trata," he writes, "de desprestigiar as conquistas da leitura estética do texto, nem de instaurar um critério de avaliação com o fim de desmoralizar obras cuja

reputação é atestada pela legítima qualidade intrínseca" (166, 167).[7]

Cândido and Santiago's very similar reactions to Miceli's book constitute an implicit rush to defend the canonical view of modernism from outside attack. They use the same metaphor to describe the modernist project. Drummond's social poetry, according to Cândido, is "politically revolutionary". Modernism's literary production, according to Santiago, is "legitimately revolutionary". To these examples one might add Benedito Nunes's description of Pau-Brasil as a "revolutionary social praxis" (xxi). In each case, at least in the specific examples in question, the supposedly "revolutionary" nature of modernism is a purely discursive construction, isolated from the movement's institutional framework, from its space of production, circulation and consumption, from its objective position in the field of social relations, isolated, in short, from precisely the kinds of demands and determinations that Miceli outlines. The "revolutionary" quality is taken for granted, not defined. The presuppositions of the interpretation are not discussed. This interpretation of modernism has become *doxa*, an unquestioned, orthodox, canonical vision.

Literary or aesthetic value is not an "intrinsic" quality of specific texts, divorced from various levels of critical or intellectual authority. It is, rather, a radically contingent, relative, and variable intellectual construction. As Barbara Hernnstein Smith has argued, "literary value is not the property of an object *or* of a subject but, rather, *the product of the dynamics of a system* (11, 15-16). Multiple simbolic and material interests are at stake in that system. The legitimacy of a specific critical interpretation derives at least in part from the legitimacy and authority of those who propagate it, which, in turn, depend to a great extent on their objective position in the critical field. The canonical vision of modernism thus represents not a simple expression of a work's "legitimate intrinsic quality," as Santiago would have it, but rather a structure of authority in the field. We would be naive to assume that it is innocent or disinterested. As Bourdieu has written,

> Every critical affirmation contains, on the one hand, a recognition of the value of the work which occasions

> it. . . and on the other hand an affirmation of its own legitimacy. Every critic declares not only his judgement of the work but also his claim to the right to talk about it and judge it. In short, he takes part in a struggle for the monopoly of legitimate discourse about the work of art, and consequently in the production of the value of the work of art. ("The Field of Cultural Production" 317)

In other words, what is at stake in such interpretations, among other things, is the critic's authority and power in the field.

Edward Said has argued that differing critical and cultural perspectives and productions are "competitors for authority" which attempt not only to earn a place for themselves but to displace others ("Opponents, Audiences, Constituencies" 139, 149). This is precisely the logic of the field, which, according to Bourdieu, is structured by competition between its constitutive agents. The stakes of such competition differ according to the specificity of each field. In an autonomous literary field, at stake is, among other things, the profit of consecration, or the authority to define the legitimate principle of consecration in the field and the legitimate definition of the literary work (Bourdieu, "The Field of Cultural Production" 323).

The specific economy of the literary field is based on a particular form of belief, which in most cases concerns the autonomy of literary work from external determinants and the inherent value of the work per se. For a full understanding of the dynamics of the literary or artistic field, one must thus consider "not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work" (317, 318). In the field of literature, where interest in economic profit is normally disavowed (at least by the artists themselves), the hierarchy of authority is often based on what Bourdieu calls a profit of disinterestedness.[8]

The establishment of a canon in the guise of a universally valued cultural inheritance or patrimony constitutes an act of "symbolic violence" in that it gains legitimacy at least in part by misrecognizing or concealing underlying power relations. Contemporary criticism inhabits and cannot be isolated from a historically specific educational institution, the university, which

is charged with the task of social reproduction. As John Guillory has argued, "The process of canonicity is geared to the process of reproduction, whatever [may] be said of individual works" (Guillory 495).

The development of the modernist canon along the lines outlined above, with its insistence on rupture, is inseparable from the institutionalization of literary studies in the Brazilian university and from the general socio-political conjuncture of the post-1964 period. The roots of this particular vision of modernism are to be found, first, in the internal differentiation within the modernist movement in the 1920s and secondly in the increasing autonomization of the literary field which occurred in the mid-1940s after the extreme politicization of the 1930s. In the 1930s literary debate concerned two major, interrelated issues: the status of modernism in the national literary canon and the legitimate definition of literary practice. Debates concerning the second issue were highly politicized, those concerning the first implicitly so. The aesthetic achievements of modernism may have been "routinized" in the 1930s, in accordance with Antonio Cândido's well-known interpretation, but many critics were unwilling to grant the movement total consecration and legitimacy. The major critiques of modernism came from the right, which tended to identify the movement, rightly or wrongly (but no doubt simplistically) with the left. Typical among such critiques are Tasso da Silveira's sometimes exaggerated attacks in *Definição do Modernismo Brasileiro* (1931) and Octávio de Faria's infamous essay "Mensagem Post-Modernista" (1936).

Starting in the mid-1940s, the Brazilian literary field underwent a profound restructuring. The country's first comprehensive universities had recently been established (University of São Paulo in 1934, University of Brazil [now Federal University of Rio de Janeiro] in 1937, Catholic University of Rio in 1941), and with them the first formal courses in Brazilian literature. Coinciding with World War II there occurred an increase in the cultural influence of the United States, especially through the cinema and mass media. In the critical field this influence is expressed by the impact of New Criticism, introduced to Brazil by Afrânio Coutinho, whose campaign against impressionistic criticism helped reshape the Brazilian literary system and establish new standards of authority

and legitimacy, based no longer on the personality, articulateness, or rhetorical eloquence of journalistic reviewers, but rather on aesthetic criteria and "scientific" textual analysis. Coutinho's program included the substitution of the newspaper by the university as the "temple" of literary culture. All of these events contributed to the professionalization of criticism and mark the true beginning of systematic studies of Brazilian literature in the country.

Another factor that has had a long term effect on the critical field needs at least a passing reference. The defeat of fascism in Europe and the end of the *Estado Novo* led to the delegitimation of the right in cultural discourse. Since 1945 the putative left has maintained a hegemonic position, reinforced after 1964, in the artistic field, which amounts to a sort of inverse relationship between political power and elite cultural discourse, since the left has never held power in Brazil. This situation has had several consequences. First, writers clearly aligned with the right, such as Menotti del Picchia, Plínio Salgado, and Octávio de Faria, have largely been excluded from the literary canon and very frequently from even the most elementary forms of analysis. Secondly, the word "conservative" has largely become taboo in the cultural field.

Even more significant, however, are 1) the theoretico-critical work of Haroldo de Campos, who called attention to the aesthetic radicality of Oswald de Andrade's use of language; 2) the politically radical reinterpretation of modernism undertaken in diverse fields of popular culture in the mid to late 1960s, especially José Celso Martínez Correa's staging of Oswald de Andrade's *O rei da vela* in 1967, Joaquim Pedro de Andrade's cinematic adaptation of *Macunaíma* in 1969, and the Tropicália movement in popular music; and 3) the impact of formalism, structuralism, semiotics and, eventually, post-structuralism on the critical field.

The latter occurred almost simultaneously with the consolidation of graduate programs in literature at major universities throughout the country. As Silviano Santiago suggests, "Até então, as faculdades de letras adotavam três posturas complementares que pouco tinham a ver com as ousadias modernistas: a postura estilística de inspiração germânica e espanhola, a sociológica de inspiração marxista e a estética de

inspiração anglo-saxônica. A atualização metodológica em curso nos anos 70 trouxe não só o interesse pelo discurso mítico (antropologia estrutural e estudos interdisciplinares, sobressaindo a figura de Lévi-Strauss) e pelo discurso dos contos maravilhosos (formalismo russo, sobressaindo V. Propp), como também a valorização dos jogos intertextuais que organizam todo e qualquer texto literário (o russo M. Bakhtin e os pós-estruturalistas franceses, entre eles, Jacques Derrida e Julia Kristeva)" (134-135).

All of these things come together in what Santiago has referred to as "Dadaist" revalorization of modernism which occurred in 1972 on the occasion of the fiftieth anniversary of the Week of Modern Art (94). The revalorization of modernism *qua* rupture also coincided with the most repressive period of military rule. The timing is significant, for it represents at least a partial displacement of progressive, oppositional, or radical discourse from the political field, where it was prohibited, to the metaphorical discourse of literature and literary criticism.

To thoroughly analyze the development of the modernist canon and the insistence on transgression which characterizes much Brazilian literary criticism today one would have to relate "the space of works or discourses taken as differential stances, and the space of the positions held by those who produce them" (Bourdieu, *Homo Academicus* xvii). Although such an analysis is beyond the scope of this paper, a tentative hypothesis might go as follows: the professionalization of criticism in the Brazilian university, which coincided roughly with the delegitimation of the right in the cultural field, resulted in the development of highly specialized and exclusionary forms of discourse and systems of classification which embody certain unrecognized relations of power. The structure of the field – with its hierarchies, forms of recruitment, agents of legitimation and consecration, and monopolization of certain forms of discourse – replicates, in terms of its own logic, the structure of the field of power, of which it is part. The insistent focus on rupture constitutes an inverted homology with Brazilian society, in which change is normally based on conciliation among elites and a lack of rupture in the basic structures of domination. Through its appropriation of the discourse of social transformation, it also constitutes a inverted homology with the critical field's own objective, yet frequently misrecognized, position in the field of social relations.

NOTES

[1] Portions of this paper were prepared under a grant from the Woodrow Wilson International Center for Scholars, Washington, D.C. The statements and views expressed herein are those of the author and not necessarily those of The Wilson Center.

I would like to thank Dain Borges, Fred P. Ellison, Jeffrey Needell, Charles A. Perrone, Roberto Reis, and Nelson Vieira for reading and commenting on earlier or related versions of the manuscript.

[2] For a theoretical exposition of the cultural field's symbolic reproduction of the field of power, see Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed."

[3] This section of the paper has appeared, in slightly different form, in "Literature, Culture and Authoritarianism in Brazil, 1930-1945", *Working Papers* 179, Latin American Program, Woodrow Wilson International Center for Scholars (1989).

[4] In reference to the literary field during the First Republic, Nicolau Sevcenko has shown convincingly that those intellectuals, such as Euclides da Cunha and Lima Barreto, with a more critical perspective tented to be marginalized within the cultural field. See *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. Jeffrey Needell discusses the founding of the Academy, based on "Retreat from political activism, desire for official recognition as the arbiters and makers of culture, implied acceptance of the values dominating society, the values of the nation's elite" (*A Tropical Belle Epoque* 192-196).

[5] See debates following section "Intelectual e Ideologia," in *A Revolução de 30: Seminário Internacional*, 567-572.

[6] Cândido implicity suggests, furthermore, that Cassiano Ricardo lacked such dignity because of his ardent defense of the *Estado Novo* based on the close correspondence between his own political ideas and those of the Vargas regime. "Dignity," in this sense, seems to be based on beliefs ostensibly held, and not on a correspondence of thought and action (Prefácio to Miceli xii).

[7] In the essay "História de um livro," Santiago apparently accepts Miceli's critique when he writes that "O modernista, na sua auto-reflexão, escondeu dos seus leitores o *preço* da obra – e os críticos literários não conseguiram enxergá-lo. A constatação de Micelli [sic] não deixa de ser o indicador mais seguro para a avaliação não só dos custos políticos do projeto modernista. . . como ainda do restrito número de artigos críticos que acolhem na primeira hora as obras-primas do movimento" (126).

[8] According to Bourdieu, the profit of disinterestedness is the profit one has on seeing oneself (or being seen) as one who is not searching for profit (*Questões de sociologia* 9).

WORKS CITED

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Tr. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

–. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." Tr. Richard Nice. *Poetics*, 12 (1983), 311-356.

–. *Homo Academicus*. Tr. Peter Collier. Stanford: Stanford University Press, 1988.

–. *Questões de sociologia*. Tr. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CÂNDIDO, Antonio. Prefácio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1945*, by Sérgio Miceli. São Paulo: Difel, 1979, ix-xiii.

–. "A Revolução de 1930 e a cultura." *Novos Estudos CEBRAP*, II. 4 (April 1984), 27-36.
CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
CHAUÍ, Marilena. "Notas sobre o pensamento conservador nos anos 30: Plínio Salgado." *Inteligência brasileira*. Ed. Reginaldo Moraes, et. al. São Paulo: Brasiliense, 1986, 27-42.
FARIA, Octávio de. "Mensagem post-modernista." *Lanterna Verde*, 4 (1936), 49-67.
FIGUEIREDO, Guilherme. *Cobras & lagartos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
GARNHAM, Nicholas. "Bourdieu's Distinction." *Sociological Review*, 34 (May 1986), 423-433.
GUILLORY, John. "Canonical and Non-canonical: A Critique of the Current Debate." *ELH*, 54.3 (Fall 1987), 483-527.
HALLEWELL, Laurence. *Books in Brasil: A History of the Publishing Trade*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1982.
MARCONDES FILHO, Alexandre. "O governo e os intelectuais." *Cultura Política*, II. 13 (March 1942), 7-10.
MARTINS, Luciano. "A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940." *Revista brasileira de Ciências Sociais*, II.4 (June 1987), 65-87.
MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia autoritária no Brasil. 1930/1945*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978.
MEIRELES, Cecília. "Samba e educação." *A Manhã*, 18 January 1942.
MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.
NEEDELL, Jeffrey. *A Tropical 'Belle Epoque': Elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos." *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, by Oswald de Andrade. 2nd ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, xi-liii.
OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "As raízes da ordem." *Revolução de 30: seminário internacional*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, 505-526.
PÉCAUT, Daniel. *Les intellectuels au Brésil: de la construction de la société à celle de la démocratie. Le Role Politique des Intellectuels en Amérique Latine* III. Paris: Centre d'Etude des Mouvements Sociaux, 1986.
Revolução de 30: seminário internacional. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
SAID, Edward W. "Opponents, Audiences, Constituencies." *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, 135-159.
–. *The World, the Text, and the Critic*. 1983. London: Faber and Faber, 1983.
SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
SILVEIRA, Tasso da. *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1931.
SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
TOTA, Antônio Pedro. "Samba da legitimidade." M. A. Thesis. Universidade de São Paulo, 1980.
VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 1987.

Ensaio
Essay

ANATOMIA DA MUSA CONCRETA

Marta Peixoto
Yale University

This paper examines the role of women and of the cultural "feminine" in Concrete poetry, and the relation between its aesthetic and sexual ideologies. Women are almost absent as poets and an anti-feminine stance informs the Concrete poetics. In two main ways Concretism can be seen as inhospitable to women: in the virile self-presentation of the Concrete poets and in the insistently masculinized representation of the aesthetics the movement propounds. The theory of Concrete poetry identifies valid literary creation with masculine values and with the suppression of the feminine. Although Concretism effectively re-energized poetic form and renewed Brazilian poetry, in terms of its sexual ideology it was a very conservative vanguard.

O título, que retiro em parte de um poema irreverente de José Paulo Paes intitulado "Anatomia da Musa" (*Invenção*, nº 5, 1967, p. 89), bem poderia provocar como primeira reação a pergunta: "Que musa?" Sabe-se que o concretismo manteve guerra cerrada contra as noções de poesia que a musa representa. Em lugar da poesia-inspiração, da poesia estado d'alma em que o sentimento rege o uso da palavra, os concretistas propuseram o poema racional, o poema máquina. "Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. . . O poema-produto: objeto útil," propunham Décio Pignatari e os irmãos Campos no "Plano-piloto para poesia concreta" de 1958. Ao indagar aqui a despedida da musa, quero considerar como figura no concretismo a mulher e o que culturalmente se designa "o feminino". Quais seriam as relações entre a ideologia estética e a ideologia sexual da poesia concreta? No poema de José Paulo Paes, a musa reduz-se a uma gravura de um manequim feminino antigo, sem braços nem cabeça, daqueles usados para a confecção de roupas. Legendas em latim (várias são frases famosas), estrategicamente colocadas, fazem referência oblíqua ao uso sexual das partes interessantes de sua anatomia. A cabeça ausente não faz falta, como anuncia a legenda: "capitis diminutio: area non aedificandi" (diminuição da cabeça: lugar não edificante). Vemos neste poema gráfico do final do concretismo brasileiro (saiu no último número de *Invenção*) a musa ultrapassada (não só manequim, objeto para uso alheio, mas antiquado) que agora serve apenas de pretexto para anunciar uma energia viril unida à espirituosidade erudita e lasciva. Se o feminino se reduz a um fac-símile empalhado do corpo da mulher (sem deixar de aludir a carnes mais vivas), o masculino possui o ímpeto empreendedor e afirmativo ("in hoc signo vinces; per angusta ad augusta") assim como o direito de posse ("all rights reserved"). A abertura bem-humorada ao erótico, a subordinação do feminino e a exaltação do masculino como energia vibrante e criadora, presentes nesse poema, caracterizam também a ideologia sexual do concretismo. Vejamos algumas de suas manifestações.

Affonso Romano de Sant'Anna, em seu artigo de 1986, "Os sete erros concretos", um dos vários ensaios demolidores com os quais o crítico saudou os trinta anos do concretismo, afirma: "Há um discurso machista nesta poesia que, curiosamente, nunca teve

mulheres. Os últimos exemplos estão na insistência em que falam na 'impotência' dos adversários, chamando-os de 'eunucos'. . . num discurso que faria sucesso no tempo em que Marinetti pregava 'o menosprezo à mulher', mas que é constrangedor numa sociedade que não suporta mais o machismo, mesmo em seus intelectuais".[1] Observações justas, não há dúvida, mas o ímpeto de ataque pessoal é pouco esclarecedor. O que interessa não são as eventuais tendências retrógradas de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari – um machismo, em todo caso, ainda hoje insuficientemente ultrapassado – mas a maneira como uma visada antifeminina informou toda uma poética.

"[Esta] poesia que nunca teve mulheres," diz Affonso Romano Santa'Anna. A ausência de mulheres no concretismo brasileiro é fato constatado mas nunca, que eu saiba, interpretado. Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas parodiam o poema "Quadrilha", de Drummond, chamando atenção ao parentesco familiar que uniu os primeiros concretistas:

> Décio que é amigo de Haroldo que é irmão de Augusto que se casou com Lygia que é irmã de Ronaldo Azeredo que é irmão de Ecila que se casou com José Lino Grünewald que se uniram a Wlademir Dias Pino, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar, que depois não quis ter mais nada com a história. Estava formada a tribo concretista.[2]

Tribo masculina, em que as mulheres Lygia e Ecila funcionam como traços de união entre poetas, função esta que Augusto de Campos reitera em seu artigo recente sobre Ronaldo Azeredo, autor do célebre poema concreto "Velocidade":

> Quando conheci Ronaldo, em 1952, ele era um garoto de 15 anos, irmão de minha namorada e depois mulher e companheira, Lygia. Um rebelde garoto do Rio que fugia do colégio e de casa. Não tinha passado nem presente literário. A leitura lhe vinha das irmãs intelectuais, Lygia e Ecila. NOIGANDRES, recém-formado, já estava em revista nas mãos delas, e antes, nossos primeiros livros. Instigado por elas, movido por sua inata rebeldia, Ronaldo começou a produzir uma prosa bruta. . . que me impressionou.[3]

As duas mulheres, elos na corrente familiar, leitoras e "instigadoras", poderiam ter sido poetas, quem sabe, mas não foram. O concretismo mostrou-se habilitador ao irmão inculto, não às irmãs intelectuais.

Não houve, de fato, mulheres de destaque no concretismo brasileiro, e poucas no internacional. As duas revistas do concretismo brasileiro, *Noigandres* (1952-1962) e *Invenção* (1962-1967 tiveram vida conjunta de 15 anos. *Noigandres* inicia como órgão para a publicação coletiva da equipe formada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. Os números 3 e 4 incluem também Ronaldo Azeredo e na *Antologia Noigandres 5* participa ainda José Lino Grünewald. Não houve colaboração de mulheres em *Noigandres*. Em *Invenção,* comparecem três mulheres, duas delas estrangeiras, e todas nos últimos números, 4 e 5. Encontramos 5 poemas da tcheca Bohumila Grogerová, escritos em colaboração com Josef Hirsal (*Invenção,* no. 4, 1964, pp. 54-59) e um da espanhola Pilar Gómez Bedate (*Invenção,* nº 4, p. 65). Em *Invenção* nº 5 (1967, p. 92), sai um poema de Maria do Carmo Ferreira, "De 'o sexo convexo', meretrilho". Consiste numa série de palavras aglutinadas, a maioria compostas das mais variadas designações populares para a prostituta. Outro grupo de palavras formativas, de origem grega e latina, nomeiam partes do corpo humano. Compõe-se uma espécie de litania profana, em que se interpela a meretriz com diversos neologismos, formados a partir da gíria e de vocábulos eruditos. Sirvam de exemplo três das cinco estrofes do poema:

michelalumia
prostibuluta
glandulamula
jerebaglutea

. . . . . .

bagachamurcha
chupetachula
exusmandinga
findingafusa

eguaervoeira
clepsuicidra
peroniahomia
biscavobisca

Não fica claro se a atitude que rege a composição é de denúncia ou de aceitação. Sobressaem as combinações espirituosas e o jogo com a materialidade sígnica das palavras. A ocasião para a invenção verbal feminina é, curiosamente, a mulher degradada, e o jogo formal aproveita os apelativos que a degradam. Uma nota no final da revista sobre os colaboradores informa que Maria do Carmo Ferreira é mineira e professora de português, comentando ainda: "Seu poema aqui publicado destaca-se na mais jovem poesia brasileira pelo arrojo da linguagem e do tema".[4] Temos aqui um exemplo da complexidade da ideologia sexual do concretismo brasileiro. Nesta única amostra da criação feminina por poeta brasileira em todos os anos das célebres revistas, mais uma vez conjuga-se, talvez não por mera coincidência, o "arrojo" verbal e o desprezo ao feminino. Mas ao mesmo tempo preza-se a poeta mulher que manipula esse desprezo com a honra do poema publicado.

Em *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, menciona-se com louvor Marianne Moore e Gertrude Stein, e as incursões de ambas contra a forma tradicional da lírica. Encontramos também uma tradução de Augusto de Campos do poema "The Fish" da primeira. Menciona-se ainda de passagem Nathalie Sarraute e várias vezes a filósofa da estética Suzanne Langer. A ausência de mulheres no concretismo brasileiro não se deve, é evidente, a nenhuma misoginia superficial, como demonstra também a publicação do poema de Maria do Carmo Ferreira. O mais provável é que a própria ideologia estética do concretismo, em sua intersecção com a ideologia sexual, tenha funcionado como agente desincentivador à participação mais ampla da mulher como poeta.

Em dois setores principais o concretismo pode ser julgado inóspito à mulher: na auto-apresentação máscula dos concretistas e na representação sexualizada dos valores estéticos que o movimento defende. Fundamento o comentário que se segue principalmente nas apologias de *Teoria da Poesia Concreta* e nos poemas colecionados na *Antologia Noigandres 5*, para precisar a questão em pauta no momento em que a poesia concreta surge e se define. Limito-me também ao texto dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, os principais formuladores do concretismo, sem atentar nas particularidades individuais de cada um, para delinear em sua coletividade um movimento que se quis coletivo.

Vejamos primeiro a auto-apresentação do concretismo. Na capa da segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta*, há quatro figuras masculinas: Alley Oop (Brucutu, no Brasil), Flash Gordon e Mandrake the Magician, heróis dos quadrinhos americanos dos anos 40, e o brasileiro Amigo da Onça, que lançam de maneira agressiva, se bem que irônica, reivindicações, profecias e insultos. Cada herói faz a sua declaração: "A poesia é concreta e participante"; "Há dez anos os momirratos de antânio tentam destruir a poesia concreta"; "A realidade destruirá os falsos mágicos diluidores"; "Tó pra vocês, chupins desmemoriados!". Os concretistas afirmam, assim, contra inimigos vários, sua condição participante, em sintonia com o futuro e radicados no presente. Chama a atenção o braço levantado dos quatro heróis, o último em gesto obsceno. Esta atitude de agressividade máscula e imputação obscena estende-se, como notou Affonso Romano, aos insultos aos detratores, não só os partidários da estética intimista e classicizante da geração 45, mas também o que Augusto de Campos, no prefácio à segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta*, denomina "as subcorrentes para ou contraconcretóides".[5] Os detratores, Augusto continua, "apontaram o dedinho (a única coisa que eles têm de duro) contra nós e nos acusaram de terrorismo cultural".[6]

O ímpeto de investida viril na auto-apresentação do concretismo faz parte do conceito de vanguarda, termo em si de origem militar, na acepção usual de um movimento de artistas que define-se de maneira contestatória, autoconsciente e coletiva, em oposição a uma tradição artística estabelecida. Em avaliações críticas do concretismo, o autoritarismo militar ou governamental comparece freqüentemente como metáfora detratora do movimento concreto. Na pequena introdução (sem assinatura) do artigo de Affonso Romano citado acima, afirma-se que o concretismo "foi uma espécie de 'serviço militar da poesia', como diz Paulo Leminski, que também aí aprendeu a manejar a arma concreta do poema contra o 'inchaço' do verso neoparnasiano de 45"[7], e observa-se mais adiante que o próprio Affonso Romano, "como tantos poetas de sua geração, também rastejou no campo de treinamento concretista".[8] Armando Freitas Filho, em seu artigo sobre a poesia dos anos 70, refere-se certamente ao concretismo, entre outras manifestações de vanguarda, quando indica, com alívio, que, no fim dos anos 60, "a era dos caciques, caudilhos, ou simplesmente

xerifes literários, com suas ordens-unidas estéticas está definitivamente encerrada".[9] Por designação própria e alheia, então, o concretismo caracterizou-se por seu impacto viril. A agressividade, presente em toda vanguarda, recrudesce, ganhando coloração nitidamente sexual, enquanto os concretistas interpretam criatividade poética como dependente de valores masculinos.

A poesia concreta em viril desafio às convenções e aos leitores resume um espírito também presente na própria teoria da produção e recepção do texto concreto. Insistentemente, a *Teoria da Poesia Concreta* narra a conquista e domínio da forma poética desejada, e a eliminação drástica de elementos indesejáveis: o subjetivo, o discursivo, e, no dizer de Haroldo, "o mágico, o místico, o 'maudit' ".[10] O narrativo, e mesmo o mítico, banidos da poesia concreta, vêm habitar os escritos teóricos, em que se narra uma conquista árdua e triunfal da forma poética. Os três concretistas, munidos de uma leitura de autores europeus e norte-americanos, o célebre *paideuma* ou elenco de autores básicos–Mallarmé, Pound, Joyce e e.e. cummings –, partem para a transformação da poesia brasileira. Não só a modernizá-la, incorporando as vanguardas recentes e adaptando-as ao solo brasileiro–propósito já do modernismo de 22 – mas aperfeiçoando uma poesia que participasse, sem defasagem temporal, da elaboração do novo internacional. Seria uma poesia, segundo Décio Pignatari, "à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos".[11] Esta poesia construída controlaria de perto as reações do leitor. Na teoria da recepção do poema, percebe-se uma transposição da postura irônico-agressiva que já comentamos, agora dirigida contra críticos e leitores, como se vê nesta observação metateórica de Augusto: "A teoria não passa de um tacape de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável)".[12] Segundo a teoria concreta, o poema também é uma espécie de tacape, apenas mais sutil:

> o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor. . .[13]

E ainda:

> O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no

> todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor.[14]

A busca de um controle cada vez maior determina a primeira evolução da poesia concreta, segundo Haroldo de Campos num ensaio de 1957:

> A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática). . . [Em] vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática planejada anteriormente à palavra.[15]

Esta teoria, que coloca a criação poética na dependência da razão, do controle e do jogo formal, e equipara o poema ao produto industrial, já foi muito questionada, e sob diversos aspectos. Já se discutiu a implícita utopia progressista e sua fé nas benesses da industrialização. Já se discutiu, e muito, a sua participação na especificidade histórica e social do Brasil, debate que o próprio concretismo incorporou em seu redirecionamento, no chamado "salto participante" dos anos 60.[16] E, entre outros questionamentos, surgiu a prática de poetas jovens, que, na conhecida "re-subjetivação da poesia", desviou-se bruscamente do ideal concretista de objetividade e rigor formal. Mas ainda não se definiu suficientemente esta outra tendência discutível do concretismo visada aqui: a identificação da criação válida com a exaltação de elementos culturalmente designados masculinos, e que o concretismo reafirma como tais. Essa criação válida requer a supressão do feminino cultural, muitas vezes representado em figuras de mulher: a intuição, o sentimento, o inconsciente, elementos que a musa tradicionalmente encarna. Uma crítica feminista deveria, é evidente, resistir à rígida caracterização sexual das oposições binárias que o concretismo manipulou, sem deixar de reconhecer a força cultural que liga certos traços humanos a um sexo e não ao outro.

Passando agora a mais algumas representações da mulher no movimento concretista, comentarei brevemente três textos que não exaurem, de maneira alguma, as possibilidades do tema: "O jogral e a prostituta negra, farsa trágica" de Décio Pignatari, "Eis os

Amantes", de Augusto de Campos, e depois, num salto de mais de 30 anos, o "Jubilário Trintenário" de Haroldo de Campos.

O primeiro, poema pré-concreto de 1949, mostra o naufrágio de mitos desgastados da criação poética, muitos dos quais a mulher encarna: o poeta "maudit" une-se a uma poesia desprezada e marginal, prostituta e negra. Lemos nas primeiras estrofes:

> Onde eras a mulher deitada, depois
> dos ofícios da penumbra, agora
> és um poema:
>
> Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.
>
> É a hora carbôni-
> ca e o sol em mormaço
> entre sonhando e insone.
>
> A legião dos ofendidos demanda
> tuas pernas em M,
> silenciosa moenda do crepúsculo.[17]

A mulher faz-se poema, mas um poema insatisfatório, impregnado de morte: "Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas" é verso repetido três vezes. Se por um lado o poema antecipa a poesia concreta, com recursos de montagem, valorização tipográfica e interferências parentéticas, por outro lado, e mais acentuadamente, renega uma poética anterior, rejeição representada na degradação e ineficácia da poesia-mulher. No final do poema, a mulher deitada, cujo corpo se encontra em processo de apodrecimento, já não encarna a poesia:

> Choremos por todos – soluço, e entoandum
> litúrgico impropério a duas vozes
> compomos um simbólico epicédio AAquela
> que deitada era um poema e o não é mais.
>
> Suspenso o fôlego, inicias o grande ciclo
> subterrâneo de retorno
> às grandes amizades sem memória
> e já apodreces:
>
> Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.[18]

O poema narra, assim, em tom elegíaco e melancólico, um rito funerário, em que se encena a despedida desta musa desgastada.

O próximo poema, "Eis os amantes", de Augusto de Campos,[19] faz parte da coletânea de tipografia colorida *Poetamenos* (1953). Segundo um comentário de Haroldo e Augusto, neste "ideograma de amor a aglutinação das palavras busca uma equivalência física com a união dos amantes. . . O poeta pretende obter com palavras uma 'klangfarbenmelodie' ou melodia de timbres como a de Anton Webern: uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente a sua cor".[20]

eis
os
amantes *sem* parentes
senão
os corpos
irma*um* geme*outr*em
cima*eu* baix*ela*
ecoraç*ambos*
dupl*ampl*infant*uno* (*s*)empre
semen (*t*)emventre
*est*êsse *aquel*êle
*in*hume*n*outro

Se atentamos bem, vemos que a união dos amantes é também um rito de subordinação da mulher. A voz masculina (cor-de-laranja no original, aqui grifada) contém em si as duas perspectivas do poema: a narração distanciada, na terceira pessoa, que diz "eis," "um", e "outro", e a primeira pessoa que diz "eu". A voz feminina (azul no original) não assume a posição de sujeito: apenas dá continuidade à narração em terceira pessoa ("amantes", "irma", "esse", "ele", "um" e "outro"). O poema representa, sem dúvida, uma união, mas não a união de duas subjetividades e sim uma conjunção em que o masculino domina o feminino: "cimaeu baixela".

Vejamos por último o texto de Haroldo de Campos, "Jubilário Trintenário"[21], de 1986: não um poema concreto, mas sim uma narrativa sobre a aventura concretista. Com neologismos satíricos e maliciosos jogos de palavras, o texto narra as peripécias dos três concretistas em luta pelo domínio da poesia-mulher: "uma moçoila beladormida em sua cama virginálida":

> Vai daí que exsurgiram como horda de uhnos esses três-e pareciam trezentos! – os trigênios vocalistas. Tanta broca no mundo botaram com suas terrorias ex três mistas e seus três jeitos três variantes, esses três réus magos, que todos *unavoce* se arrabilaram: poisnaoé que os três varrões voladores de tumbas estão querrindo desflorar a última folor do lássio? (Crime na Flora!)

A donzela sonolenta murmura sua identidade com um dos mestres do concretismo: "I'm cummings!" Os heróis resistem a desprezo e insultos até que a moça acorda de vez e reconhece o valor incontestável dos três. Nesta fábula *à clé*, a vida literária resume-se numa luta entre homens pela mulher-poesia, aqui já não prostituída mas sim virgem e desejável. O que persiste no entanto é a condição manipulável e passiva da mulher. Até mesmo uma única mulher escritora aludida alinha-se junto às inertes convenções: as "franciscajúlias mucamas" (referência à poeta parnasiana) velam o sono da donzela. Os concretistas acabam vencendo por seu vigor polimórficoperverso, literossexual: "como um só satana pode mais que cem sant'annas, os tresdemoninhados estão aí, tresrindo, trintamente." A invenção poética equivale à quebra de tabus sociais e sexuais de uma burguesia medíocre que acusa cabalmente os concretistas: "violatários de trabus, necrofandos, eliptistas, abuzenteístas, formicidários, supervensores da língua pítria. . . "

Se o concretismo renovou a forma da poesia, num empenho cujos efeitos revitalizadores é difícil negar, do ponto de vista da ideologia sexual foi uma vanguarda bastante conservadora (como muitas outras, aliás). Essas duas tendências – o afã de inovação formal e a supressão ou domínio da mulher e do feminino – não ocorrem conjuntamente, a meu ver, por mera coincidência nem por machismos individuais. Fazem parte, ao contrário, de um sistema mais amplo de relações metafóricas entre papéis e desempenhos sexuais e a criação literária. A poesia secularmente cobrou forma feminina, mas o ato de excluir a mulher ou subjugar o feminino tem conseqüências ideológicas negativas que se estendem e alastram, nem sempre de maneira imediatamente óbvia. Mário Faustino, que viu o mérito desta vanguarda quando ela apenas surgia no horizonte, afirmou em 1956: "a poesia brasileira estava precisando desesperadamente de um acontecimento, de um *shake up*". E continua:

> Os concretistas. . . tem todo direito, e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas, etc. Cabe aos que não embarcaram na sua arca, levá-los a sério, aproveitar-lhes a experiência, . . . incorporá-la, enfim, à corrente viva de nossa poesia.[22]

Com ou sem direito, o extremismo e exclusivismo dos concretistas afetaram também não só o "feminino" como a figura e participação da mulher neste movimento que tanta influência exerceu na poesia brasileira. Cabe talvez às mulheres, que não embarcaram na arca, nem foram convidadas, detectar, com os olhos de hoje, o efeito nefasto de certos mitos velhos que os concretistas não pensaram em contestar.

NOTAS

[1] SANT'ANNA, Affonso Romano de, Os sete erros concretos, *Leia*, São Paulo, p. 8, dez. 1986.
[2] SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius, *Poesia concreta*, São Paulo: Abril, 1982, p. 5
[3] CAMPOS, Augusto de, Resiste, Ro, *Código 11*, 1986.
[4] *Invenção*, n. 5, p. 101, dez. 1966/jan. 1967.
[5] CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1966*, São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 5.
[6] *Ibid.*, p. 6.
[7] Os sete erros concretos, p. 8.
[8] *Ibid.*
[9] FREITAS FILHO, Armando, Poesia vírgula viva. In: NUNES, Adauto (Org.), *Anos 70: literatura*, Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 101.
[10] *Teoria da poesia concreta*, p. 48.
[11] *Ibid.*, p. 125.
[12] *Ibid.*, p. 5.
[13] *Ibid.*, p. 81.
[14] *Ibid.*, p. 100.
[15] *Ibid.*, p. 93.
[16] Ver SANTIAGO, Silviano, Paulistas e mineiros, In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 183-92.
[17] *Antologia Noigandres 5, 1949-1962*, São Paulo: Massao Ohno, 1962, p. 10.
[18] *Ibid.*, p. 11.
[19] *Ibid.*, p. 103.
[20] CAMPOS, Haroldo e Augusto de, O grupo concretista, In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (Org.), *Poetas do Modernismo, antologia crítica*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972, v. 6, p. 179.
[21] Jubilário Trintenário, *Código 11*.
[22] FAUSTINO, Mário, *Poesia-experiência*, São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 215, 218.

Ensaio
Essay

SHOES FOR LITTLE PETER: NARRATIVE TECHNIQUE IN TREVISAN'S NOT-AT-ALL EXEMPLARY NOVELLA, *PEDRINHO*

Linda Ledford-Miller
University of Scranton

Este ensaio enfoca o conto "Pedrinho", da primeira coletânea de Dalton Trevisan, *As Novelas Nada Exemplares* (1959), como exemplo da sua técnica narrativa. Primeiro situamos o conto na coletânea tematicamente, já que esta trata da morte, do sexo e da doença em vários contextos e combinações. "Pedrinho" conta a história de uma criança que sofre uma dor de cabeça e morre rapidamente de meningite. Não contém nada do "exemplar" tradicional, apesar do título cervantino do livro. Citando os críticos Nelson H. Vieira, Malcolm Silverman, Northrop Frye e Robert Alter, mostramos como a descrição mínima, a compreensão do tempo, o pouco e metafórico diálogo, a criação pela repetição, a economia narrativa, e até certas ações e personagens – ambas a narrativa e a narração – se baseiam num paradigma bíblico.

"Pedrinho" is the first of the *Novelas Nada Exemplares* (1959), Dalton Trevisan's first of some twenty collections of short stories. Though its title clearly invokes – or inverts – the *Novelas ejemplares* of Cervantes, there end the clear connections between the two authors. There are thirty stories or "novellas" in the *Novelas Nada Exemplares*, most of them very short, but ranging from two and a half to twenty pages in length. The title is thus a double inversion or negation: it negates the Cervantine echo it inevitably calls forth by being "not at all exemplary" instead of "exemplary novellas," and the general brevity of its stories undercuts the common notion of "novellas" as somewhere between a short story and a novel in length.[1] Each story is numbered as well as titled. The stories are not grouped according to theme or critical purposes, but rather are arranged in a manner that alternates their three main thematic concerns: death, sex, and illness. Of the thirty, ten deal with death, eight with sex (adultery, incest, premarital and homosexual sex), seven with sex and death, and five with illness (either physical or mental).[2] The collection begins with "Pedrinho," the story of the sudden illness and death of a little boy, and ends with "Últimos Dias", the story of the last (paranoid) days and death of an old woman who essentially wills herself to die.[3]

"Pedrinho" is a representative example of the *Novelas Nada Exemplares* (and Trevisan's work in general) both because of its theme – illness and sudden death – and its narrative strategy, which resonates with biblical techniques, as we shall see.

"Pedrinho" begins on an ordinary day in the life of an ordinary family when their son makes an unexceptional complaint: "O menino puxou a saia da mãe e queixou-se de que estava com dor de cabeça"(3). His mother places no importance on his complaint and sends him off to play. Six pages and five days later the boy is dead of a probable meningitis whose course has been carefully documented despite the brevity of the narrative. Included in this "documentation" are the stages of Pedrinho's gradual physical deterioration, the emotional responses of his family, his death, and his burial – all within the circumscribed setting of bedroom, living room, and kitchen and the compressed time span of the approximately one hundred and twenty hours from the onset of the headache at dinnertime on Friday to his burial at 5 p.m. on Wednesday.

Of the six characters in the story, only three are identified by name – Pedrinho, his brother André, and the pharmacist, *seu* Juca.[4] Pedrinho's parents are referred to simply as "mãe" and "pai" and the neighbor as "uma vizinha". With the exceptions of Pedrinho's "cabelos louros" and *seu* Juca's "boca murcha de velho," the narrator provides no descriptive information about the characters. It is their actions that describe them, rather than their physical appearance, and it is their actions the narration documents, not their thoughts or emotions, which emerge only by implication. As Malcolm Silverman notes, "as personagens são implicitamente dinâmicas, e até as suas ruminações se traduzem em ação – ou reação – em larga escala"(97).[5]

A similar sparseness exists in the use of setting, which moves from kitchen to table to Pedrinho's bedroom and, finally, again to the table, used now for burial preparations and the wake.

Most of the action takes place within the confines of the bedroom, which has a window, a door, an overhead light, and a bed, que "era muito grande para ele"(6) [Pedrinho], but we know nothing more. Though the father goes to work, both parents go to the pharmacy, the mother goes to the kitchen and the living room, André goes outside to play, and the pharmacist visits their home, there is no description of any locale. All movement outside the bedroom of the suffering child returns immediately to it. The mother's desperate trip to get the pharmacist, for example, is described only in terms of the action performed, not in terms of motivation, feeling, or setting: "Ela correu até a esquina, veio com o farmacêutico"(6). Indeed, the characters and setting are so little sketched it seems that the reader must invent them as she reads, as Silverman suggests: "das suas figuras ele [Trevisan] apresenta tão-somente os traços suficientes para que o leitor subconscientemente tome a iniciativa e acrescente os seus próprios toques finais" (97). Further, this lack of descriptive information suggests that in Trevisan's narrative world, to act is to exist, and to act is to bring into existence. The bedroom window exists in the story only in relation to the actions of the characters, who look (or don't look) and hear through it, and the bedroom itself, though central to the story, exists only as the site of the action. Thus Silverman's remark that Trevisan creates a kind of " 'caracterização instantânea' com descrições estáticas

cujo impacto abrupto está fora de qualquer proporção com as suas limitações gráficas" (96) is apt for setting as well as character.

The narrator treats time in the same apparently cursory manner, and yet the careful reader notes its passage. The story begins in the evening, as Pedrinho's mother sends him out to play because "ela já se atrasara com o jantar"(3), and we soon assume it is Friday evening, as the next day is a "sábado frio, de garoa" (4). (This brief description is the most extensive one unrelated to the action of the story, and serves to set the scene for the pharmacist's first diagnosis, that Pedrinho has a simple cold.) Four lines later it is Sunday, and Pedrinho is worse: "no domingo, Pedrinho não quis sair da cama." The father visits the pharmacist again, who says " 'Não é nada. . . É gripe' " (5). Monday brings further deterioration: "No dia seguinte, o menino não quis almoçar, virando a cabeça para a parede" (5). The boy begins to have hallucinations and the mother, concerned about a possible case of meningitis, runs for the pharmacist.

> – Seu Juca, o senhor não acha que pode ser meningite?
> – Que esperança, dona! A senhora quer ver? Ergueu com cuidado a cabeça do menino.
> – Ele gemeu?
> – Não.
> – A senhora viu. Se fosse aquela doença ele gritava de dor.
> – Mas, seu Juca, o coitadinho não pára de gemer.
> – A senhora confie em mim. (6)[6]

Tuesday comes abruptly: "de manhã, o menino pediu as bolinhas para brincar. Guardou-as na mão, mas não brincou, segurando as bolinhas coloridas debaixo do lençol" (6). His father arrives home from work around six in the evening, to find his son delirious and having seizures which paralyze an arm and a leg and leave Pedrinho blind. Shortly after eleven p.m. "o menino abriu bem os olhos, a mãe gritou: – Ele morreu, ele morreu!" (8). The father and an anonymous relative prepare the body for the burial, which takes place at five o'clock on Wednesday evening.

The clock and time figure prominently, as the preceding paragraphs suggest. In addition, the mother must check the time frequently in order to give Pedrinho his syrup every two hours as

prescribed (she must leave him to do so, after moving the clock from the bedroom to the dining room table to spare him the pain of its noise). Yet the time is not mentioned until Monday, the day before Pedrinho dies: "às seis horas, de volta do emprego, o pai entrou no quarto" (6). The specificity of hour allows the reader to assume the same hour for the same action on Tuesday: "na volta do emprego, o pai viu da esquina os vizinhos parados diante da casa" (7). Only twice more is the time specified, as we saw above – the time just prior to the child's death, and the time of his funeral. And yet, as we have seen, the reader can deduce much despite the minimal information given by the narrator, and is indeed expected to do so.

The narrative, which tells so little and yet so much, is composed primarily of dialogue and indirect discourse. Even the brief descriptive passages seem much like indirect discourse, that is, they seem as personal as if we could identify the narrator. In the following scene early in the story, for example, the family sits down for dinner and Pedrinho is missing.

> O irmão voltou do quarto, onde fora esconder suas bolinhas de vidro, contando que Pedrinho estava deitado lá, no escuro, ele que era o maior medroso da família. – Você está deitado de sapato, meu filho – o pai ralhou. O menino tinha os olhos abertos no escuro. O pai acendeu a luz, alisou-lhe os cabelos e tirou-lhe os sapatos: a sola furada.
> – Eu queria um sapato de tênis, pai.
> – Está bem, meu filho, depois eu compro. Você tem dor? (3)

In the first section Pedrinho's brother seems to be commenting, as "contando" suggests. Then the father is suddenly in the room speaking and perhaps observing in the phrase which follows. There has clearly been a change in point of view from that of the brother to that of the father. A further shift then occurs as the father becomes observed in turn and the narration returns to dialogue. We assume, of course, that the father would be observing his sick son, but we cannot be certain that his voice is present at this point in the narrative. Are we observing the scene along with the father, or with an omniscient narrator who

"personalizes" the narrative with a directness which closely approximates the immediacy of a character's (in this case, the father's) point of view? This immediacy, or personalization, of the narrative is typical of Trevisan's stories – so much so that the reader often has the sense of an authorless, or narrator-less narrative. Nelson Vieira refers to this as a "mock absence," and relates it to some of the features we have examined above – namely the "minimal description and the use of self-sufficient scenes and characters to dramatize the action". The overall effect is that "the reader has the sense of *watching* rather than reading about the characters" ("Narrative in Dalton Trevisan," 16). Vieira relates what we have referred to as an "immediacy" between the reader and the text, or its characters, to Trevisan's use of point of view. For Vieira, the "sense of watching" is a visual effect which "is maintained by a steady focus upon the point of view of a character or characters" (16).[7] Further,

> the power in point of view, either within interior monologue, dialogue or first person, often depends upon direct flow to, or contact with, the character. In other words, how close we can get [sic] to the voice or voices without being interrupted?. . . The illusion of an absent narrative voice is further perfected by the complex and ingenious use of shifting points of view or perspectives. While these shifts may be between two characters, or within one fragmented persona, from the reader's stance, this allows for closer proximity to the primary voices and the illusion of spontaneous action and thought. (16)

This "proximity to the primary voices," combined with Trevisan's scant use of description and a concomitant focus on action, yield a narrative which requires, or at least results in, the intense involvement of the reader. Not only does the striking economy of Trevisan's narrative require the reader to "fill in the blanks" about characters and their motivations, as we suggested earlier, but his "method of implication demands. . . an investment of [the reader's] own emotions, knowledge and experience" (Vieira, 17).

This passage also introduces the tragic end of the story, through foreshadowing that moves to repetition.[8] "Você está

deitado de sapato," the father says, just after Pedrinho's little brother has reported him as "deitado lá, no escuro." Though "deitado" is never again repeated in the story, it does foreshadow the burial pose of Pedrinho "que dormia sobre a mesa" and is laid down "dentro do caixão." Other words from this early passage which similarly prefigure the end are "luz," "olhos," "escuro," and "sapatos." As Pedrinho's illness progresses, he is simultaneously attracted to and pained by the light, his "olhos fixos na lâmpada." He gradually withdraws from the light, preferring darkness. The repetitive reference to his eyes – "abertos no escuro," "fixos," "fechados," "perdidos na luz," presages the blindness that results from a series of seizures and presages his death as well: "O menino abriu bem os olhos, a mãe gritou: – 'Ele morreu, ele morreu' " (8-9). The movement from light to dark is, additionally, suggestive of a movement from life to death. The two movements run parallel to one another in this narrative.

Though "olhos" is the most repeated word in the story (mentioned eleven times and inferred twice more in six pages), the repetition of "sapatos" is the most concentrated and the most emotive example of this technique. "Sapatos" are explicitly mentioned three times on the first page and four on the last, and implied once on the first. At the beginning, as the passage cited above indicates (see p. 6), Pedrinho is in bed with his shoes on, his father takes off his shoes (noticing a hole in the sole), Pedrinho says he wants tennis shoes, and his father says he'll buy them later. Not until the final burial preparations is there any reference to "sapatos" again:

> O pai deu-lhe banho, com um parente. Pedrinho ficou duro sobre a bacia, não se deixou sentar na água. A mãe vestiu-o como se fosse domingo: calça azul, blusa branca e o paletó de André, que ficou de mal com o irmão morto e não viu o enterro sair. Não lhe calçou *os sapatos velhos*. Quando terminou de vesti-lo, abraçou-se com ele, pedindo para ser enterrada no mesmo caixão – o filho tinha medo do escuro.
> O pai *comprou os sapatos:* dois números maiores. Chegou com o embrulho no braço e viu, entre quatro velas acesas, seu filho que dormia sobre a mesa. Estava *de meia e sem sapato*. Calçou-lhe nos pés frios *os sapatos brancos, de tênis*. (9) [emphasis added]

The first reference to shoes, "os sapatos velhos," returns us to the earlier conversation between father and son, as does the second reference, "o pai comprou os sapatos" and we recall that the father promised to buy Pedrinho some tennis shoes *later* ("depois"). The father keeps his promise, but the terms of *later* as after death are heartrending indeed. The repetition of "sapatos" together with the accretion of small details make the closing paragraphs of the narrative highly emotive, despite the controlled, almost "flat" tone. The father's purchase of the shoes, for example, repeats his earlier promise with the addition of a significant detail: he buys them "dois números maiores." This short, simple phrase provides an insight into the father's character out of proportion to the phrase itself, for it implies his lack of realization or acceptance of his son's death. He buys the shoes two sizes too big because he is thinking in terms of life, of the rapid growth of a small boy with a future. It is this perspective, too, which makes him see his son "sleeping" on the table.

Perhaps the father's denial of death explains the strangeness of the ending to some extent as well. The mother's grief, thoug described obliquely, is obvious from her wish to be buried with her son. Her crying is also mentioned several times, and contrasts with her husband's lack of tears. " 'Não chore, mulher'," says her husband. " 'Eu sou o pai e não estou chorando' " (9). Though the father resists the overt expression of his emotions, the narrative suggests their depth. Aside from the emotional aspect of the shoes discussed above, there is the almost supernatural description in the final lines of the story: "ao pentear-lhe os cabelos louros, [o pai] sentiu a cabeça quente. Ainda dentro do caixão, o menino tinha a cabeça em fogo. E quando o pai, à hora do enterro, às cinco da tarde, beijou-lhe a testa ela lhe queimou os lábios" (9). The reference to feverishness and fire contrasts sharply with the coldness of Pedrinho's feet and the stiffness of his body during the bath. At the time of burial the boy has been dead some seventeen or eighteen hours and would naturally be quite cold to the touch. And yet these references to fever return us to his illness, his suffering while alive, and tie it to the suffering of his father at his death – a suffering felt quite literally on his lips despite his apparent repression of it.[9] Such a metaphorical use of language is highly effective and essentially biblical in nature.[10]

As Robert Alter points out in *The art of Biblical Narrative*, in the Bible too

> the revelation of character is effected with striking artistic economy: the specification of external circumstances, setting, and gesture is held to a bare minimum, and dialogue is made to carry a large part of the freight of meaning. (37)

This notion of character revelation achieved with marked economy corresponds to our earlier discussion of what we might call "minimalism" of description. The technique of repetition, recognized as typical of the Bible, befits such economy and is, indeed, its handmaid.[11] Additionally, Trevisan's narrative husbandry is concomitant with the emphasized role of dialogue and indirect discourse noted above. This is what Alter calls "dialogue-bound" narration, and he goes on to relate the function of narration in service to dialogue.

> It may help us to understand the dynamics of biblical narrative [and, we would add, of Trevisan's narrative] more clearly if we note that there are three general kinds of function served by the narration that is woven through or around dialogue. These are: the conveying of actions essential to the unfolding of the plot (other sorts of action are hardly ever reported) which could not be easily or adequately indicated in dialogue; the communication of data ancillary to the plot, often not strictly part of it because actions are not involved (data, in other words, essentially expository in nature); the verbatim mirroring, confirming, subverting, or focusing in narration of statements made in direct discourse by the characters. . . (76-77)

Repetition, metaphorical language, and dialogue-bound narration are sophisticated technical choices from biblical strategy, but Trevisan seems to allude at least subtly to events described in biblical narrative as well. Pedrinho is a quiet, uncomplaining child, perhaps a "little rock" as well as a little Peter, recalling the apostle Peter, the "rock" of Christ's church.[12]

Pedrinho's mother, like Christ's, is asked not to cry: "Woman, why are you weeping?" asked the angels at Jesus's tomb (John 20:13), and "Não chore, mulher"says her husband. Like Christ, Pedrinho receives an offering of vinegar shortly before death: "Uma vizinha esfregava vinagre nos pulsos do menino desmaiado" (7) – though for Christ "they stuck a sponge soaked in this wine on some hyssop and raised it to his lips" (John 19:29). And of course, Pedrinho, like Christ, is innocent of sin.

Trevisan himself "sustenta que os dois estílos da língua são Machado de Assis e o Padre João Ferreira d'Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não pode deixar de ler".[13] Even a casual perusal of the titles of Trevisan's fictions reveals biblical allusions: "Filha da Babilônia" and "A Volta do Filho Pródigo" from *Morte na Praça* (1964), "O Beijo de Judas" from *O Pássaro de Cinco Asas* (1974), and "Cântico dos Cânticos" from *Essas Malditas Mulheres* (1982) are only a few of many examples. It may be obvious from such titles that Trevisan has indeed read his bible, but it is in his use of the bible's narrative techniques that he most clearly reveals his indebtedness as a writer who, perhaps, "não pode deixar de 'reescrever' " the great book of life, death, and exemplary tales.

NOTES

[1] The *novella* as a form is often linked to *The Decameron* (1353) of Boccaccio (1313-75) and *The Heptaméron* (1559) of Marguerite de Navarre (1492-1549), but its origins have been traced back to "verse-narratives of the Middle Ages" and the frame tale imported from the Orient as well as to the "collections of Latin tales called *exempla*, which, during most of the Middle Ages, served men of the church as pedagogical tools in their sermons" (Patricia and Rouben Cholakian, eds. and trans., *The Early French Novella* [Albany, NY: State U of NY P, 1972], 18-20). The use of *exempla* became quite prevalent and drew from fables, frame tales, and other popular themes.

In their discussion of the French novella, Patricia and Rouben Cholakian follow the tradition of assigning much credit to Boccaccio, but with certain reservations: "In brief, therefore, . . . it is not so much that the Italians 'invented' the novella, but rather that the appearance of Boccaccio's work in France came at a crucial moment in the history of French fiction, when it was able to exercise substantial influence on the novella. Whereas the French writers might have continued to compose works whose narrative elements were subordinated to didactic and courtly considerations, Boccaccio's *Decameron* gave them a model which achieved a high level of artistic expression and which had no other ostensible purpose that to tell a good story" (22).

Walter Pabst traces a similar line of development from *exempla* and *novas* [plural of the Provençal *novela*] in the Middle Ages and then follows the development of the genre

in Italy, Spain and Portugal, and France. He points out that despite the possible differences in form between the novel and the novella, Spanish uses the same single word, *novela*, for each of the forms. Cervantes, however, is beyond attempts to categorize neatly. As Pabst puts it, "el término cervantino de 'novelas' no corresponde ni al italiano de 'novelle' ni a esa abstracción conceptual, delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra 'Novelle,' novela corta, creación de los dogmáticos modernos, y especialmente alemanes. Quien se ocupe de las *Novelas ejemplares* verá en seguida que de nada le sirven las explicaciones terminológicas de los diccionarios y de los glosarios especializados. Estas doce historias no corresponden a ninguna definición formal general. . . Las *Novelas ejemplares* son um laberinto" (Walter Pabst, *La novela corta en la teoria y en la creación literaria* [Trans. Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972], 214-15).

As author of the *Quijote*, Cervantes is considered the father of the modern novel. He was also the first to write *novelas* in Spanish, and thus further confound the ambiguity of the Spanish term "*novelas*." Such an ambiguity does not in exist in Portuguese, however, for a "*novela*" is a "narração usualmente curta, ordenada e completa de fatos humanos fictícios, mas, por via de regra, verossímeis." It is also a "peça teatral ou romance, geralmente em capítulos, escrito ou adaptado para apresentação seriada pelo rádio ou pela televisão" (*Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, [Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975], 980). In this second context, of course, a *novela* is often much like our soap operas, while our English notion of the novel as a form is best expressed by the Portuguese "*romance*."

I take Trevisan's use of "novelas" to indicate "a short new thing," or "news," much like the meaning ascribed to the word in the later Middle Ages and Renaissance (see Sylvan Barnet, Morton Berman, and Willian Burto, eds., *A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms* [1960. 2nd ed. Boston: Little, Brown, 1971], 74-76). And it is "not at all exemplary" news: there are no moral examples to follow, no didacticism intended. Rather, the "examples" in this collection are exemplary of the tragedy and perversion of the quotidian.

[2] *Novelas Nada Exemplares* has had five editions (1959, 1965, 1970, 1975, and 1979) and Dalton Trevisan has revised each one. I have chosen to use the original edition throughout rather than deal here with multiple versions of the stories, some of which are radically different from their originals. The following arrangement of the thirty reflects the original one as well, for subsequent editions have a different ordering and even spelling of the titles (capitals come and go, for example).

1. "Pedrinho" – death of a child (sudden illness)
2. "No Beco" – sex, incest, money
3. "O Morto na Sala" – death of father, possible incest, explicit sadism
4. "Gigi" – probable imminent death of retarded boy
5. "Os Meninos" – first-time sex between unequals
6. "Tio Galileu" – promised sex leads to murder of uncle; woman denounces her accomplice
7. "Pensão Nápoles" – imminent death by tuberculosis
8. "Boa Noite, senhor" – sex (homosexual) for money (watch)
9. "Chuva" – sex
10. "O Noivo" – strange relationship between man and ghost-fiancée
11. "Valsa de Esquina" – young man plans to seduce a sweet young girl but she never returns. He pines for her on the corner, not knowing if she is ill or dead.
12. "O Convidado" – Adão invites young man to impregnate his wife. Fate of previous guests not entirely known. Sex, possible death.
13. "Idflio" – sex ruins a young man's life

14. "A Velha Querida" – perverse sex
15. "João e Maria" – insanity
16. "Uma Aranha" – alcoholism, sex
17. "O Domingo" – alcoholism, sex, possibly death
18. "Ponto de Crochê" – sex leads to jail, disrupts family
19. "Aventuras de João Nicolau" – sex, incest, death
20. "Quarto de Hotel" – alcoholism, broken home, wife unfaithful
21. "As Maçãs" – sex, suicide attempt, broken home
22. "Às Três da Manhã" – imminent death
23. "A Sopa" – wife and son disgusted by husband/father
24. "Noites de Amor em Granada" – newlywed sex, old man dying of TB, poverty
25. "Olhos de Peixe" – unfaithful wife abandons baby and sickly husband
26. "A Asa da Ema" – "sexual" embrace of death as prisoner beats young teacher to death, then commits suicide
27. " O Autógrafo" – sex, possible suicide
28. "Meu Avô" – death and suicide
29. "Penélope" – suicide
30. "Últimos Dias" – death

[3] In subsequent editions the final story of the collection is "Penélope," and "Últimos Dias" is next to last.

[4] *Seu* is a colloquial usage for *senhor* or "sir," and suggests a respectful familiarity with a superior.

[5] Malcolm Silverman, "Os Contos de Dalton Trevisan." *Moderna Ficção Brasileira* (Trans. João Guilherme Linke. 2nd ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981), 85-100.

[6] The mother's trust in *seu* Juca may cost her son's life, but the pharmacist is an authority figure in Brazilian society. He might even be called *doutor*, out of deference to his superior education, knowledge, and social standing. As suggested earlier, the use of *seu* implies a less distant relationship than *doutor*. The pharmacist is not, however, a physician, despite his standing in the community, and he clearly misdiagnoses Pedrinho's illness as a common cold and then as the flu. The pharmacist does know that neck pain and rigidity are symptoms of meningitis and does check for them, but the mother's intuition is a more reliable indicator than the pharmacist's knowledge. All of the several types of meningitis (meningococcal, pneumococcal, streptococcal, staphylococcal, tuberculous, and *haemophilus influenzae*) present with fever and headache as early symptoms, but such symptoms are common to a great many illnesses. *Haemophilus influenzae* and tubercular meningitis occur most frequently in children under six years of age and the former type in particular "may present for several days as an apparent respiratory infection [but] headache, irritability, fever, malaise, vomiting,. . . and nuchal and back rigidity should suggest meningitis" (*Current Medical Diagnosis & Treatment 1986*, [Los Altos, CA: Lange Medical Publications, 1986], 871). Those symptoms did suggest meningitis to Pedrinho's mother, but she trusted too much in the "superior" knowledge of the pharmacist and too little in her own intuition. The failure of the pharmacist either to correctly identify Pedrinho's problem or recommend a truly medical consultation implies a certain conceit – or even abuse – on his part as a supposed authority, and certainly indicates the limits of authority.

[7] Nelson Vieira, "Narrative in Dalton Trevisan." *Modern Language Studies* 14.1 (Winter 1984): 11-21. In his more recent article on Trevisan, Vieira again refers to Trevisan's control of narrative, through the "close-up, instamatic effect [which] is achieved by the extensive use of dialogue, interspersed with brief interior monologues, and an occasional monologue – all against a very sparse background of omniscient

narration sometimes in the form of a character's alter ego, thus providing the illusion of an objective, impersonal narrative," 47. "João e Maria: Dalton Trevisan's Eponymous Heroes," *Hispania* 69.1 (March 1986), 45-52.

[8] A number of critics have commented on Trevisan's use of repetition. In "La técnica de la reiteración," Vicente Ataíde discusses Trevisan's method of creating character by the accretion of repeated details (he gives the example of "lábios pintados" coming to imply a "loose woman," for instance.) "La técnica de la reiteración en el cuento de Dalton Trevisan," *Nueva narrativa hispanoamericana* 3.1 (1973): 123-31. Malcolm Silverman notes the repeated use of violence as well as repetition of plot ("Os Contos de Dalton Trevisan"). Nelson Vieira points out that Trevisan's work (speaking of "the twenty collections") is "a world of repeated archetypes and prototypes" ["Narrative in Dalton Trevisan," 11]. Vieira also details Trevisan's repeated use of the same names, João and Maria, for his characters (see "João e Maria: Dalton Trevisan's Eponymous Heroes"). Berta Waldman studies Trevisan's repetition of character types in *Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan* (São Paulo, Brazil: Hucitec-Ponto; Curitiba, Brasil: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982).

[9] There are, to my knowledge, five editions of *Novelas Nada Exemplares:* 1959, 1965, 1970, 1975, and 1979. Each edition is listed as "revista." The "Pedrinho" of the second and third editions ends with the father retiring to a corner and lighting a cigarette, which then falls, "apagado da boca," as "alguma coisa partiu-se dentro dele" (p. 5 and p. 6 in the respective editions). The fourth and fifth editions end with the father in the same corner with the same cigarette, no longer "apagado," falling from his mouth, but his emotional reaction is more explicit: "partiu-se o coração em sete pedaços" (p. 6 and p. 15 in the respective editions). There are many more, equally substantive revisions in the various editions, but the second and subsequent versions have in common that they make much more metaphorical and specific certain responses treated with greater subtlety in the first edition. The father's emotional restraint does not change from one version to another; it is only the reader's awareness of his emotional state that changes.

[10] In a discussion of kinds of metaphor used in the Bible, Northrop Frye arrives at the following conclusion: "We clearly have to consider the possibility that metaphor is, not an incidental ornament of Biblical language, but one of its controlling modes of thought" (*The Great Code: The Bible and Literature* [New York: Harcourt Brace and Jovanovich, 1983], 54).

[11] In commenting on the structure of the Bible, Frye notes "there is also a body of concrete images. . . which recur so often that they clearly indicate some kind of unifying principle" (*The Great Code,* xiii). He later states that " 'mythical accretions' are what the Bible is" and that the "quality of repetition is essential to myth in all its contexts" (*The Great Code,* 42 and 48). Robert Alter devotes an entire chapter to the importance of repetition to the Bible, pointing out that "in biblical narrative is an elaborately integrated system of repetitions, some dependent on the actual recurrence of individual phonemes, words, or short phrases, others linked instead to the actions, images, and ideas that are part of the world of the narrative we 'reconstruct' as readers but that are not necessarily woven into the verbal texture of the narrative" ("The Techniques of Repetition," *The Art of Biblical Narrative* [New York: Basic Books, 1981], 95). Alter's notion of "reconstructing" something not present in the narrative is similar to Frye's notion of the "resonance" of certain images or phrases from one part of the Bible to another, or from the Bible to literature (Frye, 217).

[12] Frye points out the pun on Peter's name: "Puns and popular etymologies appear everywhere in the Hebrew text. . . The New Testament continues with the same patterns. In Matthew 16:18 we find the celebrated 'Thou art Peter, and upon this rock (*petra*) I will build my church,' a Greek pun which by a curious accident, if that is what

it is, works also in the Aramaic that Jesus was more likely to have been speaking" (*The Great Code*, 53). Of course the irony of Pedrinho, as a "little rock," is that his stoicism may have cost him his life.

[13] This quote comes from an anonymous source on the jacket flaps of *20 Contos Menores*. No author is indicated anywhere in the collection, or in any other citation, for the series of seventeen remarks.

Ensaio
Essay

ALÉM DO REAL, AQUÉM DO IMAGINÁRIO: DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO E EUCLIDES DA CUNHA

Leopoldo M. Bernucci
Yale University

The importance of D. F. Sarmiento and E. da Cunha in the context of the so-called foundational literature is beyond doubt. *Facundo* and *Rebellion in the Backlands* are key texts for any consideration of the role of the literature in search of Latin American identity. The idea of a "new" nation, expressed in both cases, lies at the center of the political and literary enterprises of Sarmiento and Euclides. Nevertheless, to envisage a new nation is no simple task, a task that will require not only a pragmatic and realistic view but also a great deal of imagination. Thus, it is in the interstices between reality and imagination that the two authors take on the difficult work of giving up tradition and embracing modernity. Separated by half a century, Sarmiento's and Euclides' readings of the social convulsions of nineteenth-century Latin America still remain unsurpassed and challenging. Perhaps a reading of *Facundo* and *Rebellion* by the contemporary historian or sociologist will be less tolerant than that of the literary critic. However, a literary reading will allow us to interpret precisely those "contradictions" and "historical errors" which the historian or sociologist seek to discard.

Conhecidas são, mas muito pouco exploradas, as relações entre os escritos de Euclides da Cunha e Domingo Faustino Sarmiento.[1] Sabe-se que o primeiro, em várias ocasiões, expressou a sua admiração pelo escritor argentino em mais de um sentido. Venerava-o pela enorme intuição e as atiladas análises históricas, mas, sobretudo, pela capacidade de combinar nas suas ousadas reflexões dons de historiador e poeta. Pois para o autor de *Os sertões*, se no panorama historiográfico brasileiro "tivemos um Porto Seguro e um Roberto Southey para relacionarem causas e efeitos e respingarem nos velhos acontecimentos algumas regras de sabedoria política, certo ainda não tivemos um Domingo Sarmiento ou um Herculano que nos abreviasse a distância do passado e, num evocar surpreendente, trouxesse aos nossos dias os nossos maiores com os seus caracteres dominantes, fazendo-nos compartir um pouco as suas existências imortais. . ."[2] Imagino que Euclides, mais de uma vez, tivesse desejado ser esta espécie de homem público letrado que foi Sarmiento; e é bem verdade que até certo ponto o escritor brasileiro chegou a sê-lo: com forte espírito democrático, militou pela implantação da República; lançou já cedo as centelhas de seu ideário filosófico através do jornalismo; e, na engenharia civil, trabalhou para o governo e teve ainda tempo para praticar a sua sempre esquiva literatura. Sarmiento, com uma obra muito mais vasta mas nem por isso superior à de Euclides, iniciou-se também muito cedo no jornalismo, onde se profissionalizou e de onde saíram suas melhores páginas; defendendo seus ideais liberais, fez sua carreira pública que o levou à presidência da Argentina, mas, ao contrário de Euclides, iria passar parte de sua vida no exílio, longe de sua pátria, atacando incessantemente Juan Manuel de Rosas.

No plano dos interesses letrados que reúnem as figuras desses dois escritores, curiosamente se encontra uma série de assuntos comuns a suas obras: ambos se ocuparam do personagem histórico Martín García em ensaios que levam o mesmo título ("Martín García"); abordaram fragmentos de vidas de indivíduos como Facundo, Francia, Artigas, Moreira César, todos eles "heróis e bandidos," personagens históricos paradoxais; e, vez ou outra, cruzando as fronteiras territoriais de seus países, empreenderam análises de cunho social, econômico, político, antropológico e geológico de seus vizinhos. Basta pensar nos artigos de Sarmiento em que discute a escravidão e o clima no Brasil e em

algumas impressões de viagens recolhidas durante sua estadia no Rio de Janeiro. Aliás, foi a sua análise sobre as condições físicas brasileiras que revelou, pela primeira vez, aquilo que iria formar mais tarde o núcleo da tese defendida pelo autor no *Facundo*, isto é, a da influência geográfica segundo as teorias de Herder.[3] Por seu turno, Euclides dissertaria sobre aspectos ligados ao clima do Nordeste [4] e sobre assuntos relacionados à América Hispânica.[5] Com boa razão é que em alguns dos melhores ensaios sobre o *Facundo* e *Os sertões* seus autores chamem a atenção para a dificuldade de classificar esses dois livros. Porque é precisamente quando se pretende ler esta obra de Sarmiento como ensaio etnográfico ou estudo sócio-político da Argentina da primeira metade do século XIX que o livro se revela também literário. Porém, o contrário desta operação de leitura se torna igualmente possível: é justamente quando o *Facundo* se quer literário que ele se mostra, irresistivelmente, também histórico ou sociológico. Quanto a *Os sertões*, essa "armadilha" do ato de leitura é identicamente complexa: se o leitor se predispõe a lê-lo como ensaio sócio-antropológico, livro de história ou tratado de geofísica, terá que forçosamente impelir os impulsos literários que se lhe vão impondo à medida que lê as páginas célebres; e vice-versa.

Acredito que o problema que envolve a recepção desses dois livros deve, definitivamente, ser repensado. Não bastam – e seriam até certo ponto simplistas – as meras constatações acerca da duplicidade discursiva que ambos possuem e a sua conseqüente avaliação genérica; nem as discussões em torno da validade de sua classificação. O que me parece mais produtivo para o exercício da análise literária, no entanto, seria a tentativa de responder por que esse assalto contínuo que sofre o leitor, que está predisposto a um tipo de leitura quando se lhe ocorre outro, e por que esse mesmo leitor se vê literalmente impossibilitado de evitar os ardis da leitura para desta maneira ler confiante e resoluto um livro cuja natureza discursiva e genérica não pode, por definição, ser única.

Parece ser lugar-comum entre os críticos latino-americanos apontar, para ambos os casos, o do *Facundo* e o d'*Os sertões*, o que Ana María Barrenechea chamou de a "dupla intenção" ao estudar a obra do escritor argentino. No plano pragmático, Sarmiento quis atacar as forças da barbárie existentes no interior da

Argentina; mas no plano estético quis homenagear, através de sua escritura, a paisagem singular e pitoresca de seu país. Igualmente, poderia se dizer que E. da Cunha escreveu *Os sertões* com a intenção de denunciar o barbarismo do caso Canudos, ou seja, tanto dos sertanejos[6] como do exército. Mas do ponto de vista estético sua obra também desborda em descrições do meio ambiente elevado a uma categoria excepcional de representação. Esta natureza tão bem pintada por Euclides chega muitas vezes a aproximar-se do tratamento romântico que dispensara Sarmiento a sua terra, para a qual nem mesmo faltariam os detalhes de costumes e de cor local no retrato das plantas nativas e na indumentária do sertanejo.

Essa dupla intenção de que fala Barrenechea, além de ressaltar a dualidade, formada pelos planos pragmático e artístico das duas obras, implica ainda a existência de um sistema de contradição não muito fácil de resolver. Com efeito, no nível político, Sarmiento e Euclides defrontavam com o velho problema da objetividade discursiva; ou seja, se havia pretensão literária na feitura das duas obras, esta, segundo seus autores, deveria estar subordinada à fidedignidade do narrar. Não causa admiração, portanto, a preocupação insistente dos dois autores com respeito à verossimilhança; preocupação que – diga-se de passagem – cria ainda mais suspeitas sobre as liberdades que se tomam com esta mesma verossimilhança. Por isso é relativamente fácil encontrar, no relato de ambos, chamadas constantes do narrador às possíveis dúvidas ou desconfianças do leitor e até mesmo escusas que procuram justificar de antemão quaisquer "imperfeições" da obra:

> Si algunas inexactitudes se me escapan, ruego a los que las adviertan, que me las comuniquen. *FA*:6a

> O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra. *OS*:110

Já foram sublinhadas certas contradições e a ideologia oscilante que caracterizam a prosa sarmientina geradas como resultado das pressões que o autor teria sofrido ao ter que cumprir, através dos folhetins semanalmente publicados, com os prazos relativamente rígidos impostos pelo seu jornal.[7] Ora, em *Os sertões* as pressões

são de outra índole, talvez pessoais, pois se Euclides quis ainda insistir sobre o caso Canudos que já ia perdendo o calor da hora, foi porque, possivelmente, tivesse intenção de colocar em evidências as atrocidades cometidas principalmente ao final da guerra (e.g. a degola massiva de jagunços) as quais ele próprio chegara a omitir em seus escritos jornalísticos. Não seria exagerado ver no autor uma atitude de *mea culpa*, mas seria ainda mais sugestivo contemplar a publicação d'*Os sertões* como estratégia política de Euclides. Sem dúvida, ele queria projetar-se nacionalmente não só como reconhecido escritor mas também como o escritor "oficial" da Guerra de Canudos. Todas as condições lhe eram favoráveis. Apesar de que obras como *Os jagunços* de A. Arinos, *Última expedição a Canudos* de Dantas Barreto, *Descrição de uma viagem a Canudos* de Martins Horcades, *Libelo republicano* de César Zama, *O rei dos jagunços* de Manuel Benício foram as primeiras a tratar dos temas ligados à Campanha e ao movimento messiânico de Antônio Conselheiro, antes mesmo d'*Os sertões*, foi este livro que entrou triunfante para a história das nossas letras. Por que então essas obras não chegaram a adquirir a importância literária ou histórica d'*Os sertões?* Por que elas ainda continuam esquecidas pelo público a despeito das veementes críticas e do tom polêmico de suas páginas? A meu ver, uma das respostas seria a de que o discurso euclidiano desempenha um papel primordial nas relações entre o livro e o leitor. Nos outros textos, entretanto, essas relações não se dão devido à maneira pouco atraente ou convincente pela qual neles se faz a apresentação das situações humanas, da natureza e dos episódios da guerra. Estas relações que se operam n'*Os sertões* estariam sem dúvida ligadas à estratégia retórica adotada pelo autor. Entenda-se, aqui, o discurso da persuasão,[8] cujo poder de convencer supera o dos demais livros. Mas não nos esqueçamos de que neste discurso aparentemente controlado pelas leis da ciência também penetram as setas da imaginação. Por isso, é justamente esta permeabilidade das fronteiras discursivas n'*Os sertões* o que o torna sobretudo mais interessante sob o ponto de vista da crítica literária. Contudo, seria igualmente válido afirmar que a dupla discursividade deste livro responde a uma tendência ambivalente que para o caso de Euclides, e também de Sarmiento, revela o drama pessoal do escritor dividido entre duas forças: a da imaginação e a da ciência. Mas drama que se traduz em modo pragmático do fazer literário, com

todas as conseqüências positivas previstas; o que quer dizer que, ao já existir, estaria afirmando ou consolidando a figura do indivíduo como escritor na sociedade. Assim, não seria totalmente correto tentar compreender esses autores ignorando as suas aspirações pessoais ou políticas e enquadrando-os simplesmente nos compartimentos classificatórios de um típico escritor novecentista, para o qual o exercício da escritura não diferenciava ainda ciência e arte.[9] São bem conhecidas as ambições de Sarmiento para construir a sua personalidade pública culminando com a sua chegada à presidência da república, como também abundam as versões documentadas sobre as manobras políticas de Euclides para conseguir o seu posto na Academia Brasileira de Letras e no tão sonhado Colégio Pedro II.

Sem ingressar em profundidade nos múltiplos problemas que a dualidade história-ficção suscita nas duas obras de que nos ocupamos, será suficiente indicar que a ficção literária como tal, se bem que não desdenhada por Sarmiento, só adquiria sua validade como objeto socialmente útil e cujo fim devia estar comprometido com os anseios de uma nação. Seria muito outra, embora haja pontos em comum com a de Sarmiento, a visão de Euclides quanto a este aspecto que enfatiza vigorosamente a função utilitária da literatura tão reclamada pelos românticos. Para o escritor brasileiro, entretanto, os significados que a palavra "romance" podia ter aproximam-se também daquilo que Sarmiento entendia por "ficção:" "Y no se crea que lo de esconder fusiles en los bosques es una ficción poética" (*FA:*116a).[10]

Citando Taine na "Nota Preliminar" d'*Os sertões*, Euclides procuraria reduzir a função do historiador sincero à tarefa de combinar os ingredientes da razão com os da paixão, sempre que esta união fosse auxiliada pelas mãos da verdade. Daí a ênfase colocada mais tarde nas páginas de "Notas à 2ª edição", na qual, um ano depois da publicação do famoso livro, rebaterá as críticas que lhe fizeram. E desta vez, parafraseando Tucídides, declara: "escrevi 'sem dar crédito às primeiras testemunhas que encontrei, nem às minhas próprias impressões, mas narrando apenas os acontecimentos de que fui espectador ou sobre os quais tive informações seguras' " (*OS:*584). Como se pode ver, patenteia-se a flagrante contradição entre essas palavras e outras do narrador que em tom de suspeitosa humildade confessa: "Reproduzamos, intactas, todas as impressões, verdadeiras ou ilusórias, que tivemos

(. . .)" (*OS:*178). Aqui, já não importa a Euclides unicamente a observação da testemunha ocular nem a observação documental, contanto que a outra – a ouvida, a interpretada – preserve a sua qualidade de "verdadeira." Mas como conciliar o conceito de verdade com as lendas e estórias narradas por terceiros coletadas pelo autor? Aplicado dentro da História, tal como a concebe Euclides, este conceito parece adquirir certa maleabilidade que coloca em risco a nossa própria crença na objetividade dos fatos ou até mesmo na neutralidade do narrador, o qual insiste em afirmar que "o historiador precisa de certo afastamento dos quadros que contempla" (*OS:*327). *Mutatis mutandis,* Sarmiento, por sua parte, postularia semelhante visão, se bem que menos rígida que a de Euclides, declarando não ser a história "la sencilla narración de los humanos acontecimientos; es además una de las bellas artes, y como la estatuaria, no sólo copia las producciones de la naturaleza, sino que las idealiza y las agrupa armónicamente."[11] Ora, essa concessão feita à imaginação, que agora coabita o terreno da história, é, quando outorgada por escritores que dizem prezar mais a ciência do que a ficção, um fato notável. Sarmiento e Euclides, contudo, não são os únicos nem terão sido os primeiros a compartilhar tais princípios, mas o que os torna originais no panorama intelectual latino-americano do século XIX é o conjunto de atributos individuais afins que cada uma de suas obras possui. Atributos por certo ideológicos como já ficou indicado, mas também estéticos como se verá mais adiante. A tal ponto as afinidades ideológicas entre os dois autores ocorrem que é muito fácil esquecer suas diferenças.

Sarmiento e Euclides repudiavam quaisquer regimes tirânicos ou antidemocráticos malgrado a simpatia que aquele tinha pela monarquia de Pedro II e a severa crítica às manifestações republicanas do Brasil.[12] De modo contrário, a intolerância de Euclides com o Estado imperial e sua árdua luta em favor da República dispensam aqui qualquer comentário à parte. Não menos díspares seriam as opiniões de ambos com relação à craniometria ou à frenologia, disciplinas que com ares de cientificismo constituíam para Euclides uma verdadeira aberração do conhecimento físico e psicológico do homem (*OS:*178), mas que para Sarmiento eram perfeitamente aceitáveis como métodos de explicação das anomalias psíquicas (*FA:*46b, 47a). É necessário frisar ainda a discrepância entre os dois autores no que concerne ao problema da

mestiçagem; sem dúvida ambos acreditavam na superioridade do tipo europeu (*FA:*18b; *OS:*175-76), mas, enquanto Sarmiento via no mulato uma "raza viril que conserva la sangre ardiente del africano" e possuidora de "brilhantes cualidades morales" (*OCS:*60), Euclides não pouparia esforços ao atacá-lo: "E o mestiço – mulato, mamaluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores" (*OS:*175).

Quanto à expansão norte-americana e o seu prurido imperialista com respeito à América Latina, Euclides parece ter sido mais cauteloso do que Sarmiento. Este, como sabemos, não media elogios e simpatias ao referir-se sempre aos Estados Unidos como nação modelo das instituições democráticas, do progresso e da civilização. Para Euclides, entretanto, expurgado seu lado "mau", os Estados Unidos estariam possivelmente mais próximos daquela visão de um Rodó cujo raciocínio admitia ver nessa nação tanto qualidades quanto defeitos.[13] Localizar-se-iam no juízo crítico do autor de *Ariel* as mesmas ambivalências e os mesmos jogos de contrários que o pensamento euclidiano utiliza, se não lhe faltasse a poderosa dialética que no brasileiro avulta. Tampouco estaria ausente em suas obras a metáfora shakespeariana de Calibã no contexto das discussões sobre civilização e barbárie.[14] Ainda – e é preciso reforçar este aspecto – o pensamento euclidiano com respeito ao tema da civilização ganharia galas de sofisticação, quando comparado ao de Sarmiento, a ponto de o autor dizer: "Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos" (*OS:*145). Com efeito, esta afirmação sentenciosa de Euclides deixa entrever outro significado que em Sarmiento seria inadmissível: o de que a civilização, apesar dos benefícios econômicos e sociais que oferece, pode ser culturalmente maléfica. Em suma, *estar condenado* a ela é o mesmo que, ao exaurir todas as opções de salvaguarda do isolamento, cair numa relação de inevitável dependência e servilismo.[15]

Os estudiosos preocupados com o problema da ontologia representacional do *Facundo* e d'*Os sertões* não poderiam deixar passar despercebida a observação de que a empresa sarmientina e euclidiana visava muito mais àquilo que Aristóteles chamou de o "imaginar ser" do que "o ser em si." Ou seja, para ambos os escritores latino-americanos parecia ter muito mais importância a narração de "como deveriam ser" os acontecimentos históricos do

que a de "como realmente foram." Esta diferença básica, entre o historiador e o poeta, que estabelece Aristóteles no capítulo IX de sua *Poética*, servirá de ponto de partida para o que tentarei formular nas próximas páginas.

Se pensamos como Pavel que "não há nenhuma garantia de que todas as frases de um texto possam ser identificadas como pertencentes a um mesmo mundo, ou a um mesmo universo", poderemos melhor entender o status ontológico do *Facundo* e d'*Os sertões*. ". . . sendo o número de universos indefinidamente grande," – continua o crítico – "e sendo que alguns universos são incompatíveis com outros, da mescla de fragmentos de várias linhas do real e do possível resultam textos mistos mais ou menos divergentes uns dos outros, a tal ponto que alguns deles, agrupando substâncias de universos longínquos, de mundos impossíveis (. . .) podem cruzar uma certa fronteira e prestar-se mais que outros a uma leitura ficcional. A ontologia dual da ficção reflete, de um modo simplificado, a profunda heterogeneidade dos textos."[16] Não se trata aqui de aceitar ou não a ficcionalidade de um texto sob a pressão de sua composição semântica, pois, se o texto traz ou fala de objetos impossíveis, terá necessariamente que ser considerado fictício. Nem se deve pensar que critérios pragmáticos (i.e. institucionais e culturais), quando isolados, devam ser suficientes para determinar a sua ficcionalidade. Errará também aquele que, adotando critérios estilísticos e textuais somente, queira aplicá-los a demarcações genéricas ou convencionais. Tome-se como exemplo as descrições de La Rioja no *Facundo* e de Monte Santo n'*Os sertões*. Ambas, como já foi dito alhures, se conformam às convenções do *locus amoenus* da literatura clássica. O prado verde e a água corrente contrastando com a zona árida que os cerca são os elementos que mais se destacam nesta descrição. Há provas de sobra para se aceitar o fato de que Sarmiento, sim, seguia as pautas literárias prescritas para este topos.[17] Quanto a Euclides, sabe-se que, escorando em Durval Vieira de Aguiar, recompôs aquela paisagem insípida dando-lhe força e vigor. Ora, se em Aguiar a natureza aparece intencionalmente descrita, com todos os achaques da crônica, em Euclides ela é mais representação estética.[18] Representação, é claro, que depende do real para tornar-se fictícia. Assim, invadindo as linhas demarcatórias e movendo-se de um domínio a outro, do real ao ficcional, o texto euclidiano possibilita esta mobilidade entre

fronteiras. Por certo, é ainda a assimetria desses territórios que, muitas vezes, preserva e mantém o status ontológico de seus discursos criando ao mesmo tempo uma zona neutra, do entre-lugar, situada além do real e aquém do imaginário, da qual o texto pode ou não ser lido ficcionalmente.

Mas o leitor ou a leitora não se deve deixar enganar em ambos os casos pela idéia da gratuidade do estético, porque ocorre que tanto Sarmiento quanto Euclides imprimiam uma boa dose de pensamento científico em tudo que, para outros autores, poderia ser representação estética somente. Roberto Hozven, em um ensaio sobre Sarmiento, nos chama a atenção para as diferentes funções que cumpre o Jardim Botânico Imperial do Rio de Janeiro, em um dos escritos do escritor argentino, como "domesticador das forças tirânicas da natureza tropical, colocando-as a serviço da comunidade." O que significa – continua o autor – que "a natureza desencadeada, pertencente à ordem do indiferenciado sensível, foi pensada, refletida e transposta à ordem de uma estrutura social mediante uma imagem que conserva, sob forma sensível, urbana e dialetizada, os atributos que tornavam repudiáveis seu referente sob forma silvestre."[19] Embora os termos de comparação sejam quase os mesmos em Euclides, os desvios traçados por ele são também significativos e penso que merecem a seguinte observação. Se para a descrição da natureza n'*Os sertões* se adota um regime discursivo que procura estabelecer conexões com os problemas sociais (a guerra, a luta pela sobrevivência, etc.), esbanjando toda a força de sua vitalidade estética através das imagens e figuras criadas pelo autor, em Sarmiento ela é menos representação artística porque está quase sempre servindo a propósitos da empresa progressista do escritor argentino. Tenha-se como exemplo o parágrafo abaixo:

> A *luta pela vida* que nas florestas se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, desatando-se os arbustos em cipós, elásticos, distensos, fugindo aos afogados das sombras e alteando-se presos mais aos raios do Sol do que aos troncos seculares – ali, de todo oposta, é mais obscura, é mais original, é mais comovedora. O sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou *combater*. E evitando-o pressente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os

> caules pelo solo. Mas como este, por seu turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos complementando as insolações, entre dous meios desfavoráveis – espaços candentes e terrenos agros – as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta *batalha* surda. *OS:*119

Sublinhei três instâncias que me parecem ser as mais chamativas. A primeira, de clara ressonância darwiniana (*the struggle for life*), se atém às demais pela inflexão que a idéia da luta convém. Há portanto na presença da metáfora bélica, ligada ao mundo vegetal, o prenúncio do conflito humano que será representado nos próximos capítulos do livro. Mas como em Euclides tudo abunda, porém sem transbordar, esta mesma metáfora percorrerá outras passagens do texto que poderiam muito bem ser descrições de cenas da Guerra de Canudos: ". . . [*cabeças-de-frade*] a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica" (*OS:*124).

Na introdução ao *Facundo,* Sarmiento esclarece o seu propósito de dividir esta obra em duas partes: "la una en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra, en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera está ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones" (*FA:*7b). Deixando de lado os detalhes desta disposição narrativa, retenhamos para nossa análise a relação de causa e efeito entre a primeira parte (A Terra) e a segunda (O Homem). Considerando ainda a descrição dos limites geográficos do território argentino no início da primeira parte, esta fase preliminar do livro poderia muito bem ter servido de modelo a Euclides da Cunha. Seria tautológico percorrer todas as instâncias onde certas identidades aparecem. Cito apenas três: o espírito de resignação estóica do argentino do campo (*FA:*11b-12a) comparado ao nordestino brasileiro (*OS:*193-195); o símile criado por Humboldt que equipara o pampa com o mar (*FA:*12a, *OS:*128); e as comparações geográficas entre o terreno argentino e o asiático e o europeu (*FA:*14a, 17a, 18a), as quais corresponderiam aos paralelismos que traça Euclides entre acidentes geográficos brasileiros e topografias e barragens africanas (*OS:* 99, 102).

Posto que ambos os autores professavam o atraso de certas zonas interioranas e despovoadas como decorrente de um verdadeiro sistema medieval ainda operante, não espanta que Sarmiento, com olhar romântico, guardasse para si parte de seu ataque quando via nestas mesmas plagas uma fonte de originalidade para o escritor que nela se inspira.[20] Vejamos apenas um exemplo em que as comparações são verdadeiramente surpreendentes:

Dije al principio [p. 53a] que había montañas rojizas que tenían a lo lejos el aspecto de torreones y castillos feudales arruinados; pues para que los recuerdos de la Edad Media vengan a mezclarse a aquellos matices orientales, La Rioja ha presentado por más de um siglo la lucha de dos familias hostiles, señoriales, ilustres, ni más ni menos que en los feudos italianos en que figuran los Orsinis, Colonnas y Médicis. Las querellas de Ocampos y Dávilas forman toda la historia culta de La Rioja. Ambas familias, antiguas, ricas, tituladas, se disputam el poder largo tiempo, dividen la población en bandos como los güelfos y gibelinos, aun mucho antes de la revolución de la independencia. *FC:*54a

El desenvolvimiento de la propiedad mobiliaria no es imposible, los goces de lujo no son del todo incompatibles con este aislamiento: puede levantar la fortuna un soberbio edificio en el desierto; . . . de repente, naqueles ermos vazios, majestosas ruinarias de castelos – adiante se cercam de fraguedos, em desordem, mal seguros sobre as bases estreitas, em ângulo de queda, incumbentes e instáveis, feito *loggans* oscilantes. . . *OS:*101

Os fatos criminosos a que se refere são um episódio apenas entre as *razzias*, quase permanentes, da vida turbulenta dos sertões. (. . .) Luta de famílias – é uma variante apenas de tantas outras, que ali surgem, intermináveis, comprometendo as próprias descendências que esposam as desavenças dos avós, criando uma quase predisposição fisiológica e tornando hereditários os rancores e as vinganças.

Surgiu de incidente mínimo: pretensos roubos cometidos pelos Maciéis em propriedade de família numerosa, a dos Araújos. *OS:* 209-10.

pero el estímulo falta, el ejemplo desaparece, la necesidad de manifestarse con dignidad que se siente en las ciudades, no se hace sentir allí en el aislamiento y la soledad. Las privaciones indispensables justifican la pereza natural, y la frugalidad en los goces trae en seguida todas las exterioridades de la barbarie. La sociedade ha desparecido completamente; queda sólo la familia feudal, aislada, reconcentrada; *FC:*17b

Enfeudado o território, dividido pelos donatários felizes, e iniciando-se o povoamento do país com idênticos elementos, sob a mesma indiferença da metrópole, voltada ainda para as últimas miragens da "Índia portentosa", abriu-se a separação radical entre o Sul e o Norte. *OS:*153-54.

Não sofismemos a história. Causas muito enérgicas determinaram o insulamento e conservação do autóctone. Destaquemo-las.
Foram, primeiro, as grandes concessões de sesmarias, definidoras da feição mais durável do nosso feudalismo tacanho. *OS:*171

Neste último particular, Euclides foi mais sociólogo, não levando de roldão sua análise para o terreno das simples constatações, porque não queria somente demonstrar o fenômeno da posse das terras durante a Colônia, cujos donos "a custo toleravam a intervenção da própria metrópole," mas sim explicá-lo como causa de um problema mais grave: o isolamento do sertanejo e todas as conseqüências decorrentes (*OS:*171-72). O escritor fluminense, aliás, expandirá sua análise para poder explicar que certas manifestações folclóricas do nordeste remontam à Idade Média. As festas de cavalhadas e mouramas, e especialmente a *encamisada* (*OS:*191), fazem parte do mesmo quadro folclórico em que se encontram o cantor popular (*OS:*192), o sertanejo e o gaúcho (*OS:*181-84). No cenário dos usos e costumes e crenças do *gaucho* sarmientino e do sertanejo, não se omitiriam nem mesmo o hábito de beber (*FA:*28b; *OS:*191) ou suas superstições (*FA:*23a; *OS:*187). Sarmiento também arrolaria, muito ao gosto do romantismo da época, tipos humanos como o *rastreador*, o *baquiano*, o

gaucho malo e o cantor revestidos de um carácter pitoresco e folclórico. Contudo, a poesia do *cantor*, este bardo medieval argentino, "es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento" (*FA:*29a), opondo-se diametralmente à percepção euclidiana do vate popular nordestino, cujas "rimas saltam e casam-se em quadras muita vez belíssimas" (*OS:*192).

A admirável cena em que surge o *tigre cebado* morto por Facundo (*FA:*45b-46b) encontra seu correlato n'*Os sertões* no confronto entre este animal e o jagunço (*OS:*196),[21] mas seriam ainda outras comparações que fazem com que os dois livros se aproximem um do outro: uma delas, por exemplo, retrata La Rioja (*FA:*53a) e Monte Santo como Jerusalém (*OS:*255). Presenças comuns nas duas obras são também os "convites" ao leitor para penetrar no mundo do conto ou da fábula literária:

> . . . en esta noche negra que vamos a atravesar, no debe perderse la más leve lucecilla. *FA:*57ab

> Daniel vai penetrar na furna dos leões. . .
> Acompanhemo-lo. *OS:*251

Porém, do ponto de vista da eficácia narrativa, nada se compara aos episódios romanescos nos quais atuam Facundo e Severa (*FA:*90b-91b), de um lado, e Antonio Conselheiro, esposa e mãe, de outro (*OS:*218-19). Ambos os autores também comentarão criticamente os erros estratégicos cometidos durante as batalhas. Sarmiento constata que Rosas adota as táticas européias e Lavalle o sistema montonero; esta inversão de logística resulta na derrota de Lavalle (*FA:*96a). Igualmente, e visto sob outro ângulo, Euclides criticará o exército justamente por cometer idêntico erro de estratégia, porquanto os comandantes empregaram no combate contra os jagunços práticas militares européias que ignoravam as condições climáticas e topográficas do sertão baiano (*OS:*277). Como característica estilística das duas obras se observa ainda o uso da frase – alterada n'*Os sertões* – do imperador Júlio César, *veni, vidi, vici* (*FA:*98a, *OS:*434), muito propícia, por sinal, ao contexto das batalhas, a qual quando inserida no plano histórico da obra reforça a idéia dos temas recorrentes ou da visão cíclica que se tem da História (*FA:*134a, *OS:*208). Com respeito a Euclides, ficará ademais como traço seu, e não só relativo a *Os sertões*,

uma certa afetação estilística nas descrições faciais de alguns de seus heróis, o que denota a freqüência com que o significante se impõe sobre o significado na sua escritura: o rosto de Moreira César era "mal alumiado por olhar mortiço, velado de tristeza permanente" (*OS*:322); o olhar de Artigas era "dominador e duro, velado de tristeza indescritível" (*OCE*:103); e o rosto de Valentim Magalhães era "escultural, velado de palidez fidalga. . ." (*OCE*:217). Finalmente, não se pode ignorar a maneira como os dois escritores tratam do tema da escritura do personagem Facundo e dos jagunços e da oratória de Antônio Conselheiro. Sarmiento, depois de analisar os proclamas do caudilho, admite que "Todo esto es barbarie, confusión de ideas, incapacidad de desenvolver pensamientos por no conocer el sentido de la palabra" (*FA*:163a); e Euclides, utilizando sua artilharia verbal para atacar a escritura dos conselheiristas e a oratória do líder de Canudos, classifica esta última de "bárbara e arrepiadora, feita de excertos truncados das *Horas marianas*, desconexa, abstrusa, agravada às vezes, pela ousadia extrema das citações latinas. . ." (*OS*:221).[22]

Se Sarmiento e Euclides, com intenção histórica, antropológica ou política, quiseram em suas respectivas épocas desacreditar um "texto," digamos aquele que registraria para a História o prestígio popular que tanto o Facundo como o Conselheiro gozavam entre as populações interioranas empobrecidas, por que o fazem de uma maneira subjetiva suplantando-o com uma versão mais "ficcionalizada" que destaca acentuadamente o barbarismo dos dois protagonistas?[23] E, se é que podemos considerar como traços ficcionais as "deficiências" deixadas nas observações científicas destes autores, de que modo o leitor contemporâneo deve reagir a esses momentos de violência textual? Tais perguntas podem levar-nos a dois tipos de respostas. Uma, que mostra a limitação e o preconceito cultural dos dois autores, e a outra que revela que, apesar desta limitação e preconceito, Sarmiento e Euclides almejavam uma meta estética muito bem definida, isto é, a de criar uma narrativa supostamente histórica que entrasse também para o campo da literatura. Quanto à ficcionalidade do relato, temo que tanto para Sarmiento quanto para Euclides a idéia de ficção em suas obras era matéria severamente proibida e verdadeiro tabu do seu *métier*, posto que segundo eles ficção se entendia como antônimo do acontecer histórico. No entanto, como dar forma literária às suas histórias sem recorrer aos recursos de

persuasão e interesse – tão importantes para ganhar a atenção do leitor –, e de criatividade lingüística empregados pela ficção? Não há nenhuma dúvida de que, por sua linguagem e pela arrumação dos fatos, ambos os livros entram para a literatura, com o privilégio e segurança de não serem esquecidos através do tempo. Seria muito outra a sua sorte se tivessem somente permanecido no domínio histórico onde a narrativa dos acontecimentos quisesse apenas espelhar uma realidade. Mas haverá sempre aquele ou aquela leitora que cotejará, adotando critérios de veracidade, os fatos narrados no *Facundo* e n'*Os sertões* com os dos anais e crônicas da época. Para com estes é que Sarmiento e Euclides teriam a sua maior dívida, sem talvez poderem explicar o porquê desta violência textual.[24] Todavia para com outros, menos preocupados com a factibilidade do narrar, a leitura desses livros se fará sempre com proveito e prazer estético, porque de modo paradoxal são precisamente os seus "erros históricos" o que constitui o maior acerto literário destas duas obras.

NOTAS

[1] A limitada bibliografia sobre o assunto é na maioria dos casos deficiente. Estenssoro, por exemplo, afirma que Sarmiento conhecia muito bem o pampa argentino, afirmação insólita e que destrói uma das características mais caras ao livro, como a de que o universo de representação do *Facundo* se apóia tanto no referente histórico e real quanto no imaginário. Sabemos que até a data da escritura do consagrado livro Sarmiento nunca tinha estado no pampa, mas descreve-o vivamente. Cito alguns dos trabalhos mais conhecidos: Isidoro Alvarez Alonso. Sarmiento e Euclides da Cunha. *Pensamento da América*, Rio de Janeiro 3, 8, 118, Suplemento Panamericano de *A Manhã* do dia 27 de setembro de 1944; Hugo Estenssoro. Euclides da Cunha e Sarmiento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário do dia 22 de janeiro de 1966; Acácio França. *Facundo* e *Os sertões* ou Sarmiento e Euclydes (de uma conferência – "Sarmiento" – realizada no Instituto Brasileiro de Cultura a 17 de setembro de 1939), *Euclydes*, 2. 11:161-162. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1941; Almeida Magalhães. *Os sertões* de Euclides e o *Facundo*. *Pensamento e Arte*, 112:1,14. Suplemento do *Correio Paulistano* de 11 de julho de 1954; Carlos Maul, "O *Facundo* e *Os sertões*." *Correio da Manhã* do dia 9 de março de 1939, Rio de Janeiro, e "Euclides da Cunha (um estilo divisor de águas na tradução do pensamento brasileiro)." Conferência realizada no Liceu Nilo Peçanha, na série promovida pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1956; João Pinto da Silva. "Euclydes e Sarmiento," *Revista do Gremio Euclydes da Cunha*. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 1927: 16-19. Francisco Venâncio Filho, *A glória de Euclides da Cunha* (São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1940): 179-184. Torres Epitácio, "Euclides e Sarmiento," *MGSL*, 1 abril 1978: 9-10. Mais recentemente, Roberto González Echevarría, em livro a ser impresso brevemente, discute com autoridade e perspicácia a relação entre ambos os autores. A este amigo e colega quero agradecer por ter-me permitido consultar seu manuscrito em fase final de redação.

[2] Euclides da Cunha. *Obra completa*, Vol. 1 (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966), p. 208. Todas as citações, ao longo deste trabalho, à obra de Sarmiento e à de E. da Cunha, remetem às seguintes edições: D. F. Sarmiento. *Facundo* (*FA*) (México: Porrúa, 1969) e *Obras de D. F. Sarmiento* (*OCS*), tomo IV (Buenos Aires: Librería "La Facultad," 1913); Euclides da Cunha, *Os sertões*, ed. crítica Walnice Nogueira Galvão (São Paulo: Brasiliense, 1985) e *Obra completa* (*OCE*), vol. 1.

[3] Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila, 1978). p. 29.

[4] *Vid. Contrastes e confrontos:* "Plano de uma cruzada," "Fazedores do deserto;" *A margem da história:* "Um clima caluniado," "As secas do Norte."

[5] *Vid. Contrastes e confrontos:* "Heróis e bandidos," "Peru vs. Bolívia," "Contrastes e confrontos", "Viação sul-americana," "Solidariedade sul-americana," "Martín García," "Conflito inevitável;" *A margem da história:* "Brasileiros;" *Peru vs. Bolívia.*

[6] "Não tive o intuito de defender os sertanejos porque este livro não é um livro de defesa; é, infelizmente, de ataque." *OS*:583.

[7] William H. Katra, *Domingo F. Sarmiento: Public Writer (Between 1839 and 1852)* (Tempe, AZ: Arizona State Univ. – Center for Latin American Studies, 1985), p. 71.

[8] Katra, p. 96.

[9] Hayden White, *Tropics of Discourse* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978). p. 42.

[10] Para Euclides o vocábulo simplesmente significava mentira, deturpação dos fatos, etc. *OS*:182, 184, 219, 245, 266, 330, 477.

[11] Katra, p. 106.

[12] "(. . .) en aquel país [Brasil] la caída de la monarquía importaría su completa barbarización, así como el sometimiento de la parte ilustrada arrastraría en su ruina a la monarquía. La bandera republicana no representaría otra cosa en aquella tierra que la insurrección vandálica de las hordas plebeyas y atrasadas que la pueblan en su mayor parte. Al menos este es el carácter que hemos creído distinguir hasta el presente en todas las insurrecciones que allí hemos visto, y que felizmente han sido sofocadas y contenidas por el régimen constitucional monárquico que aparece lleno de vida y de vigor." *OC:* 116-117.

[13] José Enrique Rodó, *Ariel* (Ciudad de México: Porrúa, 1977). *Vid.* E. da Cunha, *OCE:* "O ideal americano" e "Temores vãos sobre o tema da expansão norte-americana."

[14] Euclides da Cunha, "Civilização," em *Contrastes e confrontos*. 201-204.

[15] Acredito que Euclides nunca quisesse reduzir a riqueza semântica de suas frases lapidares a um significado único e, por ser assim, limitado do problema das raças. Em outra parte do livro diz ainda: "É que neste caso a raça forte não destrói a fraca pelas armas, *esmaga-a* pela civilização." *OS*:176. O sublinhado é meu.

[16] Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1986), p. 71.

[17] Para a utilização deste último topos em Sarmiento: Nöel Salomon. *Realidad, ideología y literatura en el* Facundo *de D. F. Sarmiento* (Amsterdam: Rodopi, 1984), pp. 75-90. Em Euclides, ver o meu ensaio "História ou ficção: o impasse euclidiano n'*Os sertões*" apresentado no XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, New York, 1987.

[18] Cf. Durval Vieira de Aguiar. *Descrições Práticas da Província da Bahia* (Rio de Janeiro: Cátedra, 1979; 1888), p. 82.

[19] Roberto Hozven. "Domingo Faustino Sarmiento." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Ed. Luis Iñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1987): 439. A tradução da citação é minha.

[20] Barrenechea, p. 67.

[21] Sem dúvida, esta cena d'*Os sertões* está tomada de Durval Viera de Aguiar, p. 52.
[22] "Ora, no mais pobre dos saques que registra a História, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de coco, o que mais acirrava a cobiça dos vitoriosos eram as cartas, quaisquer escritos e, principalmente, os desgraciosos versos encontrados. Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam. Registravam as prédicas de Antônio Conselheiro; e, lendo-as, põe-se de manifesto quanto eram elas inócuas, refletindo o turvamento intelectual de um infeliz." *OS*:249.
[23] Devo as últimas observações deste parágrafo ao ensaio de William H. Katra, "Readig *Facundo* as Historical Novel," em Daniel Balderston, *The Historical Novel in Latin America*. (Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1986): 31-46.
[24] O melhor exemplo que me ocorre neste momento são, para o caso de Sarmiento, as notas de Valentín Alsina refutando algumas asseverações feitas por aquele. Ver Domingo F. Sarmiento. *Facundo*. Prólogo de Alberto Palcos e notas de Valentín Alsina (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961). Para o caso de Euclides, consultar *Antonio Conselheiro e Canudos* de Ataliba Nogueira, espécie de "versão dos vencidos" que contraria muitas das afirmações de Euclides.

Ensaio
Essay

HAWTHORNE AND ALENCAR ROMANCING THE MARBLE

Catarina Edinger
William Paterson College

O estudo visa a uma leitura não apenas intertextual, mas principalmente intercultural de *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne e *Lucíola* de José de Alencar. Trata primeiramente dos elementos que distinguem o romance no sentido em que o entendemos no Brasil e em Portugal e o *romance* (em inglês), gênero típico da prosa de ficção produzida nos Estados Unidos, sobretudo no século XIX. Discute, para tanto, a preocupação com o social nos romances de Alencar, contrastando-a com o elemento simbólico e alegórico que predomina no romance de Hawthorne. Realçam-se aí as limitações e contradições decorrentes das práticas narrativas dos dois autores. Como os dois romances são narrados em primeira pessoa, o artigo focaliza também o comportamento dos narradores em relação às protagonistas, apontando semelhanças e diferenças determinadas por fatores históricos e culturais. Constata no decorrer da análise comparativa que estes elementos distintivos caracterizam as tradições literárias dos dois países.

In *Como e Porque Sou Romancista,* José de Alencar talks about his readings of Cooper, Scott, and Balzac. He does not mention Hawthorne. Yet, if his Indianist novels call for a comparison with the "Leatherstocking" books, the confrontation of *Senhora* and *Lucíola,* urban novels both, with *The Scarlet Letter* and *The Blithedale Romance* offers the comparatist unpredicted parallels, both in theme and form, that stress the commonality of their literary historical moment in the New World.

The choice of Hawthorne's *The Blithedale Romance* and Alencar's *Lucíola* as a basis for this study, however, has to do with the fact that both are narrated in the first person, and, consequently, offer a unique opportunity to observe crossculturally the relation between the two authors, their narrators, their characters, social setting, and artistic processes. The juxtaposition of the two texts enhances cultural contrasts we already know something about, or assume we do, but it also sheds light on some blurry contours. It points to behavioral possibilities and novelistic traditions that differ in the American and Brazilian cultures, as well as to attitudes that come surprisingly close in spite of apparent disparities.

When studying nineteenth-century American fiction, one is bound to come across discussions of what is called *romance* in the American literary tradition, a genre or sub-genre that stands in contrast with the novel, and, more specifically, with the novel of manners. American critics continually talk about this American eccentricity, searching for plausible explanations and subtle distinctive characteristics. In Brazilian criticism of Brazilian fiction there is hardly a word on the subject. As a matter of fact there is no word for the subject. The Portuguese term *romance* refers to what is broadly called the novel in English. The other related prose genre, called *novela,* does have some of the characteristics of the American romance. Actually it refers more to pre-nineteenth-century romance, in that it is usually a linear, openended adventure story enriched with fanciful elements, indifferent to notions of referentiality and devoid of bourgeois concerns. But if in Portuguese *romance* is a novel, *novela* is not, strictly speaking, a romance in the sense that Hawthorne used it. It excludes the allegorical mode found, for instance, in *The Scarlet Letter* or in *Moby-Dick,* as well as the presence of a

self-conscious writer explicitly debating the question of readership. Edgar A. Dryden remarks that "missing in the works of Hawthorne and Melville is the naturalness of a movement toward resolution and closure as well as the happy conventional relation between a revered author and honored reader that one associates with the great eighteenth- and nineteenth-century English novel" (21). The label "romance" was suggested in the very titles and subtitles Hawthorne devised: *The Scarlet Letter – A Romance, The Blithedale Romance*. He explains, in the preface to *The House of the Seven Gables*, that he writes romances, not novels. "The latter form of composition," he says, "is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience"; the creation of romances, on the other hand, allows him "a certain latitude, both as to its fashion and material" (1). Alencar's critics, unconcerned with generic categories, refer to what is romantic and what is realistic in his novels. Daniel Hoffman endorses this conciliatory point of view, while specifying the elements which distinguish the American form. In *Form and Fable in American Fiction*, Hoffman explains the distinction between the two forms of compositions disclaiming generic purity from the start:

> I do not propose that our romances are barren of novelistic elements; in fact they are often a curious mixture of the mimetic representation of reality and their own peculiar characteristics as romances. These latter lead the imaginations of their authors and readers not toward the treatment of society as a complex interaction of classes and forces, but instead toward an ahistorical depiction of the individual's discovery of his own identity in a world where his essential self is inviolate and independent of such involvements in history. (ix)

Two points of this definition will be touched upon during this study: the lack of a complex interaction with the social setting and the emphasis on the individual rather than on historical forces.

In the preface to *Blithedale*, Hawthorne disclaims any attempt at verisimilitude. He admits that when he conceived the narrative, he had in mind Brook Farm, the socialist community he

had participated in, but adds that it "merely establish[es] a theatre, a little removed from the highway of ordinary travel, where the creatures of his brain may play their phantasmagorical antics. . ." (xix). So his romance deals with a scene that is out of the "ordinary" and with creatures whose actions resemble "phantasmagorical antics." Alencar, on the other hand, refers to the novel, as he came to see it after reading Balzac, as "poema da vida real" ("poem of real life") (*Como e porque*. . . 38). Yet, his urban writings combine the detailed realistic depiction of the social background with a romantic, ideological and "poetic" plot.[1]

Hawthorne justifies his refusal to deal with the social context found in the New England of his day, citing the lack of both a clearly structured society in which inter-class mobility could be an issue worthy of a plot, and a literary tradition that would enable him to create an American novel. More than this, however, his reasons seem to lie, first, within his own character, which longed for an "atmosphere of strange enchantment" (Preface to *Blithedale* 2) and, then, in his contentions with the trends emerging out of the Puritan past which were molding the new American society. Behind his characterizations and the plot developments of his romances one detects his negative attitude toward his subjects. The individuals Hawthorne chose to represent the American historical moment dramatized in *The Blithedale Romance*, for instance, are beneath contempt, undercutting any possibility of success for an ideal social system based upon feelings of love and sympathy. They portray the individualism characteristic of the time, defined by Joyce Warren as the "insular self-assertion that prevented the individual from recognizing the selfhood of others" (3-4). As a matter of fact, Hawthorne explains in the Preface, the characters are fictitious, for unlike his "former associates," they display "few amiable qualities," they lack the "touches of a friendly pencil" (Preface 2) – in short, theirs is a unilateral construction, based exclusively on negative elements. In Brazil, the situation repeats itself to some extent. Alencar had trouble adapting his French models due to the lack of complexity of the new bourgeois society of Rio de Janeiro during the Second Empire and the absence of a literary tradition he could rely upon to help him give voice to the cultural moment of the new nation. Alencar also disapproved of the new social

trend he observed, namely the greediness of capitalism. Alfredo Bosi remarks that Alencar "navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a 'vida em sociedade'; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro" (Alencar "sails happily in waters of the remote and far away. It is always with contempt or deaf irritation that he sees the present, progress, 'life in society'; and when he lingers judging civilization, it is to lament the paucity of courtly relations, subject to money's Moloc") (151). But different cultures determine different literary constructs. Alencar focuses on the socio-economic background for the purpose of social criticism, creating ideal, but psychologically round and verisimilar characters in the foreground. Hawthorne, influenced by his Puritan heritage, conceived of scenes and characters for their moral and symbolic meaning no less than for their dramatic effect, giving their socio-economic background a minimum of attention.

The Blithedale Romance and *Lucíola* begin in much the same way. Their narrators arrive at a new place and soon meet a very attractive woman. In both cases the male narrators – Hawthorne's Miles Coverdale and Alencar's Paulo – are aware that the women's social façade does not coincide with their true selves, and the themes of the novels evolve out of the revelations elicited by the narrators in their interaction with the women. Hawthorne's Zenobia and Alencar's Lúcia share a similar fate as "fallen" women with a sexual past. The interpretation of their behavior becomes central to the roles assumed by Coverdale and Paulo, both of them writers. Paulo, newly arrived in Rio de Janeiro, observes an adorable young woman, whom he perceives as innocent and sad, only to learn shortly thereafter that she is, in the time's expression, a courtesan. Intrigued by the contradiction between this social ranking and his instinctive response to the message conveyed by her eyes, he decides to visit her, talk to her, and develop an intimate relationship with her in order to fathom her true identity. Because he approaches the object of his interest and meddles with her reality, sincerely trying to understand her behavior as well as her words, he manages to learn the secret of her mystery and the reason for the double identity. In the process, he discovers the social texture responsible for her ordeal. Paulo

writes the novel as a letter to an elderly lady in order to justify his "excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias." (his "excessive indulgence toward unfortunate creatures, who scandalize society with their ostensive luxuries and extravagance") (11). His purpose for creating the text differs from Coverdale's who, as a poet, wanted merely to re-present his past experience. Paulo chooses to write rather than speak, because, as he explains, "a palavra viva, rápida e impressionável não [pode], como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe. . ." ("the living word, fast and impressionable [cannot] as the pen, calm and reflexive, investigate the mysteries I wanted to unveil for you. . .") (11). He thus informs his reader before the narrative begins that he intends to unveil mysteries. And he reiterates his purpose when he explains that he would rather give it up than omit shocking details from his descriptions, because "sempre tive horror a reticências; . . . esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época, aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade" ("I have always hated ellipses; . . . this veil of little dots, thick blanket, which to the stern moralists of the moment, appeases all scruples, and which in my opinion has a similar effect as that of a mask, it sharpens one's curiosity") (38). His language from the beginning has the purpose of revealing complex truths.

Coverdale, *Blithedale's* narrator, knows that Zenobia is only a pen name, and that her public façade is a "contrivance": "Zenobia, by the way, as I suppose you know," he explains to Moodie at their first encounter, "is merely her public name; a sort of mask in which she comes before the world, retaining all the privileges of privacy" (3). But as his own name suggests, he is not one to uncover mysteries. Sexually attracted to her, he nevertheless rationalizes or represses his instinctive responses and does nothing to approach this woman on a personal basis or with any sincerity. He observes, pries, even experiments with provoking reactions, but hesitates to get involved. He never interferes with her behavior. On a rare occasion of personal interaction, moreover, he is satisfied with her physical reaction: "Zenobia's eyes darted lightining; her cheeks flushed; . . . My

experiment had fully succeeded. She had shown me the true flesh and blood of her heart, by thus involuntarily resenting my slight, pitying, half-kind, half-scornful mention of the man who was all in all with her" (166). But he never pursues any conversation with her that might explain her reactions. He wonders about her true identity, her past, her relationship with Westervelt, but never questions her directly or elicits why, as he says, "the sphere of ordinary womanhood was felt to be narrower than her development required" (190). He might have helped her, but even when he realizes that she is desperate, he rationalizes his feelings, and opts to abandon her to her fate: "Was it wrong therefore, if I felt myself consecrated to the priesthood by sympathy like this, and called upon to minister to this woman's affliction, so far as mortal could? But, indeed, what could mortal do for her? Nothing!" (222-223). Because he never asks, she never has the opportunity to reveal the facts about her life or articulate her authentic self. Contrary to Lúcia who found her more spiritual side reflected in Paulo's feelings and thus gathered strength to change, Zenobia drowns. As fictional "person," she succumbs to social forces and, structurally, as a character, to the egocentrism and social ineptitude of her narrator. She remains outward, somewhat lifeless, an actress acting some part, never unveiling her true humanity.

Hawthorne's ambivalent attitude toward women also contributes to his unpleasant characterization of Zenobia. Although he embraces more feminist ideals than any other of the great romancers of his time, as he shows in *The Scarlet Letter*, he does not favor outspoken, politicized women. Zenobia, who to some extent resembles the historical Margaret Fuller, is described by Hawthorne in the Preface as a "high-spirited Woman" who "bruis[es] herself against the narrow limitations of her sex" (Preface 2). Nonetheless, a more critical reader should realize that the author has conceived her as a tragic, hopeless figure because he has chosen to see her as one. Since Hawthorne does not approve of intellectual women or women in public roles,[2] his "unfriendly pencil" chooses to present only her public façade, that of the vivacious, bright leader who talks about the ordeal of women, but fails to save herself. Neither author nor narrator does anything to humanize her. Actually she is portrayed as beautiful, intelligent, and outspoken, but not as good, loving, or nurturing.

Conversely, Alencar criticizes the mercantile social background out of which come the characters who enact his main plot but, on the other hand, emphasizes their positive qualities. He provides the reader with an entanglement of romantic and realistic elements, often creating naive inconsistencies and unaddressed or unresolved disparities. His often mentioned contradictions stem from the fact that while bitterly criticizing the bourgeois customs in his secondary characters, he describes the life in salons and the theatres as brilliant and exciting, and his foreground characters as morally commendable (Bosi 154-55 and Schwarz 45). Nonetheless, these paradoxes have actually become the main quality of his novels: they bring out painful, inescapable social truths coated with ideologically comforting possibilities of redemption. In *Lucíola,* for instance, even though Lúcia is socially condemned, Alencar sees her as inherently good. She is a pure woman at heart, one who helps her colleagues of fate, and tries to establish a spiritual relationship with Paulo. She can be demanding and capricious, but only to keep up her status as a popular prostitute. The author stresses her assertiveness and independence as positive qualities; her fatal slip irrevocably a part of her reality, she makes some meaningful, even virtuous, choices about her life, such as refusing to ruin families and caring for her sister. She is capable, therefore, of regeneration, and, unlike Zenobia, experiences some truly happy moments. In contrast with Zenobia's "flatness," the Brazilian female protagonist is well rounded, vibrant, conflictive.

In both novels, the heroines have been conceived of as socially unacceptable. Surprisingly, it is the image of marble or of a statue, a frozen, lifeless artifact, that both writers employ to embody these problematic, unconventional, unacceptable, but exciting aspects of their female protagonists. The incompatibility of pure, romantic feelings with a more sexualized, independent, assertive, liberated portrait of a woman is resolved by "marblelizing" the unwanted side. It is as if the stone façade prevents the natural flow of sentiments, protecting the person who feels threatened by outside scrutinizers, even as it provides the outsider with a means of coping with what disturbs him. Hawthorne uses the expression in his notebook when talking about his daughter Una. He realizes that when the girl reads, she misses nothing of the feelings derived from her reading, yet "she

has, often, a rhinoceros-armor against sentiment or tenderness; you would think she were marble or adamant" (*The American Notebook* 415). Interestingly enough, Hawthorne's metaphor coincides with Alencar's. If we turn to another of his novels, *Senhora,* we find references to statue or marble whenever he describes his heroine's businesslike atitude. Her jaded, statuesque projection conceals a more tender and vulnerable authentic self. The reader, however, can't help perceiving her as both pure and calculating. In *Lucíola,* Paulo, describing his reactions to Lúcia's public performance at Sá's party, explains: "The woman who, with her charms, lured eyes other than mine, the *statue* animated by desires which had not been excited by me, instead of provoking my admiration, aroused my indignation" (43, underscoring mine). This is not the sensitive soul the narrator loved, but an outward, wishfully inauthentic self, whose behavior he did not know how to reconcile with the other. Unfortunately, or fortunately for the novel, the truth is that this fiery side of Lúcia's cannot be obliterated from the narrator's or the reader's mind. Likewise, Coverdale, unable to cope with Zenobia's disturbing sensuality, finds the image of a statue to be the best solution to his need to deal with her: ". . .the cold decorum of the marble would consist with the utmost scantiness of drapery, so that the eye might chastely be gladdened with her material perfection in its entireness." (44). He always chooses to close his eyes to her luring sexuality, but cannot keep sensual images of her from flowing into his mind. If, in this, the reader cannot help aligning him with the other boyish, immature male characters pointed out by Leslie Fiedler as the typical heroes of American literature (144), it is crucial to understand that this socially unacceptable, problematic, but somewhat essential and necessary side of the characterization of these women is pivotal to the plot. The action, as Roberto Schwarz insists (53-54), depends upon it. Alencar, who is merely criticizing capitalistic forms of behavior, accepts his heroines' struggle to survive in their bourgeois milieu, but recognizes their other, good, sensitive, virtuous facets. He enhances Lúcia's (and Aurélia's) redeeming qualities. Hawthorne (and by extension, Coverdale) influenced by Puritanism and affiliated with a literary tradition that could never easily handle inter-gender relations, hesitates to admit that the intelligent and sexually experienced Zenobia can possess virtues which,

revealed, might make her worthy of salvation. Actually it is their authors' ambivalent romancing of these pagan marblelized women that yield the themes of the novels.

Yet due to differences in their attitudes, the authors envision the relationship between narrators and protagonists in substantially different ways, that, in turn, determine their themes and shape their texts. Contrary to what takes place in Hawthorne's romance, Paulo and Lúcia engage in dialogue and gradually learn more about each other's personal feelings and their situation in view of social mores. There is verbal articulation and an exchange of their clearly manifested feelings of love, lust, frustration, and anger. With each interaction there is progress in the narrative. The individuals as well as the social structure in which they are inserted constantly affect one another. The narrator and his protagonist struggle, but not for power, for dominance of one individual over the other, as do Hollingworth, Westervelt, Zenobia, and Coverdale; even though the dialogue often seems to be about rights of one character over the other, Alencar's narrator and protagonist are motivated by a deep wish to establish a satisfactory relationship based upon mutual understanding. And society itself remains an active element in the struggle. Unlike Coverdale, who stays on the brink of social experience, Paulo, to use one of Coverdale's own expressions, "plunges into the muddy tide" of Rio de Janeiro's society. He interacts with several different people in order to better understand Lúcia and the forces that mold her behavior.

Hawthorne, especially in *Blithedale*, keeps social background out of focus and concentrates exclusively on individuals. He has a reason: the kind of interaction his egotistical characters engage in promotes little or no change in their environment or in themselves. As a result, his romances portray a rather static social context and a subsequent lack in drama. Thus *The Blithedale Romance* resembles a collage. It is made up of several sub-stories, almost like tableaux, which, according to Richard Broadhead, "are crucial to the unfolding action. . ., but [which] Hawthorne is either unwilling or unable to work. . . out at the level of the action" (110). In contrast with Hawthorne's, Alencar's novels, for all their unevenness, appear more real, more vivid, more tightly woven, certainly more

dramatic: characters are constructed by their actions and interactions, and not so much by description.

With no meaningful interaction among the characters, no insight into their motives and internal conflicts, *Blithedale* exposes the handicaps of the American romance. On this point the critics are largely in agreement. Consider only two of them. Alfred Kazin notes that *Blithedale* "shows things happening without sufficient motivation, by the will of the author alone; there is a lack of logical development" (x) while Richard Chase observes that "Blithedale and its interesting people, never very solidly established in the first place, grow dimmer and dimmer, and the story is dissipated into rather weakly related static scenes" (85). And this lack of vitality stems in part from Hawthorne's chosen standpoint: just like Coverdale, he lingers "on the brink" of that "muddy tide of human activity and pastime" (147), refusing to identify with or participate in it. His fictional "persons" are like "spectres," as he himself called them, merely enacting pre-formulated ideas. But F. O. Matthiessen recognizes the necessity of Hawthorne's practice. If his "art was to fulfill its function by remaining true to what his deepest intuitions had known," writes Matthiessen, "there must inevitably have been woven into the texture of his style some thinness and bleakness, the consequences of the long domination of Puritan thought, and of the lack of any developed artistic tradition from which he could start" (235). Alencar shared with Hawthorne the lack of such a tradition but, exempt from Puritan influences and immersed in a social context which resembled the Old World bourgeoisie more than New England, he found it easier to adapt the European models to the new nation's social and cultural context.

An intertextual reading of the last scenes of the two novels reveals the author's technical failures and successes. In accordance with the romantic tradition that did not tolerate nonconformist, liberated sexual behavior on the part of women, both female protagonists had to die. The description of the search for Zenobia's drowned body turns out to be the tightest part of Hawthorne's novel. It deals with poetic justice, with death and darkness, and has the gothic and symbolic elements that suited the author's character the best. On the other hand, Alencar, much of whose fame derives from the vivid texture of his work, reveals

in the last chapters of *Lucíola* what happens when a novelist, positioning himself and his subject matter out of the human bustle, creates scenes of questionable reality. The last part of the novel offers a good illustration of the lack of vitality rendered by an over-manipulating romancer.

The first and most meaningful part of *Lucíola* occurs in the city of Rio de Janeiro, the court, as it was called. Once Lúcia decides to change her life, she moves to the outskirts of the city where she intends to escape and forget her past.

This simple and peaceful new home is meant to symbolize an idyllic environment where Lúcia, now Maria da Glória, can live the joys of her lost girlhood and raise her sister in an uncontaminated way. With the move away from the city, the novel undergoes significant structural changes. The pace of the narrative suffers considerably. Gone are the earlier part's tension, drama, colorful details and psychological intricacies. The brightness in Lúcia's life as a courtesan dies out when she strips her red satins and dons grey, black and white. The stage-like effects of the lights of the theatre and of the orgy scene, the meaningful details of her walks down commercialized streets, in short, the brilliance of the times when Lúcia shone in the evening disappears when she begins to live her life in the daylight. The wordplay suggested by the borrowed name Lúcia, *luz* (light) and Lucifer and lucid, significant in the first part of the novel, loses its sharpeness and *raison d'être* when she reveals that she is in fact Maria da Glória. The sad pun is that this new "glorious" existence (with its religious connotations) lacks the excitement, the warmth of the other, more sensual life. In this second part, Paulo is the only voice; the multiplicity of points of view gives way to a more descriptive, less dramatic mode of presentation (De Marco 184). The dialogue loses some of its effectiveness, because it cannot provide any changes. The vibrant tone of social realism gives way to a rather slow, highly manipulated ending. If in Lúcia's behavior in court Alencar criticizes the falsehood of social appearances, of disguised identities, in this contrasting idyllic environment, he might have wanted to affirm the values of an honest and innocent kind of existence; for all his gifted dramatic pen, however, he seems to have had trouble finding the proper tone and means to render this mythic simple happiness. The joys he depicts ring false. Alencar's creative ability suffered

when it came to constructing highly improbable scenes, devoid of social realism. In this dénouement, he is no longer the keen social observer of the Second Empire, but a romancer creating an artificial scene to suit a rather unrealistic moment in his imagination. The changes in tone and in pace emphasize Alencar's ambivalences. The true social context remains corrupt, vicious, but lively, cheerful, elegant, luxurious. The scenes of outskirts, supposedly the ideal, which exist only to satisfy a plot demand, appear "remote, mute," lifeless. They actually resemble the landscape of Hawthorne's romances. This last part of *Lucíola* seems to partake of Hawthorne's own brand of romance; although tied with the plot, it reads like an appendix, contrived, tacked on, verging on the symbolic.

What Hawthorne said of his own characterizations may be applied to Alencar's plot solutions: they "render the paint and pasteboard of their composition but too painfully discernible" (Preface *Blithedale* 2).

Paradoxically, Hawthorne's novelistic flaw bears no relation to the clarity of his vision. Coverdale's name suggests his inability to "uncover" any spiritual truth. From the first chapter, "The Veiled Lady," he observes mysteries and is aware that they should be interpreted, but his lack of honest purpose keeps him from thoroughly understanding most of what takes place around him. Actually, Hawthorne identifies with Coverdale, when he recognizes that he was at fault for "not fathoming [the] deeper import" of what he observed around him; otherwise he might have created more vibrant tales. Thus, Coverdale allows Hawthorne's own inability to respond to ordinary life to transpire fictionally and confirms the ineptitude of the American romancers to deal with sentimentality. In his reluctance to face reality and his fear of expressing uncomfortable truths, Coverdale exposes his unreliability as a narrator. In an oblique way, however, he conveys the important messages Hawthorne intended him to. He reveals what is wrong with the Transcendentalists and their emphasis on sef-reliance, and he cautions that it is foolhardy to assume that such people would ever strip themselves of their pride and strive for "familiar love" (*Blithedale* 19). Also, at the end, in a moment of surprisingly honest self-awareness, he confesses that his purposeless behavior has led to emptiness, that

life has passed him by. He may be unreliable on some matters, but on his own character he is consistent and therefore a good vehicle for the theme of *Blithedale*.

On the other hand, Alencar's Paulo, who "always hated ellipses" (38) and proposed to unveil all mysteries, leaves a lot unsaid. His reliability should also be questioned. He displays the same contradictions as Alencar, when, despite his awareness of the corruption behind the exciting appearances of life in the court, he allows himself to be drawn toward it. He never mentions, for instance, that he never offered to marry Lúcia, nor confronted men like Sá and Couto with his more personal feelings and his perception of her purer side. He condemns the patriarchal society in the figures of the men who use Lúcia, but belongs to the same group to some extent. Neither Paulo nor Alencar omits these truths, but they come across only in a veiled way. In the last scenes, Paulo, who had earlier romantically, "renunci[ado] de uma vez ao [seu] desejo" ("renounced once and for all [his] desire") (101), promises never to marry another woman. He seems to be satisfied with his memories and the spectral presence of Lúcia's soul in his life: "Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai; é forçoso então que ela viva em mim. Há também lugares e objetos onde vagam seus espíritos; não os posso ver sem que o seu amor me envolva como uma luz celeste." (Wherever I may be, her soul claims and attracts me. She must therefore live within me. There are also places and objects where her spirits wander; I can't look at them without feeling her love surround me like a heavenly light") (128). He leaves it at this.

Actually, in never considering interfering with the social context at large, Paulo does not differ much from Coverdale. Coverdale's fear of involvement leaves out those ordinary emotions and details of life that might have transformed his romance into a more vivid and dramatic novel. But after performing throughout the role of the scrutinizing outsider, he turns his curiosity in the last chapter toward his own self and reveals fully the one truth he can unveil – that one must have a purpose in life. Paulo, at the end, fails to admit that there is a disparity between his ideal and the life around him. Regret is the one feeling Coverdale finally allows to surface, and it is the one Paulo at the end chooses to ignore. Truthfully, the Brazilian novel is as deterministic and "dark" as Hawthorne's.

Paradoxically, Hawthorne's perception of the difficulties involving human relations has a historical referent and is socially realistic, whereas Paulo's moral legend of regeneration by love belongs to the realm of romance.

Coincidently, both books rely on the tradition of the pastoral to enhance their theme. As Hoffman points out, "The pastoral genre invites a comparison between the actual – the corrupted realm of necessity – and a bucolic image of perfection. In any anti-pastoral these contrasts are likely to be more explicit than implied, and to work to the disadvantage of the claims of perfection made for the bucolic idyl" (204). Hawthorne himself calls Blithedale an "Arcadia," and Alencar's Paulo compares Lúcia and himself to Theocritus's shepherds when they first visit the house where she will start a "new existence" (113). In so doing, both authors refer suggestively to an ideal mode of simple existence, one that is stripped of the complexities and corruptions of urban life. In the case of *Blithedale*, the plot takes us as readers from city to Arcadia, returns us to the city, then takes us a second time back to Arcadia, but the narrator, remaining disconnected from both Arcadia and city, never establishes any meaningful social distinction between them. Obviously, the author's intention was to show that an ideal system cannot be created by the people who have been contaminated by the system that forged them. Again, while apparently failing to perform as a novelist, Hawthorne proves that his vision is clear and unified. Alencar, on the other hand, creates not only two settings, but two different existential moments, wishfully impermeable to each other. The preposterousness of this dualism, incongruous though it seems and unresolved as it must remain, flags a warning to the reader and cuts into the theme of the novel.

Although, like Hawthorne, Alencar found himself attracted to the darker sides of human personality, he felt more akin to French ideological optimism than did the American romancer. As writers in newly established nations, both searched for the best way of renderig their subjects into distinctive and culturally meaningful fictional forms. But if Hawthorne, favoring a speculative and allegorical mode of fictionalizing, could not depend upon the depiction of ordinary life to carry his themes, Alencar, in his attempt to emulate the European novel, proved at the end of

Lucíola, that he could not do without the very stuff of that ordinary life.

NOTES

[1] In this sense his work resembles that of Joaquim Manuel de Macedo; see Cândido, 143.

[2] Joyce Warren remarks that in "an 1830 essay on Anne Hutchinson, Hawthorne admonished: 'Woman, when she feels the impulse to genius like a command of Heaven within her, should beware that she is relinquishing a part of the loveliness of her sex and obey the inwar voice with sorrowing reluctance.' " She also quotes a passage of a letter to Sophia in 1856, in which Hawthorne wrote: "With a brighter and deeper intellect than any other woman, thou has never. . . prostituted thyself to the public. . . It does seem to me to deprive women of all delicacy; it has pretty much such an effect on them as it would to walk abroad through streets, physically naked" (190).

WORKS CITED

Alencar, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

–. *Lucíola*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

Broadhead, Richard H. *Hawthorne, Melville, and the Novel*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.

Cândido, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2nd vol. 2nd ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. New York: Doubleday, 1957.

De Marco, Valéria. *O Império da Cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Dryden, Edgar A. *The Form of American Romance*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1988.

Fiedler, Leslie. "Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey." *Collected Essays*, vol. I. New York: Stein and Day, 1971: 142-151.

Hawthorne, Nathaniel. *The American Notebook*. Ed. by Claude Simpson. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. VIII. Ohio State University Press, 1972.

–. *The Blithedale Romance*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. III. Ohio State University Press, 1965.

–. *The House of the Seven Gables*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. II. Ohio University Press, 1965.

Hoffman, Daniel. *Form and Fable In American Fiction*. New York: W. W. Norton and Co., 1961.

Kazin, Alfred. Introduction. *The Blithedale Romance*. By Nathaniel Hawthorne. New York: New American Library, 1981. vii-xviii.

Matthiessen, F. O. *American Renaissance*. London and New York: Oxford University Press, 1974.

Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

Warren, Joyce W. *The American Narcissus: Individualism and Women in Nineteenth-Century American Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

WEE CIRCUS

by Guimarães Rosa

Translated by
Jon S. Vincent
University of Kansas

The beetle prepares for flight like a button getting ready to leave a buttonhole. And ad abrupto: *an opening of wings out of their casings; though they never quite fit in their sleeves. First, however, they issue forth – opening from some profound depth. Whither, wherever he goes, it's always in a posture of supplicance, always amove, telluric. He's one of the ones who roll balls, of the kind called dung beetles. And he likes flowers! Does he know of them only from the hummingbirds and butterflies? When on the petals, his rude figure is shocking, with its droll gait – a cubic figure, a pirate leaping to board, an unwelcome priest. But the corolla may expel him: it starts to draw in, in a jet of bubbles and gums; with an accusation of theft, ugliness, mourning, besmearitude, rape. But now, as we know, he begins, obscenely, to fly. Much has been said about the fact that, in bodily configuration, weight, proportions, and shape, he is lacking in aerial capacities – in rigorous computations science has demonstrated his absolute inability to fly. And he does only out of incompetence and ignorance.*

But occasionally one of them discovers that mathematical impossibility, and, made aware of his own ineptitude, fails to rise even a handsbreadth: he will never again dare to attempt the height nor the heavens, never.

I'll tell you about one that fell out of a chestnut tree on the *rue des Graviers* on the 27th of April of 1949, when the ground was sprinkled with roses and snow. From his bursting back – like a boiled sugar apple or the hoof of a steer – he vainly tried to break open his hazelnut-colored wing covers, his tiny head oscillating over his hard shoulders, wiggling his meticulously hairy legs and begging with his feather-tipped antennae. Now he toppled over, showing his black thorax, a belly of hair. It was no good.

Not that he appeared to be mutilated or even injured. He said nothing, not a murmur; except that which he unhappily buzzed to himself, to himself alone. Suddenly he had awakened, felt himself naked, then, quickly, he suspected himself caught in an error of origin. Certainly not rationally; what are calculations and numbers to a big berry of a beetle? Rather, something as if revealed or intuited, out of the soul, a simple drop of consciousness, the pricking of a point of spirit. He realized, or noted, that he was no more than a grottesque hunchback, a horn-shelled boor, rude and mechanical, in a dense and obtuse Calibanace – for whom flying would be an exorbitancy and blooming an usurpation.

He composed himself with difficulty, penitently, spurning the premature, tender wings under the well-closed cover. Then he walked, a good distance, forsaking the flowers, to judge by the way he carried his little black trunk – an impressive amount of excess buggage. He moved embracing the earth – trodden, spat upon, venerable.

If the praying mantis pretends to be holy, nobody should put faith in its pacifission. Only on hidden occasions, in fact, does he propose himself as he really is: maxillous, carnivorous, very much the six-legged quadruped, all cybernetic: he's a dragon that may or may not fly, going off to kill and eat, a pleasant beast with the head of a warrior, all blitz. Awalk, he's a scaffold, stretching out his legs on the ground and holding his hands out like a boxer, ready to fight. But the mantis watches the rear. What he wants is a set table. The praying mantis and the foliage: indiscernible.

Who's coming along is the grasshopper. The grasshopper is also a robot, although he appears to be a devil; and he's a sucker. His mountainous, muscular, longiconic thighs, fat club of

a femur, his jumping legs denounce him as an acrobat, not a succulence. But he's held to be tasty, culinary, a lordly dish. For no reason at all (see vanity) they wouldn't call him a lord leaper. Here comes Sir Grasshopper. Then the sound of a little green voice, tenuous, pious, flattering:

"My friend? My friend. . . Please, Friend, come on over. My friend. . . My great Friend! My Very Great Friend Sir Grasshopper, king of the nobles. . . Distinguished Lord! Ah, Friend, you are the greatest. . . You are the lord. . . So rich, so wise, so good. . . Ah! Ah. . . So good. . . so good. . . Friend . . . Ah, ah! This head of your is a little tough, but the belly, oh, the belly was as tasty as any I've ever known. . .

Ah, crickets. Licit crickets. A confusion of crickets. The garden cricket. The agricultural cricket. Crickets – always in the nick of time. The crickets click their lighters. The crickets, there. The chirpeep of the crickets. The intranquil trill. The recricketage, the millicrick, the crickitude, the bicricket (dicricket *is the song of the locusts). The impertinnabulation. The grinding wheel of the cricket. The other and the other cricket. (Forest crickets are more langorous – they have a humid habitat. These play the viola.) The cricket, a little troglodyte troubador, fiddle on his back, comes out of his burrow to come eat the raspberry leaves. Then, the cricket:*

Or rather, he emerges, very dressed, on foot, with his boots on – it's the booted cricket, a musketeer, fine little feathers in his hat, a fine moustache, a sword at his waist, plimplom, except that he's still carrying, sticking out of the sides of his mouth, a little piece of green leaf – to make himself look inoffensive, or else through carelessness, or vice, or cricket nattiness. There was a full moon, one of those full moons filling the whole atmosphere, the moonlight was in everything. The moon: Oh. The cricket looks at it. And says, with his hand on his hip, stroking his antennae, the little cricket:

"The moon, huh. . . missing whom?"

An eroticism of locusts, on the verge of my window on the 17th of January of a year I no longer recall. In the afternoon, at 6:30, suddenly they all show up to roast. The locusts peel themselves and come out brand new. And as they sing, in an upright lie, they stridulate. For a long time they lament, little

machines, combing something. And I had to listen to them, in their conscient rut.

In crescendo. On various levels. So many of them in their feverishness! Each one is a point of pinioning lamination, steam, fervor, orifice. Many tune themselves, then become vexed, all insistent. Some are drier – they go silent at once, of a sudden. Each one has freed himself of his squeal, then stopped, putting in the cork. Others, more prolix, pop it out again. The concert draws nearer. They are the cocks of the evening. They are waves. (Those further, a whirlwind of obstinacy. Those closer: really a chirring.) They don't merely sing, nor do they shout nervously between their teeth. All that is known is that only the males really chirp – drone, vibrate their diaphragms, confricating their membranous abdomens: thrum, thrum thrum.

Then, I don't know why, there was only one left, a chatterbox, the buble of his song bursting. Somewhere behind me, he fires: it's a young one, barely in sideburns. To make a buzz like that, outdoing himself, he has to run at full throttle. He puts his belly out of joint making that much noise. It's a trisyllabic locust, a cicada on a frying pan. And paroxysmic. It's a locust that really cackles. When he stops, we feel the pain. It comes clear from his tiny heart, shrouded in fright.

It must be one I know, one I saved from the cat's paws days ago. That is: Zizzy had already had her teeth into him, had gotten him in her mouth. And how he yorbled with horror, insanely strong, superstridulent. It was an appalling alarm. No animal defends itself with fiercer cries nor asks so devilishly for help when in such inhospitable and urgent straits. Could his frenetic fear of death rise from his notorious longevity?

Freeing him from Zizzy's gentle teeth, I held him for an instant, trembling, in my hand. He was like the others: a stout locust with manuscript wings, nervous wings, the top ones longer, with black spots on the back, a broad, abrupt, vertical head – ugly, beautiful, horrendous. An iron locust, a quarrelsome locust: how the beauty of your sounds involves you!

He didn't even thank me. I asked, reprehending:

"Why do you cry with such exaggeration?"

And:

"DON'T YOU THINK THAT IT'S LIFE ITSELF THAT IS AN EXAGGERATION?" was his categorical reply.

João Guimarães Rosa, "Circo do Miudinho," in *Ave, Palavra* (Rio: José Olympio, 1970), pp. 241-244.

THE YELLOW DRESS
by Dinorath do Valle

Translated by
Elizabeth Lowe

I used to have a print dress with trimming on the blouse. I don't know who made it, I think mother got it from Dona Aurora. My memory fails me when I think about that dress. What I do remember very well is that when I ironed it, it gave off a slightly burned odor, and that one day when I was wearing it Dona Helena called my mother and asked me to go over to her house to help her for a while. She said she'd pay me for it. I went, she was a beautiful, pear-sheped, full-bodied woman. She had a brother named Didier who was skinny and pale. He looked a bit like Franchot Tone, and he'd stand there smiling at me until I knocked something over. I went over to Dona Helena's house but there was nothing for me to do, Dona Helena had a maid who did all the work. She said, come here I want to show you something pretty. I went to her room and it was all prettied up, like a church altar. The bed looked like a big pink ship. There were dolls in every corner, even the lamp was a doll lamp. Dona Helena laughed and laughed and told me to go ahead and turn somersaults on the bed. I rolled up and down and from side to side. The bed was as soft as a bunny rabbit. She waited patiently. My mom got mad when I jumped on the bed at home because she said it would break. And when I stopped the somersaults she opened the door of the closet and there was a whole bunch of dresses in it, some in colors I had never seen before. There were fabrics that

looked like flower petals, and others were made of dotted swiss. . . real dresses! Dona Helena wanted to try one on so I could see how beautiful it was. It looked better on, she said. She started to take off her blouse and when she pulled it over her head her breasts popped out, they were this big, like pointy papaya melons with dark, thick nipples. She was just in her half-slip and bare breasts and she went over to get some talcum powder to put on because the dress was delicate. It needed talcum powder to sit right, she said. The talcum was hard to find. She searched for it a long time in the chest of drawers and she called me to help her, saying look in this drawer. She bent over me to give me a hand and her breasts were on my neck. They were soft, and feeling them gave me goose bumps and made me afraid, but I couldn't stop searching because she was paying me to help her. She was going to give me some money. Then she found the powder. It was near the lamp and she put on the dress but she couldn't button it because she was feeling short of breath. She had heart trouble and she asked me to fan her because she was suffocating. Put your hand here, see how my heart is beating. And she put my hand over the place where her heart was but her breast was there and so I couldn't feel her heart. She was suffering, I could tell she was suffering a lot, poor thing! And then she told me to try one on too. That yellow one there can be altered, she said, and she began to help me take off my flowered print dress. She was in a big hurry. Gosh, she pulled it off my head in an instant and I stood in front of her, skinny and strange like a grasshopper without wings, wearing only my panties. She walked toward me holding her dress and I had a hard time getting it on. It got all twisted around, and she laughed and lay down on the bed. Come here, dear, let's rest because I can't move around too much I thought I was just supposed to sit and fan her, but that wasn't what she wanted. She had me lie down under the covers with her. She would suffocate any minute, she said. I'd never seen anybody get so sick all of a sudden and the whole time she wanted me to feel her heart, her heart kept moving down her body. Now it was at her navel. There was a path of little hairs, and I got very scared, because her illness kept going lower. It seemed like forever with my hand stuck on her. What saved me was my mother calling. She called and told me to come home for lunch because my father was home. I was afraid of my father. I took off

the dress and pulled mine on. She acted hurt lying there with her dress open and I left without getting paid. Lunch wasn't even ready at home. My father was fighting with my mother and he forbade me to set foot out of the house and work for Dona Helena. Gosh, I was going to get paid and she was going to give me that beautiful soft yellow dress and they wouldn't allow it. Then why didn't they buy one for me? I cried and cried. Mother said no, father was going to have a fit, he'd give me the belt. I kept watching Dona Helena who winked at me from the window and gestured to me. She raised the dress up in her hand and she was still out of breath. Her dress was still open and her breasts were exposed and she'd get tuberculosis if she stayed that way without coverign herself. That was dangerous! She also sent Didier to fetch me. My heart started to jump because of him. He looked like Franchot Tone and there in his living room was a picture of him with his graduation gown, but Dona Helena was prettier. One day Didier stopped to talk with me at the corner. He hardly said anything, only that Dona Helena liked me and if I came over I'd get the yellow dress. It was made of natural silk, imported silk! I didn't know what imported meant, I thought it meant important. I'd never get another chance like that in my life. Didier touched my cheek with his hand, and I felt like I was on fire. It was so delicate that I almost didn't feel his fingers. He said he might even be my boyfriend if I went over to see Dona Helena. It was easier to talk there than in the street. He was afraid of my father, I said yes, I'd find a way to go, only it would be hard, their house was so close to ours. He said, go on over now, Dona Helena is there, she'll be pleased and will give you the dress. It made me feel like going to get it, I could wear it on Sunday, I'd never had a yellow dress, much less a silk one. I chewed on the collar of my blouse and followed him. The house was dark. As soon as I walked in I thought Didier was going to kiss me. I knew that's what boyfriends did, but he didn't kiss me, he led me by the hand like a brother to Dona Helena's room. She was lying in her pink bed, sick, still sick. I picked up the fan but she didn't want me to fan her.

I got the dress, my mother said it was nice of Dona Helena to give me such a good one, for one day's work. And that wasn't all she gave me. She gave me many things but never anything like that dress. To this day I like the color yellow.

Entrevista
Interview

MOACYR SCLIAR: IMPLICAÇÕES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

René Pedro Garay
The City College of The City University of New York

A origem desta entrevista ocorreu quando de um encontro que me foi facultado por Moacyr Scliar, em seu programa de atividades desenvolvido em New York em janeiro de 1988. Nesta ocasião, acabara de vir a lume, em tradução para o inglês nos Estados Unidos, uma das suas mais recentes obras, *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983). O nome de Moacyr Scliar tornou-se já inclusão obrigatória para a apreciação da narrativa do gênero fantástico na moderna prosa ficcional brasileira, com uma temática e uma técnica criativo-narracional bastante específicas. Nesta entrevista, datada de 29 daquele mês, procuramos abarcar ambos os aspectos, e o resultado foi a abordagem da visão do autor para o esclarecimento de importantes pontos que definem o seu projeto estético e ideológico como criador literário.

RG: É sabido que, modernamente, o Fantástico como gênero, especialmente como modalidade de criação literária, configurou-se, pelas suas propriedades, como natureza e função de um tipo bem característico de narrativa. Como escritor, ou melhor, como reconhecido criador deste tipo de literatura, como você conceituaria este material artístico?

MS: Bem, do meu modo de ver como escritor, o Fantástico se superpõe ao conceito do supra-real, do transreal. Quer dizer, transreal porque exorbita a realidade, mas que para transcender esta realidade usa elementos do próprio real, ou seja, a partir de uma situação que contraria os princípios da razão convencional. Em termos literários, e particularmente em termos da Literatura Latino-Americana, essa coexistência constante, essa interdependência, esse vaivém entre o real e o irreal são absolutamente fundamentais, porquanto o realismo fantástico latino-americano assume um papel inteiramente diferente do que são os elementos transreais ou supra-reais que a gente pode encontrar, digamos, nas histórias infantis. Seu conteúdo está implicitamente vinculado ao social, e muitas vezes com nítido caráter político. É verdade que as histórias infantis têm uma função psicológica importante, que é a de aliviar a ansiedade infantil; ou, como é o caso das histórias que surgiram no fim da Idade Moderna, são um recurso pedagógico usado pelas classes menos favorecidas, no sentido de alertar as crianças em relação aos riscos que correm, como tem sido demonstrado por Robert Darnton e outros historiadores. Assim, a história do Chapeuzinho Vermelho fala implicitamente da violação que, provavelmente, era um perigo constante para as meninas na época em que o conto surgiu pela primeira vez.

RG: Então, a pressuposta e aparente condição do "escapismo", próprio do expediente transpositivo da realidade que o Fantástico apresenta, não pode mesmo ser considerada como uma solução simplesmente gratuita, não é isto?

MS: Não, de maneira nenhuma, pelo menos não a literatura fantástica que projetou os autores mais conhecidos latino-americanos.

Ao contrário, é fundamentalmente uma abordagem da realidade, uma abordagem diferente, mas nem por isso menos vinculada, visceralmente vinculada, à realidade social e política.

RG: É a relação entre a literatura fantástica e o oficialismo da censura um fator de determinação e condicionamento da existência deste tipo de ficção? Como você colocaria os termos desta problemática?

MS: É. Eu acho que, numa certa época, realmente a literatura fantástica desempenhou este papel. Eu mesmo, da minha própria experiência, extraí essa conclusão. A fase em que eu trabalhei mais com os elementos alegóricos ou fantásticos na literatura foi a fase que coincidiu com o período da maior repressão no Brasil. Outros escritores latino-americanos certamente dirão a mesma coisa. Aliás, é famosa a afirmação de Jorge Luis Borges, segundo a qual a ditadura estimula a imaginação. E isto é tanto mais verdade no caso da América Latina, onde as ditaduras por vezes têm aspectos grotescos, brutais. Tendem a reprimir a liberdade de expressão, mas não conseguem detectar os elementos de crítica política, os elementos de contestação presentes numa forma um pouco mais sofisticada como é a literatura fantástica.

RG: Na sua opinião, como você diagnosticaria este "boom" da literatura fantástica, recentemente verificado em vários países da América Latina, inclusive no Brasil?

MS: Eu acho que aí têm duas razões: uma é a situação dos países da América Latina com os seus característicos governos de força, suas estruturas de poder consolidadas desde o descobrimento, e nós não devemos esquecer o papel que aí desempenharam certos mecanismos, como foi o caso da Inquisição, cuja extensão, recém agora no Brasil, começa-se a avaliar melhor. De outro lado, não há dúvida de que isso foi, também, um fenômeno de mercado, um subproduto da característica atração dos europeus e dos norte-americanos pelos aspectos exóticos da América Latina. Então,

aquele negócio de "selva", "Carmem Miranda", "samba", "Pelé", "Carnaval", forma um "pacote fantástico", no qual entra a literatura.

RG: Com relação ao aspecto da recepção da literatura fantástica latino-americana por parte do público leitor estrangeiro – aqui nos Estados Unidos por exemplo – como você colocaria o problema?

MS: Bom, eu acho que há um público para o exótico, assim como tem o público para a ficção científica, para a estória de detetive, enfim, aquele público que vai na livraria e que procura prateleira disso, prateleira daquilo: prateleira do fantástico, prateleira da ficção científica, etc. Agora, este tipo de leitor é um leitor, também, que oscila conforme a moda; ele hoje vai ler o fantástico latino-americano, amanhã ele vai ler qualquer outra coisa. Eu acho mais importante aquele tipo de público, não pequeno, que busca entender a América Latina, este continente que em muitos sentidos é uma incógnita para os norte-americanos, para os europeus, através da sensibilidade dos escritores latino-americanos. Eu acho que eles estão certos, porque do grupo de intelectuais da América Latina, que compreende políticos, sociólogos, psicólogos sociais, filósofos, os escritores estão entre os que mais compreenderam sua realidade.

RG: Dos escritores considerados representativos da linha fantástica da literatura latino-americana, em quais as relevâncias de sua consideração, neste aspecto, recairiam?

MS: Bom, eu li, acho que, podemos dizer assim, quase todos os escritores de primeiro plano na América Latina. E, entre os meus preferidos, eu citaria Borges, Cortázar, Arreola, Garcia Marquez, como os de língua hispânica que eu considero mais expressivos em termos de Fantástico. No Brasil, Murilo Rubião e José J. Veiga são os precursores da literatura fantástica.

RG: Quanto ao fator proximidade, o fato de você morar no Sul do Brasil condicionaria uma maior afinidade sua com relação à literatura dos países circunvizinhos?

MS: Certamente, eu diria que sim, isso é uma coisa de que nós, gaúchos, estamos nos dando conta nos últimos tempos: para nós a Argentina e o Uruguai são pólos culturais tão importantes (ainda que num sentido diferente) quanto o são o Rio e São Paulo. Inclusive pela distância: eu estou mais próximo de Buenos Aires que do Rio de Janeiro e, desde muito jovem, periodicamente ia à Argentina e comprava livros lá, buscava contactos com intelectuais; então, a influência argentina no meu trabalho é muito grande, através desses escritores que eu mencionei antes.

RG: O Fantástico no Brasil é coisa transposta da polarização hispano-americana, ou pode-se traçar uma autonomia deste gênero no próprio solo brasileiro?

MS: Não, eu acho que não é uma coisa hispânica; há uma via hispano-americana para o Fantástico, mas na História de Portugal e na História do Brasil não faltam aqueles elementos capazes de condicionar a emergência do Fantástico na nossa literatura. Só a tradição messiânica de Portugal já é uma rica vertente para o surgimento de toda uma literatura fantástica. A literatura brasileira, que é uma entidade independente, também o é no sentido de ter criado a sua própria vertente fantástica.

RG: A propósito da sua referência a Murilo Rubião como um dos precursores do Fantástico na Literatura Brasileira, haveria algum ponto de contacto comum a ele e a você? Parece que vocês dois trabalham, tematicamente, certos aspectos mítico-religiosos, ideologicamente extraídos de certas motivações que os colocam em paralelo. . .

MS: Para começar, temos um ponto em comum de que falei antes: sou de ascendência judaica e o Murilo Rubião descende de cristãos- novos. E nós sabemos que existe uma mitologia judaica capaz de informar o Fantástico. Esta tradição mitológica, expressa através das histórias da Bíblia, se conservou através de gerações, de modo que cada jovem se familiariza de novo com o Paraíso Perdido, com o Dilúvio. Aliás, a Bíblia pode ser lida (independente de sentimento religioso) como riquíssimo material literário, como o demonstra Robert Alter. Há, pois, um desenvolvimento da imaginação mitológica, da imaginação alegórica. Há também uma outra coisa que é um sentido ético desenvolvido da tradição judaica, expresso na atitude dos profetas que denunciavam a injustiça social. A conjunção destes aspectos com a situação que os judeus viveram, através dos tempos (como estranhos, como perseguidos – e isso foi visível particularmente no caso dos cristãos-novos, dos quais Murilo Rubião, como eu disse, descende), levam à construção de uma literatura em que o elemento alegórico, fantástico, serve como uma forma de denúncia da realidade.

RG: Segundo o professor Pedro Carlos L. Fonsêca, no seu ensaio intitulado "O Fantástico no Conto Brasileiro Contemporâneo", publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais, fica claramente entendida a noção de que um dos aspectos, nitidamente temáticos, de seus contos é a idéia do reducionismo fantástico-aniquilador do princípio da significação dos seres. Reflexo, talvez, do paradoxal desengano de uma concepção judaica da existência humana, mas, mesmo assim, ainda à espera de uma reveladora e transcendente salvação messiânica que recebe um freqüente tratamento alegórico ao relacionar os motivos da realidade existencial-humana de que trata. Como você vê este posicionamento crítico do professor Fonsêca?

MS: Eu acho que no judaísmo a tradição messiânica necessariamente tem de se acompanhar de ceticismo, porque os judeus continuam esperando o Messias, como os protagonistas da peça de Beckett esperam Godot, sem muita esperança de que ele apareça; já que não apareceu em momentos históricos decisivos como o do Holocausto. O ceticismo judaico, aliás, se manifesta no humor; um

humor amargo, um humor que não predispõe ao riso, no máximo ao sorriso. A esta desilusão histórica, milenar, se soma uma outra desilusão que é a desilusão da minha geração, que chegou à maturidade nos anos 60 e 70. É uma geração frustrada politicamente; é uma geração que foi calada, que foi reduzida ao silêncio; a geração que viveu a desilusão com o estalinismo, que chegou tarde para a revolução sexual, e que enxergou poucos caminhos na busca de soluções para as grandes questões da existência humana. A geração que precedeu à minha viu, no engajamento político dos anos 30 ou dos anos 40, uma resposta muito candente e muito simples também. Por exemplo, a luta contra o Nazismo era uma coisa óbvia; a luta por condições, as lutas sociais nos anos 30, também, tinham razões óbvias. Os anos 60 e os anos 70 complicaram tudo. E não é de se admirar que na minha geração muitas pessoas tenham ido em busca da psicanálise como a resposta que a política e a religião não tinham dado a seus problemas existenciais.

RG: Estou a me lembrar de um dos seus contos, "Retiro da Figueira", parece-me o título. Nele parece haver o tratamento motivacional de uma realidade historicamente impossível, mas, ao mesmo tempo, de paradoxal possibilidade real. Como você classificaria, literariamente, este recurso? No nível da referencialidade externa?

MS: Neste conto, o elemento alegórico, que é também um elemento irônico, consiste em demonstrar como aqueles que querem se proteger da pobreza, que gostariam de prender todos os possíveis ladrões, criminosos, e talvez pobres do mundo para que eles não incomodassem mais, de repente se vêem aprisionados pela grade de ferro que eles próprios construíram ao redor do condomínio, e que, em vez de protegê-los, ao contrário, os torna presos à face dos ladrões que ali penetram. É um paradoxo, característico do próprio humor judaico, da postura irônica do judaísmo frente à realidade, que se superpõe à postura irônica de muitos escritores da América Latina.

RG: A prática da literatura fantástica vis-à-vis o substrato do judaísmo reporta-se necessariamente à decisiva importância de Franz Kafka em qualquer direcionamento que o assunto possa supor. Como Kafka se destaca, na literatura desta problemática, para você?

MS: Bem, a leitura de Kafka para mim foi uma revelação; essa leitura precipitou em mim uma busca insaciável de todos os seus textos, o que não era fácil e continua não sendo fácil no Brasil. Eu sentia uma tremenda identificação com Kafka; podia entender toda a vida desse jovem judeu de classe média de Praga, seus problemas edipianos, seus problemas de afirmação pessoal. A literatura dele para mim foi a lição de um mestre. Poucos escritores foram tão revolucionários na abordagem literária quanto Kafka. E nele, o que mais me chama a atenção é o absoluto despojamento da linguagem contrastando com a imensa amplitude das questões existenciais que ele levanta. É como se ele demonstrasse, com escassos elementos, complexos teoremas.

RG: Eu vejo uma certa aproximação de intertextualidade formal, e por vezes também temática, das suas originais peculiaridades criativo-literárias com certos aspectos técnico-formais kafkianos: o miniconto ou minimalismo. . . Como você vê a estruturação destes aspectos de composição literária?

MS: Miniconto ou minimalismo também se refere a despojamento. Em Kafka nós nunca vamos encontrar descrições minuciosas, nós nunca vamos encontrar personagens retratadas com riqueza de detalhes, nós nunca vamos encontrar intrigas complexas; nós vamos encontrar situações muito simples, personagens que são definidas às vezes por uma letra apenas. Ele não se dá sequer ao trabalho de descrever o tipo físico das personagens. Esse mínimo de elementos canaliza uma angústia existencial avassaladora que envolve o leitor de forma implacável.

RG: Atualmente, o problema da tradução de textos literários tem sido retomado e revisto como um aspecto da moderna conceituação da natureza e funcionalidade semiológica da escritura literária, aspecto bastante discutido em suas implicações. Na tradução da sua literatura para o inglês, por exemplo, como você situaria o problema?

MS: Bom, no meu caso, tive a felicidade de encontrar bons tradutores. Além disto, sendo um escritor de expressão simples, não um criador de palavras, como é Guimarães Rosa, não crio dificuldades maiores para a tradução dos meus contos. O sentido é absolutamente preservado e até gosto de ler em inglês: fico pensando que eu sou um autor sério quando me leio em inglês.

RG: Você teria alguma coisa mais a acrescentar acerca da situação do tema e motivo do judaísmo como força-motriz para a execução do seu processo de criação literária?

MS: Bom, em relação a judaísmo e literatura, uma outra coisa que considero importante, além do humor, da ironia, do engajamento ético, da postura social e política, é a tradição judaica de contar histórias. Uma tradição mantida por minha família: imigrantes, gente que veio da Rússia e foi morar em Porto Alegre, num bairro pobre da cidade. Contar histórias para eles era uma coisa do quotidiano; reuniam-se todas as noites, depois do trabalho, para conversar e bater papo, e isto preenchia inúmeras finalidades. Era a sua forma de comunicação, de convivência. Minha mãe, que era professora primária, portanto uma pessoa muito bem articulada, levava a arte de contar histórias à perfeição. Assim, o que eu fiz, logo que eu comecei a escrever, foi apenas imitar os meus pais. Penetrei no mundo da literatura motivado por essa vocação de contar histórias, que é característica da tradição judaica. É claro que, no momento que eu comecei a escrever, eu descobri a palavra escrita, e aí já não se tratava mais de contar histórias, mas sim de construir uma realidade esteticamente válida.

RG: Você poderia discorrer um pouco sobre a presença da simbologia imagística de certos motivos de significação estrutural nos seus contos? Por exemplo, o reducionismo, a hipérbole da diminuição, a antropofagia, a mutilação. . .

MS: Eu vejo nisso dois tipos de dimensão. Em primeiro lugar, dimensão social e política. Eu uso a miniaturização e a antropofagia como símbolos de luta pelo poder. O pequenino, o minúsculo, é também o oprimido, o fraco, o humilhado; o devorado também está nessa situação. É uma alegoria desse esmagamento da pessoa humana que é freqüente nos nossos tempos, especialmente na América Latina. De outra parte, eu não posso deixar de considerar que aí há elementos de fantasias infantis, de diminuição, de aniquilamento; de devoramento como forma de se apossar do mundo. De um lado, o escritor satirizando o mundo em que vive, de outro lado, a voz da criança falando de dentro do escritor.

RG: Como você metaforiza a simbologia do elemento erótico por vezes tão significativamente presente nos seus contos?

MS: Eu não vejo o erotismo como uma complexa aproximação entre dois seres humanos, na medida em que não envolve elementos de uma luta de poder; é a contradição dialética que existe entre a necessidade de preservar a própria identidade, de um lado, e, de outro, a necessidade de unir-se com outra pessoa, com outras pessoas (até mesmo para perpetuar a espécie). Na relação entre seres humanos, de uma maneira geral, esses dois elementos estão sempre presentes: um elemento de aproximação, de integração, e outro elemento de repulsão ou mesmo de destruição.

RG: Com relação à sua formação e atividade profissional de médico, haveria uma apropriação desta sua experiência que, neste sentido, poderia ser funcionalizada como substrato para o aproveitamento e sugestão criativa desta realidade em termos de sua literatura? Como você próprio se vê como médico e escritor ao mesmo tempo?

MS: Comecei tratando doentes; depois fui trabalhar com saúde pública, que é uma coisa inteiramente diferente, tem muito mais a ver com a realidade social do que a medicina clássica, a medicina que trata de pacientes. Das duas formas de medicina que pratiquei tirei elementos para a minha atividade literária. De um lado, a imensa experiência do contacto com a doença, com o sofrimento, com a morte; de outro, a realidade social angustiante dos nossos países. E um terceiro e curioso aspecto: a linguagem científica que a medicina tem que utilizar acabou modificando a minha linguagem literária. Eu me tornei muito mais objetivo, mais seco, mais direto no meu trabalho literário, por ter tido a influência da linguagem científica no meu trabalho literário. É o que se nota em Williams Carlos Williams, poeta, ficcionista e médico: ele vai direto ao assunto, e eu posso entender que isso seja assim. Ele quer nos dizer muita coisa e tem pouco tempo para isto, inclusive porque a medicina é uma profissão absorvente. Conjugar medicina com literatura não é, de maneira nenhuma, uma tarefa fácil. É muito difícil. Mas gratificante.

RG: Num dos seus contos, eu me lembro que você se refere à patologia de uma doença – a progéria. Existe tal doença aparentemente fantástica?

MS: Ah, existe! Esta doença é absolutamente fantástica; é horrível e é fantástica ao mesmo tempo. Uma situação na qual o processo de envelhecimento se acelera, em que a criança envelhece antes de amadurecer como ser humano; é um desafio para qualquer escritor, e muito mais para um escritor que vê a dimensão surrealista da vida.

RG: Em termos da orientação dos caminhos da estética literária pós-modernista, da Literatura Brasileira mais propriamente, como você conceituaria o seu direcionamento?

MS: Eu acho que a Literatura Brasileira, no momento, está passando por uma crise. Essa crise, no meu entender, tem razões na

própria situação do país. O país saiu de um período de vinte anos de repressão. Como aconteceu em Portugal e na Espanha, no período imediato da pós-repressão, as gavetas se abrem, mas aquelas obras-primas que eram esperadas não aparecem. Isso é apenas normal. Eu acho que, no momento, a Literatura Brasileira está em busca de caminhos; eu diria que está em busca, principalmente, das raízes da brasilidade, da busca da identidade nacional. Bem ou mal, nós nos tornamos um povo, único, unido do Norte ao Sul, ainda que com as peculiaridades regionais, como as que nós temos lá no Sul, muito voltados para os nossos vizinhos do Prata; mas a nossa situação é de perplexidade: as crises se sucedem, os problemas não são resolvidos, e há um desapontamento que leva as pessoas a se perguntarem: afinal, que país é esse, que povo nós somos? Então, não é de se admirar que, nos últimos tempos, os livros que mais atraem a atenção do público sejam livros que tenham a ver com a História; por exemplo, biografias, como a biografia de Olga Benário, mulher do Luiz Carlos Prestes, um líder comunista; a biografia do Samuel Wainer, um jornalista que teve papel político destacado, enfim, textos históricos de maneira geral, ensaios e literatura ficcional com raízes históricas, como o livro do João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro*, os meus próprios livros, e também livros que têm a ver com a presença de grupos até então não integrados no conjunto da nacionalidade: grupos étnicos marginalizados, os índios, os imigrantes, os negros, que agora começam a fazer ouvir a sua voz dentro do contexto nacional.

RG: E o Fantástico, continua?

MS: Bom, eu acho que aí o pêndulo oscilou. Nós tivemos Fantástico demais. O simples fato de a Rede Globo ter um programa chamado "Fantástico" mostra que houve um uso exagerado do termo e das suas implicações. E, provavelmente, o que vai acontecer é que o pêndulo vai, agora, fazer o trajeto inverso, e vai haver uma redução da literatura fantástica aos seus devidos termos.

RG: O que você, como escritor, está produzindo no momento? Há alguma coisa em gestação neste sentido? Quais são os seus projetos imediatos, remotos?

MS: Eu estou sempre escrevendo várias coisas ao mesmo tempo. Estou escrevendo contos e também trabalhando num romance, e esse romance, de novo, tem a ver com os elementos supra-reais da realidade brasileira. De novo, eu tenho criaturinhas minúsculas, só que essas criaturinhas, agora, vivem na selva amazônica: aparece aí um turista paulista, seqüestra uma mulher dessa tribo de criaturas minúsculas, leva-a para São Paulo e vive com ela um amor evidentemente impossível. Quando eu comecei, eu não sabia onde é que eu queria chegar, agora, que eu estou já quase no fim da novela, eu percebo que, na verdade, é uma alegoria sobre o Brasil, sobre o Brasil da cidade e o Brasil da selva, sobre o Brasil-homem e o Brasil-mulher, sobre o Brasil desenvolvido (entre aspas) e o Brasil subdesenvolvido (também entre aspas); sobre o Brasil rico e o Brasil pobre, sobre o Brasil que se projeta para o século XXI e o Brasil que ainda vive num passado mitológico.

Resenha
Review

FITZ, Earl E. *Machado de Assis*. **Boston: Twayne, 1989. 149 p. (Twayne's World Authors Series, 809)**

At last, Machado de Assis has his Twayne, from the same author as the useful volume on Clarice Lispector: there are now some five or six books in English on him, and perhaps it is true, as Professor Fitz says, that he is "gradually being 'discovered' as one of the outstanding narrativists of the late nineteenth and early twentieth centuries(10)". Where others (Caldwell, Nunes) have concentrated on the novels and to a lesser extent on the stories, this study gives some space to the poetry and the drama – about fifteen pages each, in fact, as much as is given to the novels. There is, too, a chapter on "Machado de Assis and the Western Tradition", in which comparisons are made with numerous writers whom he was influenced by (Sterne, Stendhal, Flaubert. . .) and others whom in one way or another he anticipated or can be paralleled with (Dostoievsky, Chekhov, Freud, Nietzsche. . .). This is an earnest attempt, then, to make the case for Machado on the international stage.

It is entirely competent and reliable, and at times, especially in dealing with the "minor" genres, it performs a very useful service: in particular, the stories and the drama are well described. It avoids most of the more colourful myths surrounding Machado's life, even if in so doing, it makes him seem a trifle dull. The bibliography is very useful, especially for the English-speaking reader – the only regrettable omissions I noted were that of Magalhães Júnior's huge, if flawed *Vida e obra*, and, more importantly, of Raymundo Faoro's basic *A pirâmide e o trapézio*. The critical approach is eclectic, something understandable in such a series, but the values of the New Criticism form a solid bedrock: no excessive biographical

determinism is countenanced, ambiguity is highly valued, psychological depth and symbolic richness mean more than social and historical substance, and if "universal" truths can be discerned beneath all this, so much the better – thus, to quote a characteristic phrase, his "most brilliant work" is accomplished in a "poetically rendered psychological and philosophic discourse"(12). Only at one point does Fitz take more daring theoretical flight, into the realms of deconstruction, in his account of "undecidability" in *Dom Casmurro:* to give Derrida, Hartman and de Man so much space in a very short chapter (15 pp.) on the novels, to the total exclusion of humbler creatures like José Dias, seems unwise, the by-product of a desire to prove Machado's academic credentials. It seems a pity, too, given the author's obvious desire to be balanced in his approach, that more recent historical interpretations are simply passed by or, more accurately, consigned to the bibliography: it seems perverse to give an account of the early novels without even mentioning Roberto Schwarz.

How do we persuade people to read Machado? I confess myself unsure. Hitching him to the "boom" seems not to have done the trick, and I fear that this account of a "highly unique and original writer who does not fit his historical time and place" (13) will not do it either. In the end, I continue to believe that he is less respectable, sharper, funnier than this account gives the impression he is. Perhaps we should replace the polite oil-painting reproduced in the frontispiece by one of those slightly more uncomfortable photographs taken around the time he was writing *Brás Cubas?*

John Gledson
The University of Liverpool

Resenha
Review

SLATER, Candace. ***Trail of Miracles.*** **Berkeley: University of California Press, 1986. 289 pp.**

Candace Slater's earlier *Stories on a String* presented the most complete and scholarly analysis of the northeastern *literatura de cordel* tradition available in English. It was Slater's interest in these verse pamphlets that took her to Juazeiro do Norte, and it was through them that she became acquainted with the town's legendary figure, Padre Cícero Romão Batista (1844-1934). The verse histories led her to other, uninscribed popular legends regarding the priest, and Slater soon found herself in that literary scholar's nether realm, the oral narrative. *Trail of Miracles* traces the path of stories recounted by both residents of Juazeiro and religious pilgrims who come to the city to pay homage to the figure each regards fondly as "meu padrinho."

Slater terms her study a "literary ethnography." The book constitutes neither a strictly literary analysis of the Padre Cícero narratives, nor an ethnography of their social context. In bridging the gap between text and context, Slater is not applying cultural information *to* the stories; rather, she is reading from the narratives *out*, drawing observations on the lives of *nordestinos* out of the stories they tell. But Slater is not unaware of the recent debates concerning the relationship between literary and ethnographic analysis. The very phrase "literary ethnography" indicates that written observations on cultural phenomena are themselves literary projects, inscribing not only a given culture, but also the ethnographer as author. Slater duly acknowledges her self-inscription in this book, and in her final lines goes so far as to suggest that her analysis is, in a sense, her own pilgrim's offering in the form of a tale – despite its scholarly and technical appearances.

In *Trail of Miracles* what emerges from the tellers' tales is structure – which is to say the narrative structures that Slater charts systematically, and the social structures (and strictures) that normally limit the *nordestino*'s self-expression. On the surface, the stories document the life of Padre Cícero. But Padre Cícero is, of course, bigger than life. He is not a saint, yet the pilgrimage in his honor attracts an enormous number of visitors. His popularity seems to stem from the *nordestinos*' appropriation of him as an emblem of northeasternness itself. This extremely Catholic society recognizes itself as existing worlds apart from the Vatican. The fact that its spiritual leader was neglected – in fact disdained – by the Roman Catholic hierarchy seems fitting. "Meu padrinho," as Slater paints him, is a poor man's saint, and to follow him is to acknowledge the meagerness of one's lot. The storytellers, by honoring Padre Cícero, mark themselves in their class and social status. And yet when they elevate their symbolic "padrinho" to legendary status, they seem to be subverting the very structures that oppress them.

The true subject of the stories is not Padre Cícero, and their function is not merely to sanctify him. Their true subject is the lives of the tellers themselves – the suffering of the poor *nordestino*. Candace Slater gives an eloquent rendering of the unvoiced questions behind the oral narratives. Why is it that one suffers? Why do one's children have to die? In such a traditional society, Slater suggests, it is difficult for people to talk about themselves as individuals. The diversion of one's own stories onto the figure of Padre Cícero allows for self-inscription.

And yet the narratives are *not* inscribed. They are spoken, and they erase their tellers as individual stories are absorbed into a collective narrative. Ironically, it is Slater's book which fixes the stories in time and on the page, with the specificity of each teller's identity dutifully noted. She is fully aware of the complexity of her situation, and notes with subtlety and sensitivity her own implication in the storytelling process. Slater translates the narratives within her text. Her own description of these translations as stilted seems accurate – but she supplies the Portuguese originals in an appendix. In the transcriptions, Slater has attempted to capture *voice*. I was at first resistant to her phonetic renderings of the stories, but finally gave in to the very particular charms of each voice, heavily accented and colloquial.

These voices are not exactly captured, and yet they seem to be shadowed there lovingly – as are the faces of the tellers lovingly shadowed in a central section of photographs, which are theoretically superfluous but very moving. Faces and voices are what remain excluded from the structural analyses which make up the body of this book. And yet they reassert themselves, defying structure as it were. This is perhaps Slater's message.

Is it true that telling a tale can subvert cruel social hierarchies, and blunt the painful, sharp line between fiction and reality? Perhaps not, and yet one *wants* to believe that story, as one of the storytellers wants to believe her own tale, in which Padre Cícero sends a messenger across the ocean to heaven:

> Eu mesmu nunca vi u mar. I comu já sô velinha i istô para murrê eu ach' qui nunca vô vê. Eu sei qui u mundu é feitu uma bola qui não acaba mais. Sei qui tem genti qui vai di ia im ia. Mais ainda quiru acreditá qui u céu começa lá nu otru ladu du mar.

Barbara Browning
Princeton University

Resenha
Review

AZEVEDO, Carlos A. *Quimeras*. Sabará: Dubolso, 1988. 98p.

O livro *Quimeras;* Fragmentos & Histórias, de Carlos A. Azevedo – primorosa edição de Dubolso (Sabará-MG, 1988) –, tematiza em suas duas últimas partes o confronto entre o escritor e sua escritura. A penúltima parte intitula-se "Da experiência do escrever", reunindo sete textos, com cerca de quatro linhas cada um, verdadeiros haicais prosificados, tal é a síntese e a contenção vocabular. A última parte denomina-se "Páginas soltas" – diário de trinta e seis dias dentro de três meses – com semelhantes características de estilo da anterior.

A diferença entre as duas partes reside no fato de que, na primeira, o escritor trabalha o ato de escrever em sua essência e significação, ao passo que, na outra parte, esse ato se corporifica numa escritura concreta, ou seja, em questões relacionadas à produção de um determinado texto. Em suma: de um lado, a ontologia do escrever; de outro, sua práxis.

"Da experiência do escrever": Carlos A. Azevedo aí desenvolve pelo menos três idéias básicas: o escrever como metáfora de "dar à luz", de "preencher o vazio entre falar e calar", e de "impotência ante o indizível". O primeiro texto da série – o escrever que interpreto como parto doloroso – funciona como um palimpsesto em que os outros seis se reescrevem. A dor, o trauma do nascimento como metaforizações do escrever, são deslocados nos textos subseqüentes com outras metáforas: se, no primeiro texto, escrever é um grito silencioso que revela a dor de existir, esse grito doloroso de silêncio é homólogo à infrutífera tentativa de dizer, com o corpo, palavras condenadas ao silêncio (terceiro texto); à palavra calada por covardia (quarto texto); à palavra calada por medo de desentendimento (quinto texto); à ambigüidade

da palavra morta-viva (sexto texto); à ambigüidade da palavra em suas dissimulações (sétimo texto).

Dessa forma, os textos de "Da experiência do escrever" oscilam entre a metáfora do parto dolorido da escrita, e a negação, a rejeição da dor, através de uma repressão violenta no ato de criar/recriar o mundo – esse obscuro objeto do desejo que é a Literatura. Nesses textos, certas palavras-chave remetem à violência dessa repressão: *palavras pelágicas*, profundas (portanto indizíveis), seqüestradas, engolidas *em seco, luz e silêncio*. O preenchimento do vazio entre falar e calar, vazio esse metaforizado como *não abismo*, pode não acontecer, quando o emissor é fraco. A existência do vazio intercomunicacional se deve à "incompetência" de quem fala/escreve, e não à intraduzibilidade do mundo. Ser impotente ante o indizível é assumir a repressão do desejo: pelo seqüestro do próprio discurso – escondido na escuridão da noite, mas querendo brilhar – e pela secretitude com que se recobre esse discurso pactuado com a Cabala.

Os textos das "Páginas soltas" remetem, como disse, à práxis da escrita. Logo no terceiro dia do "Diário", a revelação da angústia que causa a frase de Yourcenar – *Mergulho no desespero de um escritor que não escreve*. Desespero de quem está no fundo do poço da repressão do desejo, seqüestrado na noite escura, prisioneiro da conspiração religiosa. A presença da Cabala em texto do grupo "Da experiência do escrever" aqui é substituída pelo catolicismo medieval, com a imagem da catedral gótica: O editor encomenda ao escritor um conto erótico. O escritor tenta levar para a ficção a sua realidade – o último caso de amor – e conclui que ela está muito aquém do nível expressional que aquele tipo de ficção (conto erótico) exige. *Enfim, falar do corpo de Gerda é simplesmente descrever as formas frias de uma catedral gótica*. A falta de expressão emocional do ego, criador e prisioneiro da repressão de seu desejo, retorna no 19º dia do "Diário", sob a mesma imagem da catedral: (. . .) *recolho gestos e olhares significativos, para depois construir os vitrais da minha catedral – minha ficção é feita com as sobras das emoções alheias*. Assim, a imagem literária da catedral aproxima a mulher passageira e o produto da escrita, pelas formas frias no primeiro caso, e pelos vitrais, no segundo caso. As formas frias do amor fortuito contribuem não só com a deserotização de um conto que se queria erótico, como também indiciam uma repressão desejan-

te: "formas frias de mulher" correspondentes a "mulher fria". Os vitrais colorem, dão um pouco de luz em arabescos ao escuro monstro de pedra e frialdade que é uma catedral gótica, ainda que bela. Sem os vitrais, nenhuma cor iluminada, da mesma forma que, sem emoções, nenhuma escrita, pois, se ela é manifestação do desejo, a repressão deste é o seu grau zero. A escrita branca, porque reprimida – catedral sem vitrais – adquire algumas cores se a ela se adicionam as emoções dos outros, do Outro, alheias. Daí – a "falsidade" ficcional do escritor-personagem.

O desespero do escritor que não escreve, bloqueado em seu desejo, perpassa pelos fragmentos do "Diário", mascarado em outros expedientes literários. A morte desejante comparece nas várias dificuldades do escritor ao escrever seu texto: *fingir as emoções* da mulher que não se entrega no ato do amor; *não entender a solidão* irremediável de seus personagens; *condená-los* à morte; matá-los a *sangue frio, com violência inútil; sermos* todos *assassinos* depois de *Dostoievski;* escrever "policiais armados até os dentes" num conto policial, consciente de que os mestres na matéria não usam a expressão.

O desespero do escritor que não escreve, seqüestrado nos meandros de seu inconsciente, penetra ainda em suas horas de insônia ao evocar um verso de José Américo – *pedalo na noite/bicicletas de desespero* –. Introjeta-se no comentário de um filme – *tudo se passa como se estivéssemos entre o sono e a vigília* –. E, mais do que tudo isso: Cita e recita, obsessivamente, uma multidão de autores, como a pedir-lhes socorro, um antídoto contra o seu Não-um-poema-de-amor e vinte-canções-desesperadas.

Letícia Malard
Universidade Federal de Minas Gerais

EVENTOS/BRASIL

Dois importantes acontecimentos ligados à cultura judaica no Brasil e na América Latina realizaram-se no início do segundo semestre deste ano. Em São Paulo foi o 3º Encontro de Escritores Judeus Latino-Americanos; em painéis como *O bairro judeu, O navio de emigrantes* e outros, numerosos escritores, professores de literatura e intelectuais deram seu depoimento sobre a influência da emigração judaica na literatura do Brasil e de outros países da América Latina. O evento teve o apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo e a presença de convidados de vários países (Brasil, Argentina, Uruguai, Estados Unidos, México, Israel, entre outros).

No Rio, nos dias 13 e 14 de setembro, o Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (Escola de Comunicação da UFRJ), coordenado pela Prof. Heloísa Buarque de Hollanda, promoveu o seminário *Judaísmo: uma palavra, múltiplas falas*. Entre os expositores, estavam os professores Anita Novinski, Celso Lafer e Nelson Vieira (Brown University). Foram analisados trabalhos de escritores brasileiros de ascendência judaica (Clarice Lispector, Samuel Rawett e Moacyr Scliar).

A abertura democrática no Brasil tem proporcionado oportunidade para ampla discussão sobre cultura em geral e literatura em particular. Embora evidências de crise na área cultural possam ser facilmente detectadas, há também a idéia de que tal crise anuncia uma

nova fase, caracterizada pelo pluralismo e pela presença, na literatura, de vozes até agora pouco ouvidas. O fenômeno da imigração, tão importante no Brasil, deverá ter maior expressão, dentro de uma vertente, que se avoluma, de literatura histórica. A corrente migratória judaica, que, se não é das maiores, é das mais importantes, já se faz representar não só em obras de temática essencialmente judaica, como também pela influência que o judaísmo exerceu na trajetória de vários escritores. Um fenômeno que, se não tem a magnitude daquele similar que ocorre nos Estados Unidos, reveste-se de originalidade, ao propiciar para uma antiga e cosmopolita cultura, como é o judaísmo, o sempre surpreendente cenário brasileiro e latino-americano. (Moacyr Scliar)

Diana of the Crossways, o título do romance de George Meredith, publicado na Inglaterra em 1885, me parece bastante apropriado para caracterizar os estudos sobre "A Mulher e a Literatura" no Brasil neste final de século. Como demonstram as discussões havidas no V Encontro Nacional da ANPOLL, estamos numa verdadeira encruzilhada. O que não é necessariamente o fim de um projeto.

Iniciados em sua forma mais sistemática durante a década de 80, os estudos literários sobre a mulher tiveram uma expansão surpreendentemente rápida. Uma verdadeira caravana de Dianas, notadamente de ascendência literária anglo-americana e francesa, cansadas de habitar a periferia de Academiápolis, uniram-se numa grande aventura crítica. O que as impulsionou não foi tão-somente o objetivo comum de quebrar a hegemonia intelectual masculina, aliás dita universal;

foram levadas, principalmente, pelo prazer de viajarem juntas, mesmo que não fosse uma viagem necessariamente epopéica por tradicionais "mares nunca dantes navegados", e sim uma aventura ecológica, em busca de um novo caminho.

Ao grupo juntavam-se aqui e ali outras pessoas – pela curiosidade, pela novidade, pelo prazer da descoberta. A paisagem desvendava ruínas a serem catalogadas e restauradas, tesouros semi-escondidos a serem resgatados, formações naturais um tanto anômalas. No encantamento pela nova trilha, algumas esqueceram as rodovias; outras nunca perderam de vista os velhos trilhos que as poderiam levar de volta. Algumas, com efeito, desistiram da caminhada e tomaram o trem. Outras – poucas – acamparam ao longo do caminho a tecer guirlandas de flores e tomar banho de cachoeira.

Mesmo assim, a caravana ainda é grande e variada. E tão animada que até começa a atrair a atenção dos habitantes do centro de Academiápolis. Mas se, por um lado, a caravana se diversifica, por outro o caminho em si começa a se tornar familiar, talvez um pouco monótono: mais ruínas, mais tesouros, formações naturais não mais tão anômalas. Ah, e a saudade da vida urbana, com suas avenidas sinalizadas, seus mapas teóricos, seus catálogos. O grupo é unânime. Ou quase. Algumas continuarão sua caminhada ecológica, é verdade. E é necessário. Mas a maioria começa a perceber que mais cedo ou mais tarde haverá de se estabelecer, construir uma nova cidade. E começa a buscar um chão adequado. E aqui reside o grande dilema – a encruzilhada. Podemos construir uma cidade fundada no feminino, com seu traçado próprio e original, seus mapas, seus monumentos. Mas o forasteiro aí se perderia. Podemos construir uma cidade sobre bases mais amplas e diversificadas: a questão do gênero como categoria de análise. Mas o traçado seria bem mais complexo. E quem nos garante que não voltaríamos a ocupar a periferia?

Esta é, com efeito, a grande crise atual da crítica feminista. Conforme argumenta Elaine Showalter em *Speaking of gender* (1989), a questão do gênero tem a vantagem prática de nos permitir falar tanto sobre mulheres quanto sobre homens e assim causar um maior impacto na transformação das disciplinas humanísticas. Mas esta abertura pode, por outro lado, voltar a direcionar a investigação para o centro, para a literatura canônica, ou consagrada, e despolitizar a prática feminista.

No Brasil a construção de uma cidade teórica se complica ainda mais: seriam os traçados e os materiais nacionais ou estrangeiros? Como nacionalizar um estudo que começou e ainda hoje se apóia sobre um arcabouço crítico importado?

Diana (Maria?) se encontra diante de uma complexa encruzilhada. Há vários caminhos a seguir na busca do próprio chão, de um espaço todo seu. Mas há também uma certeza: voltar, nunca. (Susana Bornéo Funck-UFSC)

LEIA NO PRÓXIMO NÚMERO DE **BRASIL/BRAZIL**

ENSAIOS

- **Early images of America in two letters of Discovery**
  Jerry Williams
- **As relações familiares em** *Vidas secas* **de Graciliano Ramos**
  Letícia Malard
- **Os estreitos limites: uma leitura das** *Memórias do cárcere*, **de Graciliano Ramos**
  Ricardo Reis
- *Stella Manhattan:* **uma subjetividade outra**
  Caetano Lopes Junior
- **Paul B. Dixon:** *Retired dreams*
  Earl E. Fitz

LITERATURA

- **The man who knew Javanese**
  Lima Barreto

ENTREVISTA

- **Lya Luft: fiction and possible selves**
  Judith A. Payne

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 3

ENSAIOS

- **Cultura brasileira contemporânea: da utopia à nostalgia**
  Adriano Espínola

- **Pedagogy and popular art for the masses from the CPC**
  Margo Milleret

- **The demise of myth in** *Triste fim de Policarpo Quaresma*
  Joana Courteau

- **Female quest toward "Água Pura" in Clarice Lispector's** *Perto do coração selvagem*
  Ellen J. Douglass

LITERATURA

- **The way of St. Joana Carolina**
  Osman Lins