

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 6 / ANO 4 / 1991



MERCADO  ABERTO



ISSN 0103-751 X
Copyright © 1991 by Brasil/Brazil



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

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

President

Dr. Vartan Gregorian

Provost

Dr. Frank G. Rothman

Dean of the Faculty

Dr. Bryan E. Shepp

Director of the Center for Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

Parking in a tow-away zone: women's literary studies in Brazil

Helóisa Buarque de Hollanda 5

Dupla construção: A volta para Marilda, de Oswaldo França Júnior

Maria Angélica Guimarães Lopes 21

Brasil, a cena aberta: teatro nos anos 60/90

Edelcio Mostaço 33

Símbolo e alegoria em A meditação sobre o Tietê

Pedro Brum Santos 51

LITERATURA

The confessions of Ralph

Sérgio Sant'Anna 65

Entre escombros: poemas inéditos

Affonso Romano de Sant'Anna 73

ENTREVISTA

Affonso Romano de Sant'Anna: criação poética x teoria

Cida Golin 77

RESENHAS 87

FÓRUM 105

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)

Editores Associados/ Associate Editors

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 Collège)

George Monteiro (Brown University)

Helofsa 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)

**PARKING IN A TOW-AWAY ZONE:
WOMEN'S LITERARY STUDIES IN BRAZIL'**

Helofsa Buarque de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este ensaio traça os caminhos percorridos pela crítica literária feminina a partir do final da década de 70, concentrando-se no período após 1985. A maior parte dos estudos se têm centrado sobre o século XIX, tratando em especial de questões como o relacionamento entre a mulher e a representação da identidade nacional, a resposta geralmente crítica por mulheres ao projeto de homogeneização nacional e a imprensa feminina. Muito menor tem sido o interesse pelo século XX. A autora sugere que esta falta de interesse seria resultado do silenciamento da voz feminina pelos modernistas, causado tanto pela difícil convivência do modernismo com a *diferença* quanto pela sua carnavalização da imagem da mulher. O ensaio termina indagando em que direção os estudos literários sobre a mulher se poderão desenvolver dentro do contexto brasileiro caracterizado não por *exclusão declarada*, mas por *insidiosa inclusão parcial* do outro.

Brazil is the fifth largest country in the world and the most highly industrialized nation in South America. Furthermore, Brazil represents the biggest territory (60%) in the Amazon region, meaning that the world depends on us to *breathe*. But Brazil also has one of the largest foreign debts which it is trying desperately not to pay. Nowadays, Brazil's 140 million inhabitants are amazed with our handsome and athletic 41-year-old president, Brazil's first democratically elected head-of-state in three decades. Known as "Captain Marvel", according to an article published early in 1991 in the *London Sunday Times*, President Collor's political obsession or wishful thinking is to transform Brazil from a Third World into a First World country.

Besides all these national wonders, we have splendid natural landscapes with fantastic beaches and a hot sun shining brightly throughout the year. Moreover, Brazilian women have always been allowed to display their bodies, their sexuality and their independent looks everywhere – on the above referred seashores, during carnival festivities, on television, or on the sidewalks, as tourists can often attest. If you are thinking at this point that Brazilian women are only objects of desire, you are wrong and I can prove it. For example, until May 1991, the fate of our country was in the powerful hands of a 37-year-old single woman with no children, named Zélia Cardoso de Mello. Miss Zélia, Brazil's Finance Minister, is a brilliant economist and the architect of an audacious anti-inflationary program. No one doubts her competence as an economist. However, judging from newspaper accounts, one would think that Dr. Zélia's sexual conquests (including the Minister of Justice Bernardo Cabral who lost his position as a consequence of an affair with Dr. Zélia) far outweigh her deeds as an economist. Then there is D. Luisa Erundina, from the Workers' Party, who is the Mayor of São Paulo,

Brazil's biggest and most important city. Regrettably, Erundina's sexual life is also a major issue in São Paulo's political debates and her toughmindedness is very often identified stereotypically as lesbian. Besides these nationally known leaders, we are very proud of our hundreds of women deputies and senators, such as Benedita da Silva, a working class black woman from the *favela*, who still lives there and who is a Workers' Party representative in the Brazilian House of Representatives. The sexuality of this black woman is, of course, a "feast" for this legislative House. I could also mention that our President is surrounded by two powerful women in his private life: his wife Rosane, a 26-year-old First-Lady named Barbie according to the *London Sunday Times* article and his mother, D. Leda, who uses the editorial pages in national magazines to plead with her son to be more prudent and careful in the risky sports he practices every day, not surprisingly under the very watchful eyes of the Brazilian press.

It is even said that Brazil's cultural and social paradigm is, in fact, a matriarchal paradigm and that we don't have gender relation problems in this country. The same can be said about race relations, for the idea of a Brazilian "racial democracy" as being unique in the world is very widespread.

Given this confusing atmosphere, it is no wonder that we Brazilian women, until very recently, have shown strong resistance to identifying ourselves as *feminists*. The very expression feminism is, in a certain way, considered to be "backwards", "anachronistic" and, even in the best of terms, "imported foreign fashion". Indeed, we frequently read or hear public declarations, from our best and outstanding women filmmakers, writers, painters, scientists, or even scholars, that it makes no sense to be a feminist in Brazil, a country where women can accomplish so much with so few constraints or limits.

At this point, I would agree with Gayatri Spivak who, in a recent article, coined the concept of "worlding", after Edward Said, to critique the ways that literary theory in the developed world obliterates the heterogeneity of the Third World. For this reason, I do not think that we could disentangle the structural ambiguity of Brazilian race and gender formations by using only the metropolitan theoretical framework. On the other hand, I do not know if, in Brazil, we are really ready to dive into our own gender problematic, either.

The specific format of feminist thought in Brazil, though dated from the nineteenth century, becomes most evident in the very direction of the country's feminist movement during the 60s and the 70s, the high point of feminism all over the world. As is widely known, Brazil experienced a military coup in 1964 that redirected the country's political and economic relations. But in 1968, a second coup came, that is, "a coup within the coup", resulting in the total cessation of the civil and political rights of all Brazilians. This repressive situation lasted until 1978, at which time a relative "opening up" process occurred. However, only in 1985 could we even begin to dream of some sense of democracy. Within this scenario, the feminist movement – and *there is* a feminist movement in Brazil! – has very special features. Finding it difficult to choose between political opposition against the dictatorship and the commitment to specific feminist issues articulated by the international women's movement, Brazilian feminism aligned itself with the progressive sectors of the Church, one of the most radical forces in the defense of human rights. This alliance, which at the same time led to more militancy and political resistance on the part of women during the dictatorship, resulted in some very weird consequences. Focusing primarily upon women's social conditions, civil rights and claims for political freedom, Brazilian feminism, because of its very association with the Church, found itself blocked from working on the major women's issues of the 60s and 70s, such as sexual freedom, the constraints of nurturing motherhood, abortion, and divorce. On the other hand, the public promotion and politicalization of the traditional role of Mother provided some surprising political victories such as the movement, for political amnesty carried out in the name of Holy Motherhood for exiled political prisoners. Therefore, two basically conservative institutions, such as the *Family* and the *Church*, turned out to be arenas for radical political action. We can say that our feminism blossomed, most contradictorily, in the name of the Family and in the name of God.

As soon as "*abertura*" (political opening) emerged, we witnessed a strong contingent of women on the right track to organizing themselves and taking over a significant fraction of the on-going social debate and political action. As soon as we were "liberated" from the twenty-year dictatorship, women and

women's issues became part and parcel of many of the national debates about how to restructure the post-dictatorship society. Since the 1980s, new federal and state agencies were created specifically for the advancement of women's rights. For example, there exists the Federal Agency for Women's Rights. And there are many new agencies dealing directly with many issues related to women such as the "women-only" police stations, solely created to deal with the violence against battered women. Today there are at least 50 of those "women-only" police stations around the country and their numbers continue to grow. In the midst of all this, in 1985, we also discovered "feminist literary scholarship".

If during the late 70s women's literary criticism began to show some initiative, only as recently as 1985 was this concretized with the Regional Seminar "Women and Literature", held at the Federal University of Santa Catarina in the South. With this seminar, women's studies were established as a recognized and legitimate field. In 1986, Brazil's major Association for Literary and Linguistic Studies, the ANPOLL, was created. At the same time of ANPOLL's inaugural meeting, women's literary studies were organized as a Research Group within the Association. The Santa Catarina seminar, and the others that followed, such as the national meetings of the Federal University of Paraíba in the Northeast, the Federal Universities of Rio Grande do Sul and of Paraná (both in the South), and the ANPOLL's women group, demonstrated astonishing activity and potential in this area of study. This is the fastest-growing group within ANPOLL. Interestingly, it is the only one with an interdisciplinary orientation, reflecting, in this sense, a vanguard position in Brazilian academia.

Over the last four years, 10.23% of the papers presented at the annual meeting of ANPOLL (the equivalent of the MLA in the US) and 24% of the papers presented in the biennial meeting of the Brazilian Association of Comparative Literature (ABRALIC) focused on women.² A rough analysis of ANPOLL's catalogue points to a figure of approximately 8% of the total of the Masters' and Doctoral dissertations on literature dealing with women writers (see EMLB, 21). I could add that by now we already have approximately twenty programs or centers on the graduate level in Literature dedicated specifically to the study of women.

One interesting point to be considered is that of the "easy" success and rapid institutionalization of feminist literary studies in Brazil. I know that institutionalizing feminist studies is *per se* a complicated matter and in many countries this is the subject of much debate and controversy. In Brazil, since it happened in such an instantaneous way, I would even say in a "natural way", women regarded the process as a sort of freeway where you can speed-up your action. But in observing the geopolitical distribution of the programs and centers throughout the country, we may note that such academic bastions as the University of São Paulo, the University of Campinas and the Federal University of Rio de Janeiro, which are the primary educators in the area of literary studies, still remain impenetrable to new feminist perspectives. If we draw a map of feminist groupings, we will see that they are always at the margins of the above three revered institutions. Feminist programs are spread all over the Brazilian Northeast, the South and the Mid-West, in universities such as Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, and Brasília, but almost none is found in the departments of literature of São Paulo and Rio. Feminist literary studies in Rio and São Paulo are mostly part of Interdisciplinary Research Centers. This is the situation with my center (CIEC)³ which is housed in the School of Communication and where we welcome and encourage literary studies.

In any event, it is impressive to observe how a brand-new area of study is able to publish most of its research results without much difficulty. We have around 10 important collections of essays on women and literature such as: *Mulher e arte*, org. Adalgisa A. Campos, UFMG, 1988; *Feminino singular. A participação da mulher na literatura contemporânea*, org. Nelly Novaes Coelho, SP, 1989; *A mulher na literatura*, 3 vols., org. Ana Lucia Gazolla and Nadia Gotlib, UFMG, 1990; *A transgressão do feminino*, org. Maria Helena Kuhner, Rosiska Darcy de Oliveira e Isis Baião, IDAC/PUC RJ, 1990 (see EMLB 46-47). Two important reference works now being developed are the *Brazilian Women Writers Dictionary* by Nelly Novaes Coelho in São Paulo and *Criticism by Brazilian Women* at CIEC in Rio.

Women's studies are being referred to as an "explosion" in the literary sector which we must remember is one of the most conservative academic fields in Brazil. In cultural terms, this "explosion" seems to have evolved out of nothing. But, even

considering the input of the international development of women's studies as a factor that could be attracting Brazilian scholars, this "explosion" proves that something was in the air. At least, this sudden growth shows how women critics were feeling uncomfortable about traditional Brazilian discourses on gender and were craving for an opportunity to focus differently on discourse analysis, narration and representation.

One question that I often ask myself is who are these scholars who magically showed up in 1985 and where were they hiding during the 70s and the early 80s? Actually, most of them came *from abroad*. They were very often former political or self-exiles, of wives of exiles, who went to foreign countries during the dictatorship, had contact with international feminist studies and from this distance gained a new perspective on Brazil's contradictory discourses and social practices in terms of gender relations. Coming from abroad, they first found positions in Brazilian Departments of French and English, focusing mainly upon English and French authors with little attention to Brazilian writers. It is interesting to quote Brazilian feminist scholars who, when working with Brazilian literature, said that they often felt "dizzy", as if feminist theories were not suited to the analysis of Brazilian novels and poetry. We shall return to this point later.

Those who engaged in Brazilian literary studies realized right away, in the midst of their dizziness, that their first goal was related precisely to the study of the supposed harmony that *designs* and shapes national identity and self-representation. Their aim was to go straight to the analysis of nationalist narratives and poetry and to research female participation in the literary and political formation of the Brazilian nation. Today, the issue of national formation generates most feminist research. The production of this critical focus adds up to 32.63% of the total production in this area of study (see EMLB, 53). This viewpoint is directly related to the special role of the novel in the nineteenth century campaign for defining the contours of Brazil as a modern nation independent from Portugal. Women played a central role in that definition. Key to the discourse on the new nation were representations about "Republican Motherhood", where women were constructed as fundamental figures in the building of the new nation and their role as "civilizers" meant that they were responsible for ensuring that the nation was modern, educated

and homogenized. In the case of Brazil, this definition brought some problems. In the discourses of national construction, the liberal republican ideologies, imported by the elites, clashed with the existing slave structures which only began to be legally dismantled with the abolition in 1888. In this sense, the ideas of racial homogenization, supposedly necessary for a definition of national identity, complicated the matter even more. At that moment, the ambiguities of the discourses about women and race began to surface.

Whereas in the urban centers the image of Republican Motherhood was part of the ideologies of modernization, in the backlands it was linked to the popular mythological stories of "Northeastern Matriarchs". Northeastern economy in Brazil was based on agriculture and landownership with a strong patriarchal family structure. In this context, women very often took over the administration of the plantations due to their husband's death or frequent travels. Even in the cases when the husbands were at home, the private space of the plantation home, run by women, regarded then as domestic mini-enterprises, was sometimes more dynamic and rich than the space outside the home. Women were the real heads of the family and from this site they began to spread their influence throughout the power network that linked, in a very specific way throughout the backlands, the Family, the Church and the State. Those women were often looked upon as the political chiefs of those regions and led an audacious life where there was a place for smoking, drinking and spicy sexual habits such as harrassing young slaves or raping male gypsies who carelessly camped on their lands. Of course, these stories, whether true or not, do not talk about the anthropological concept of a Matriarchy as we know it, although that is the term used in Brazil. In truth, they are actually talking about "female patriarchs". In any event, these legends, in existence up to our days, have contributed toward the shaping of the archetype of Brazilian Women as devouring figures, in contrast to the nineteenth century visions of women as victims. It seems clear that the issue here is the power of the family structure in Brazil, not women's power in itself. But it is important to bear in mind that this is the way that the matriarchal paradigm is experienced in the Brazilian social imagination. And until today throughout Brazil, these fantastic stories about Matriarchs continue to

fascinate the public via popular culture, novels or storytelling. We are presently documenting and compiling these stories in an oral history project at CIEC.

Another curious finding of feminist literary studies is the idea that the discourses on national identity troubled learned nineteenth century women in a very serious way. Interestingly, these findings revealed that nineteenth century women actually critique and resisted the homogenizing project of Brazilian nationalism. Recent scholarship has indicated an incredible number of women involved in literary practices such as literary criticism, historiography, experimentation with literary genres as well as the channeling and dissemination of their own work. It is fascinating to note how frequently they used the debate on literature as a pretext for their own plans for going public. The study of nineteenth century women's literary activities is very important because, in Brazil, the access to literacy and participation was never denied. Even as subalterns, women were never denied admission to the culture of letters. In this way, the activity of the *woman reader* (see EMLB, 23-26 as well as notes 11 & 12 on p. 26), an important figure in the literary salon, allowed women a definitive role in the formation and configuration of the new genre, the Brazilian novel, adapting the market's tastes to Brazilian conditions and the nation's sense of morality.

Another important related literary activity is that of salonières, an obvious appropriation of the French style and strategies by Brazilian women. Many literary salons multiplied in Brazil from the Second Monarchy to the 1930s. Strategically located between private and the public spaces, the salon was a space where women experimented with interesting and original forms of sociability. In 1890, in an article in the paulista newspaper, *A Família*, Ignez Sabino observed "how much literature and the literary salons were closely linked to women's emancipation" (see EMLB, 29-33).

Another field attracting scholars has been the study of the nineteenth century women's press (see EMLB, 26-29). From the *Jornal das Senhoras*, 1852, to scores of newspapers such as the *O Domingo*, 1873; *O Bello Sexo*, 1862; *Jornal das Famílias*, 1863; *A Mãe de Família*, 1879; *Echo das Damas*, 1879; *A Mulher*, de 1881; *O Quinze de Novembro Feminino* (the

proclamation of the Republic), 1889; these newspapers circulated actively among the female reading public. Literary essays also appeared in feminine newspapers. Particularly interesting is the work of the writer Josefina Alvarez de Azevedo who wrote a "Seção Literária" in the newspaper *A Família*, during 1888, the year of Brazil's controversial abolition of slavery.

Of importance is how these women reacted to the nationalist ideology of that moment and how they manifested resistance to the violent ways in which modernization and homogenization were conceived within these nationalist ideologies. We already have significant research on this topic such as those studies being developed at the Federal University of Pernambuco by Luzília Gonçalves Ferreira, Nilda Pessoa and Marluce Dantas.

Among women's responses to nineteenth century nationalism, the one I like most is the practice of carefully written patriotic biobibliographic dictionaries of national heroes and celebrities, a very popular trend in the republican *rush* towards the building of a dignified History for Brazil. Women writers immediately "occupied" this parapedagogical genre, the legitimacy and authority of which could not be questioned. In so doing, they tried to register their particular views about 'Exemplary Women'. The most famous is Ignez Sabino's *Mulheres ilustres do Brasil*, written in 1899 (see EMLB, 58, note 26).

If research on nineteenth century women's literary production and participation is attracting our best scholars and is developing successfully we cannot say the same for scholarship on twentieth century literary production. In fact, the debate on women's issues in literature reached a peak from the second half of nineteenth century to the early 1920's when modernism surfaced forcefully in the arts and social sciences. The discussion on women then moves from the literary field to sociology, anthropology and recently to history and psychology. The concern with the construction of Brazilian feminine subjectivity and its relation to the Brazilian social and political framework, so crucial in those studies on the nineteenth century, seems to have been abandoned in the scholarship on contemporary literature. It is as if some serious impediments were holding back this path of analysis. Only approximately 17% of the total feminist scholarship deals with contemporary literature in Brazil (see

EMLB, 53-55). This scholarship seems to be entangled with the attempt to "translate" French feminist concepts of the feminine, eroticism, body language, pleasure, etc. into the Brazilian discursive context. Others are trying to apply the Anglo-Saxon critique of patriarchy, also with little success. Research or studies on black women are very rare and it is also strange to note how Rachel de Queiroz, the pioneer and the main representative of Northeastern Modernism, has not received the attention she deserves. The same can be said of Carolina de Jesus, an important writer from the working class.

It seems that something happened in the 1920's that had the power of paralysing women's studies from that point on. For this reason, I believe that I now have to speak briefly about Brazilian modernism's ingenious concept of Cannibalism or *Antropofagia*. Let us return to the early 1920's when Brazil's modernist movement emerged. At that time, our artists faced a dilemma: how to establish modern art and literature in Brazil without simply imitating international vanguard movements? On the other hand, how to create modern art "authentically national" without having to liberate ourselves totally from Europe? Since European vanguards were much in the vein of "discovering" the originality of primitive cultures, Brazilian modernists (who, by the way, spent most of their time in France) attempted to invest their energies in the discovery of themselves as primitives, while subverting the colonial stereotypes about native Brazilians. The historical document articulating this concept was the *Manifesto Antropófago*, signed by Oswald de Andrade and dated in the "year 374 of the Swallowing of Bishop Sardinha".

The Manifesto began by stating: "Only cannibalism unites us. Socially. Economically. Philosophically. (. . .) In the Matriarchy of Pindorama [one of the idealized names for Brazil]." And the author continued by cannibalizing Hamlet's vital question in these terms: "Tupy or not Tupy. That is the question." In English. (Tupi is the name of an Indian tribe violently exterminated in the colony.)

The Manifesto's main issue was expressed in the statement: "I am only interested in what does not belong to me. Law of the Man. Law of the Cannibal". Andrade's idea of Cannibalism was imported or digested from Montaigne's sixteenth century essay on Cannibals. The striking theme in this piece is the observation that

the Cannibals chose to eat only those prisoners who insisted on resisting assimilation. Once their prisoners had succumbed to assimilation, they could not be eaten. To deserve to be eaten they had to show their difference *to the end*. Otherwise they were just killed, but not "savored". The cause of Cannibalism was clearly not a matter of hunger or the gourmet's taste but of an extreme fascination with otherness and difference. The national interpretation of Brazil reflected this drive towards the "Other". However, the novelty in the Manifesto is that *Antropofagia* stretched to the limit the notion that one must *not* identify with the Other but assimilate only what is desirable or worthy from the Other, and eliminate what is not. And they specified the way this partial assimilation should occur: it should be done by chewing, grinding, and digesting the desired parts of the Other. That is: destroying the Other's uniqueness. Here we can clearly see the Brazilian's preference for swallowing difference rather than confronting it. This, as we shall see, has very serious consequences for the possibilities of those same "Others". A good question to be asked at this point is "In the case of Brazilian Modernist Cannibals, who ends up eating whom? And what is considered worth eliminating in this banquet?"⁴ As a swallower of difference, Brazil is constructed by modernism as the kingdom of hospitality, of receptive warmth, thus revealing an inherent predisposition to receiving the Other. But to understand the current structure of discursive formations on race and gender in Brazil, it is also very important to bear in mind this idea of *how the discourses on Brazil's identity reflect this constant but "partial" assimilation of difference*.

The possibility of this kind of representation only works because it depends primarily upon two factors: first, the evidence of a very problematic link between the past and present, and hence the conviction that the past is irrelevant or that it doesn't even exist. This is a past without heroes, and without black or indian "marks" (eventually exterminated or enslaved) because their cultural traces are believed to have been dissipated by the bleaching process and by Brazil's so-called "racial democracy", a phenomenon perpetuating the historical amnesia which informs the diverse imaginings of Brazil.

The second factor is directly related to the social and political organization of Brazilian elites, based upon the emphasis

of patron-client relations that ensure a vertical identification among the classes in the social hierarchy – of course, to the detriment of establishing common interests or goals within classes, races and professional categories. Given the prevalence of vertical identification, it is not difficult to understand how a direct political confrontation between the sexes or races is avoided, and how “seduction”, via the myths of gender and racial democracy, become officially endorsed as artifacts that are seen as “authentically national”. And this is a real problem because the national faith in the acquisition of the Other’s power and the glorification of sexuality, undoubtedly resonate strongly in the ways that the subjectivities of women and blacks are structured in Brazil.

Going back once more to the controversial construction of the *antropófago* pattern, actually the axis of Brazil’s most influential self-image, I would like to remind you of how Portuguese and other European colonizers represented the natives in terms of their own fascination with sexuality and racial difference. This representation alluded to the tropical heat and colours described as a *locus* of intense desire and panic (double feelings which eventually succeeded in justifying the “need” to annihilate the natives). Brazilian modernism tried to parody colonial “myths” by empowering the natives’ characteristics which the colonizers had objectified. But in the process, the *antropofagistas* constructed a double-edged sword: on the one hand, they took the colonizers’ vision and inverted it, digesting it in order to give voice to the native. On the other hand, the *antropofagistas* appropriated the same representations used by colonial and travel literature and left, practically untouched, the former chauvinistic views of difference and race. The Brazilian Modernist vanguard solidified, once and for all, the version of a colourful and carnivalized nation driven by seduction and pre-logical feelings, in which the moral and social order is frequently being subverted. This nation is proudly represented by the flamboyant image of the *mulata*’s body, evidencing the strong presence of gender and race at the very core of Brazil’s self-representation. This is a notion of national identity that is extremely hard to grasp because it is constantly changing its social masks. The amazing and problematic point is that after almost 70 years, this image has not yet been destroyed but instead

continues to reing supreme both in Brazil and abroad. However, another interesting point is that, although the carnivalized discourses are still the focus of Brazilian films, popular music and literature, this focus does not seem to attract either black authors or women writers, thus pointing to the extent to which this carnivalized identity is really marked by class, gender and racial biases.

The question now would be: what can women do in the midst and/or under the pressure of such an impressive and elaborate discursive technology of grinding otherness, erasing conflicts and avoiding confrontation? All this taking place in a supposed Matriarchy where differences seem to have been welcomed and are floating freely all over the country. How does one confront or even deconstruct a social unconscious that is expressed in a sort of freudian pre-Oedipal region where the absence of the law permeates all levels of social life? As a well-known song by Chico Buarque says, "não existe pecado do lado de baixo do Equador" (there's no sin below the Equator), in other words, everything is allowed.

The only trouble with this paradise of unlimited liberation and carnivalization, especially concerning gender and race relations, is that it does not correspond, *even minimally*, to the Brazilian women's everyday social experience. This very gap is a blind spot, where the discourse on women is addressed not as a question of "exclusion", as in other cultures, but, on the contrary, as the risky trap of "partial inclusion".

To conclude, this is *the* question that Brazilian feminist scholarship must finally confront: the issue of gender cannibalism in Brazil – to park here without being towed away.

NOTES

¹ This paper was presented on March 6, 1991 at Brown University for a program jointly sponsored by the Institute for International Studies, the Center for Portuguese and Brazilian Studies and the Pembroke Center for Teaching and Research on Women. During Semester II, 1990-91, I was Visiting Professor of Brazilian Literature at Brown University's Center for Portuguese and Brazilian Studies where I taught the course "Brazil: Women and the Idea of Nation". Some aspects of this paper are based upon my publication *Estudos sobre mulher e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: CIEC, 1990. (Série Papéis Avulsos, 29).

² Such figures often refer to interpretations and estimations of data and other statistics included in *Estudos sobre mulher e literatura no Brasil*. These specific references appear on pages 21-22 of that study. Subsequent references to that study in this paper will be indicated by EMLB, followed by the page numbers, all in parenthesis.

³ The Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC) is located in the School of Communication at the Federal University of Rio de Janeiro and focusses its research projects on gender, race and ethnic relations in Brazil. The topics of recent seminars, research and publications have revolved around women's studies, Afro-Brazilian relations and Jewish cultural studies.

⁴ These questions are posed and developed by Zita Nunes in *Os males do Brasil: Antropofagia e a questão da raça*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1990. (Série Papéis Avulsos, 22).

WORKS CITED

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", in Henry Louis Gates, Jr., ed. *"Race", Writing and Difference*. Chicago University of Chicago Press, 1986. pp. 262-280.

**DUPLA CONSTRUÇÃO: A VOLTA PARA MARILDA,
DE OSWALDO FRANÇA JÚNIOR**

Maria Angélica Guimarães Lopes
University of South Carolina

This essay analyses the sophisticated narrative technique of Oswaldo França Jr.'s fifth novel *A volta para Marilda*, using as starting points critic John Parker's description of França Jr.'s fictional world as "a mosaic of trivial everyday events" and the novelist's own observation that his novel is built as an ideogram (in Ezra Pound's sense of "the picture of a thing"). The essay demonstrates how, by manipulating a series of motifs, the less than reliable narrator challenges his readers to help him construct, out of a mosaic of events, an ideogram of his painful attempt at reaching self-knowledge.

Hoje em dia, poucos críticos ousariam referir-se a um dos romances de Oswaldo França Júnior como *routine fiction*, ou a declarar que o autor “appears oblivious to major technical advances of contemporary Brazilian fiction”, como fez um crítico sensível e sólido após leitura (apressada, supõe-se) de *A volta para Marilda*.¹ Desde 1965, com o romance *O viúvo*, o escritor vem se estabelecendo como um de nossos principais ficcionistas, não só pela maestria técnica como pelo sucesso popular. Em 1967, esse ex-oficial da Força Aérea Brasileira, ex-dono de frotas de táxis e de carrinhos de pipoca,² conseguiu o Prêmio Walmap de Romance com seu segundo livro, *Jorge, um brasileiro*.

Sucesso constante de livraria, as obras de França Júnior atingem pelo menos a segunda edição. São doze romances em vinte e dois anos. Além dos dois primeiros, acima mencionados, editou *Um dia no Rio* (1969), 2ª ed.; *O homem de macacão* (1970), 2ª ed.; *A volta para Marilda* (1974), 3ª ed.; *Os dois irmãos* (1976); 5ª ed.; *As lembranças de Eliana* (1978), 2ª ed.; *Aqui e em outros lugares* (1980), 3ª ed.; *À procura dos motivos* (1982), 4ª ed.; *O Passo-Bandeira* (1984), 4ª ed.; *Recordações de amar em Cuba* (1986), 5ª ed. e *No fundo das águas* (1987). Conhecendo a triste moda brasileira atual de prestigiar-se traduções de romances estrangeiros, freqüentemente de teor literário medíocre, podemos aquilatar ainda mais o impacto de França Jr. em sua pátria.

A linguagem do ficcionista é o *sermo vulgaris*, consoante com as personagens que são, em geral, homens e mulheres da classe média e operária, sem maiores pretensões sociais ou intelectuais. A mesma singeleza lingüística caracteriza também os enredos a acionarem situações comuns, em andamento moderado, como se o autor estivesse contando a história com pachorra, sem apressar o leitor.

A crítica dos últimos dez anos vem consagrando Oswaldo França Júnior (que é também o autor de um livro de contos curtos, *As laranjas iguais*, 1985, 3ª ed.) como um dos mais fortes romancistas das duas últimas décadas. A obra “atinge a verdade da vida” (Antônio Carlos Villaça, *Jornal do Brasil*), “é uma ficção que salta sobre nós e nos agarra” (Gilberto Mansur, *Status*) e que “revela surpreendente profundidade intelectual e emocional” (Regina Igel).³ O consenso crítico não só vê esta literatura como tecnicamente sofisticada, à luz de teorias e práticas literárias recentes, como também lhe salienta a humanidade e valor ético. Esses críticos, muito diversos entre si, em suma, concordam com Jorge Amado, que chamou O. França Júnior de “romancista único e original, que não se parece com nenhum outro e é, contudo, o mais brasileiro de todos”.⁴ “Escritor brasileiríssimo”, então, França Júnior talvez se aproxime da idéia platônica do “escritor brasileiro” preconizado por Machado de Assis em *O instinto de nacionalidade* (1873). Diz Machado: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (OC, III, 817).

O impacto do cotidiano é um dos traços mais perceptíveis da ficção de Oswaldo França Júnior, a informar a ação, caracterização e estilo e a unificar, assim, a obra. Pode-se, de certo modo, considerar tal aspecto como estratégia fenomenológica que proporciona ao autor sua enorme capacidade de comunicação com o público leitor, o qual inclui críticos exigentes. Como nota John Parker, há semelhança entre a estilística e a temática de França Júnior e aquelas da crônica jornalística: “[O. França Júnior] may have had a source of inspiration in Rubem Braga [. . .] with an enviable capacity for extracting the last drop of pleasure from life’s trivialities” (Parker 417). Acrescentemos que escritores maiores, os quais praticaram outros gêneros além da crônica, como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, demonstraram idênticas disposições a entretecerem o sublime com o prosaico, neste gênero proteico, e que, ao fazê-lo, moldaram o *sermo vulgaris* (com farta dose de graça) ao português clássico, o qual reviveram.

No mesmo ensaio sobre França Júnior, John Parker nota outro lado importante da ficção do autor: “From the outset, [his] fictional world is a mosaic of trivial everyday events which he invests with an importance that requires the reader to look for

significance” (Parker 417). E em certos romances, tal significação chega à alegoria.⁵ A metáfora de “mosaico” parece-nos apropriada para os livros deste autor. Neles, elementos diversos, como personagens, locais, incidentes e falas funcionam como peças a serem cortadas, polidas e finalmente selecionadas pelo artesão – nesse caso o romancista – sendo então combinadas para completarem o desenho que é o romance.

A volta para Marilda é um livro bem feito e impressionante apesar de suas poucas páginas: 107, para ser exata. Consiste num relato de acontecimentos a envolver a briga entre Marilda e o amante, o narrador da história. O título indica que, apesar de não estar consciente do fato, ao encetar a narrativa, ele voltará para Marilda. Em entrevista a Carlos Orlando (SLMG, 30.nov.74), logo após o lançamento do romance, O. França Júnior explica que, como o romance que o precedera (*O homem do macacão*), *A volta para Marilda* representa nova direção em sua carreira de ficcionista. Para os três romances anteriores (*O viúvo*, *Jorge, um brasileiro* e *Um dia no Rio*), o escritor havia usado técnica que chamou de “impressionista”, em analogia com o estilo dos pintores franceses. O texto (como o quadro) é formado de pequenas pinceladas a sugerirem tanto formas como luz. Estes romances iniciais, ainda nota o autor, também se haviam construído a partir de um processo “linear” e cronológico. Porém, com *O homem do macacão* e *A volta para Marilda*, França Júnior se propusera outro tipo de estrutura, por sentir que o leitor moderno “já aceita e solicita um texto menos linear em seu desenvolvimento. Nisto é que está a diferença entre *O homem do macacão* e *A volta para Marilda* e os três primeiros livros. Nestes dois últimos, o desenrolar da história procura seguir o caminho formativo de uma figura. Como se o texto já fosse um ideograma. O texto não se desenvolve na seqüência usualmente empregada na língua falada” (SLMG, 30.nov.1974). Por ideograma, França Júnior evidentemente se refere ao aspecto visual analisado na poesia por Ezra Pound em *ABC of Reading* (1934), livro popularizado no Brasil pelos poetas concretistas na década passada. Para Pound, como se lembra, “an ideogram [is] the picture of a thing; of a thing in a given position or relation, or at a combination of things. It means the things of the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures” (Pound 21). [Ideograms are] “based on something everyone knows” (Pound 22).

O presente estudo pretende examinar *A volta para Marilda* como “ideograma” e “mosaico”. Apresenta elementos minuciosamente dispostos para a formação do desenho. A língua, o *sermo vulgaris*, veicula o aspecto cotidiano da existência, no modelo proposto há mais de meio século por *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, ao contar eventos rotineiros que podem ser encarados como substantivos comuns no sintagma narrativo. Entre os aspectos estruturais complexos – e são inúmeros – este meu trabalho se limitará a salientar uma dupla construção e aspectos relacionados. Refiro-me, em primeiro lugar, à província do *autor implícito*, que constrói o texto, i.e., o romance. Em segundo lugar, examino o território do *narrador*, i.e., a história que ele conta ao narratário: o encontro com Marilda, a construção da casa de ambos e a briga. Em literatura, como se sabe, a casa é um símbolo clássico. Para só lembrarmos dois exemplos pertinentes, tomemos o prefácio de *The Portrait of a Lady*, no qual Henry James escreve a célebre frase, “The house of fiction has not one window but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather” (46). E em *Matéria de carpintaria*, sua poética, Autran Dourado especificamente compara o romance *A ópera dos mortos* com um sobrado de vários andares, cuja construção também se faz em blocos (117).

Ambos estes níveis – do autor implícito e do narrador – podem ser metaforizados pela construção da casa (no texto) por Marilda e pelo electricista, narrador homodiegético. Tal como o João-de-Barro, ave dendrocolaptídea, com sua técnica milenar de cimentar gravetos, folhas, palha e demais matérias orgânicas com barro, ao construir a casa para a fêmea e filhotes, tanto o autor implícito constrói o texto, como o narrador a história. Tal qual um João-de-Barro, o autor implícito traça círculos ou semicírculos ao unir elementos (os motivos)⁸ num monólogo dirigido pela associação de idéias. Assim, certos elementos se justapõem, alguns se repetem, outros se modificam ligeiramente enquanto o texto se faz. É a repetição dos “motivos” que organiza e determina o fluxo de consciência como matéria literária e não mera transcrição possível de um processo epistemológico.

Como se lembra, este difícil recurso retórico foi iniciado e estabelecido em nosso século por Joyce, Woolf e Proust. Assim, o motivo se revela imprescindível como princípio organizador na fluidez do fluxo de consciência. Lívia F. Santos argumentamente mencionou a importância da repetição como processo retórico no

oitavo livro de O. França Júnior, *Aqui e em outros lugares*: “A repetição de certas estruturas frásicas obediente ao retorno poético [. . .] modificando o modo comum de articular a matéria narrada” (SLMG, n. 776, p. 6-7).

Estes “motivos” tornam-se, pois, estribilho por sua função iterativa. Outros há, contudo, que ajudam a compor o monólogo que é o romance *A volta para Marilda*. São todos responsáveis pelo aspecto do tecido narrativo que é descrito pelo crítico inglês Roger Fowler como “textual. . . small scale, a matter of impressionism. Texture at its most obvious (metre, diction, syntax) is the skin [of the work]” (99). Já a forma geral da narrativa, estabelecida pelo desenrolar do monólogo, no caso de *A volta para Marilda*, é o esqueleto e a estrutura da obra. Para Fowler, “structural. . . large scale form, at its most obvious (plot, story, argument) is the skeleton of a work” (99).

Em *A volta para Marilda*, a forma geral se assemelha, quanto à direção seguida e ao traçado, ao pequeno forno ovalado que é a casa do João-de-Barro (“oleiro” e “fornheiro” são outros nomes para o pássaro). Os “motivos”, no nível da construção pelo autor implícito, são as representações que faz af o narrador acerca de outras personagens. São retratos incipientes, debuxos, traços taquigráficos freqüentemente influenciados por um julgamento moral. Esses “motivos” agem como peças cumulativas, no processo de caracterização. Como o vê Philippe Hamon, em enfoque semiótico, em “Pour le statut sémiotique du personnage”, a personagem de ficção é lentamente construída ou preenchida. Em tradução minha: “A etiqueta semântica” [da personagem] não é um ‘dado’ *a priori* que se deveria simplesmente reconhecer, mas uma construção que se faz progressivamente durante a leitura – o intervalo de uma aventura fictícia, forma vazia que vem preencher os diferentes predicados (verbos, atributos etc.) (126). Ao se juntarem, os elementos que são os “motivos” de *A volta para Marilda* se organizam no processo descrito por Ph. Hamon como “um feixe de relações de semelhança, de oposição, de hierarquia, de ordem – a distribuição que [a personagem] contrai, no plano tanto do significante como do significado, sucessiva ou simultaneamente, com as outras personagens e elementos da obra” (124,25).⁶

Ao nível do narrador, esses “motivos” são endereçados ao narratário. Ora, há algo escondido e misterioso aqui. O leitor percebe que em *A volta para Marilda* a confissão é menos confissão que apologia e tentativa de justificação. O narrador parece querer

o apoio do narratário e, paradoxalmente, não se confessa: pelo contrário, gaba-se. Como o fariseu no templo em Jerusalém, critica todos a seu redor; a irmã Leda, a mãe de ambos, o antigo patrão, a ex-namorada e os vizinhos. Só Marilda é boa, inteligente, carinhosa, bonita e fina: não parece ter nada a ver com a briga de ambos. Este narrador homodiegético também se descreve (principalmente em contraste com as outras personagens) como modelo de virtude: trabalhador, ao contrário de Leda, Rozana e vários outros; não fala mal dos outros (como Leda, Rozana e os pais de Marilda); não é ladrão como o sr. Milton, nem bobo como o vizinho que apanha da mulher. Sente-se, desde o início, leve, mas persistente olor hagiográfico, que sugere ao leitor que este narrador não é fidedigno. Se ele e Marilda são modelares, como chegaram a se desentender?

Ao buscar outros narradores confessionais na ficção brasileira, logo se encontrará modelo para o eletricitista de Marilda. Talvez o primeiro deles seja Bento Santiago, o Bentinho que se azedou em Dom Casmurro. Como Bentinho, o narrador de *A volta para Marilda* apaixonara-se por uma bela mulher por quem tudo fizera e com quem acabara por se desentender. Como Bentinho, o eletricitista discorda da mãe e demais parentes quanto ao valor da bem-amada. Como Bentinho, insiste em mostrar-se moralmente superior a todas as personagens a seu redor. Contudo, ao contrário da personagem machadiana, a de França Júnior não acusa a amada de traição, apesar de repetidamente culpá-la por não ter evitado, ou pelo menos não ter interrompido, a briga. A atitude deste narrador é, evidentemente, muito mais saudável que aquela do marido de Capitu. Ele reconhece o valor de Marilda e o amor de ambos: quer voltar para ela e não tem medo de recomeçar tudo de novo. Contudo, o narrador imita Bentinho em sua tentativa de manipular o narratário, escondendo-lhe a verdadeira causa da briga com Marilda. Por vezes chega quase a fazê-lo, como na p. 48, em que confessa, “eu não devia ter feito essas coisas com ela”. “Essas coisas”, a leitora logo percebe, incluem bem mais que esconder dinheiro de Marilda. Que são, então?

A questão do narratário em *A volta para Marilda* é um dos aspectos curiosos e originais do romance. Aqui, o próprio narrador se desdobra em narratário, em processo psicológico de auto-indagação e auto-explicação visando descobrimento. Por que ele e Marilda se haviam desentendido se ambos se queriam tanto e

são tão boas pessoas? Por quê? Diríamos que este narrador angustiado e meio simplório nem é Alexander Portnoy nem Riobaldo, no que tange à comunicação.

Em *Portnoy's Complaint*, só na última linha do romance, que também é um monólogo confessional, vislumbra-se o interlocutor até então despercebido porque calado, o psicanalista vienezense que comenta "And now we begin" — sua única fala e frase final do livro. Em *Grande sertão: veredas*, o narrador, igualmente homodiegético, ocasionalmente interpela o "doutor", cidadão anônimo a quem está revelando sua angústia ontológica e metafísica de ex-jagunço que talvez tivesse feito pacto com o demônio. Contudo, em *A volta para Marilda*, como se sugeriu acima, talvez não haja narratário. É muito provável que aí se dê o mesmo fenômeno que em *L'Étranger* de Albert Camus, na interpretação da crítica e teórica israelense Shlomith Rimmon-Kenan. Para ela, o que há no célebre romance francês é um reflexo e uma reflexão: o narrador se propõe como narratário ao examinar eventos extraordinários recentes (o assassinato do árabe desconhecido e a morte da mãe). Como diria Machado, o narrador de *A volta para Marilda*, como o de *L'Étranger*, fala com seus botões.

No movimento circular de seu monólogo, o amante de Marilda está realmente se interrogando a respeito dos acontecimentos que levaram à briga e que estão intimamente ligados à construção da casa de ambos. A narrativa começa no dia seguinte à altercação e separação. Em analepse melancólica, o narrador rememora o mutirão a dois, como aquele da canção singela, "Tu não te lembras da casinha pequenina, onde o nosso amor nasceu? Tinha um coqueiro do lado, que, coitado, de saudade, já morreu". De fato, o amor dos dois nascera ao levantarem as paredes da casinha suburbana — ninho, casa de João-de-Barro. Era seu pequeno paraíso a dois, cercado de roseiras e árvores frutíferas.

É somente no finzinho do romance (e do monólogo) que o narrador revela uma Marilda negativa e que o retrato na parede do fundo da sala é iluminado para o leitor. Marilda, apesar de suas inúmeras qualidades, era ciumenta. Não gostava que o narrador falasse com outras moças, como suas ajudantes na confecção de doces caseiros, muito menos que lhes mostrasse as rosas no jardim. Seu ciúme chegava a um nível patológico, pois, apesar de encantada com a orfãzinha que resolvera criar, abruptamente resolvera interná-la no orfanato. Explica ao amante que a menini-

nha era tão linda que, ao crescer, inevitavelmente provocaria a paixão do pai adotivo! Contudo, o leitor ainda não sabe a causa imediata da briga, já que o narrador, durante todo o monólogo, segue uma coreografia hesitante: aproxima-se do segredo como para desvendá-lo, mas logo depois afasta-se dele. Na última cena do romance, tem-se, finalmente, o enigma – a peça estratégica do mosaico e do ideograma. O código hermenêutico (na terminologia de R. Barthes em *S/Z*) é decifrado. Ao chegar em casa, cansado e irritado por ter pago a conta do botequim de dois aproveitadores e amigos-da-onça, o protagonista/narrador se depara com a mulher. Marilda, fazendo-se de mulher de malandro, queixa-se de sua ausência de casa e frequência nos bares. Na última página do livro e no último parágrafo, o narrador desabafa: “E ela, em vez de ir para longe, não, ainda veio para mais perto, para junto de mim. Bati nela. Não devia ter batido, mas bati. O que eu posso fazer? Machuquei o rosto dela. E daí?” (AVPM, 107). Caracteristicamente, culpa outrem pela briga (Marilda), mas pelo menos confessa o pecado, sem subterfúgio ou eufemismo. Repete a intenção de fazer as pazes, “Que diabo, gosto dela!”, ao sair, mais uma vez, para a casa de Marilda e dele.

Em conclusão: *A volta para Marilda*, o quinto romance de Oswaldo França Júnior, marca importante etapa em sua carreira de romancista. Multifacetado e muito pessoal, apresenta a mesma singeleza aparente dos livros anteriores – em estrutura e estilo – a revelar mão de mestre que consegue depuração e complexidade. O relato do aflito amante de Marilda é muito menos uma queixa petulante contra o mundo em geral que tentativa psicologicamente válida e artisticamente bem-sucedida de auto-explicação e justificativa mascaradas como humilde confissão. Apropriando-se do gênero confessional, o autor implícito astutamente subverte-o como apologia (aqui uma paródia de confissão) a exemplificar a vanglória de fariseu tosco e suburbano, mas de inegável valor humano – nosso irmão. Vítima de dor-de-cotovelo, o narrador se recusa, teimoso, a confessar seu delito, causador da briga e expulsão do paraíso que é a casinha de João-de-Barro com suas roseiras: batera em Marilda.

Assim, esse narrador não se revela fidedigno, tal qual outro Bentinho. Menos dengoso e maquiavélico que o advogado carioca, o narrador proletário contudo, como o outro, sonega informação importante enquanto protesta inocência. O golpe que ferira o

bonito rosto de Marilda é a peça-chave do enigma, a qual só será revelada nas últimas linhas do monólogo e do romance.

Como o João-de-Barro a construir sua casinha esférica num galho, o autor implícito cuidadosamente justapõe elementos, “motivos”, numa confissão/apologia para formar o monólogo interior com laivos de fluxo de consciência. Sua matéria depende da repetição e modificação desses mesmos elementos. Trabalha-os como pedrinhas de mosaico escolhidas e preparadas para conseguir o ideograma só evidente no final – “the picture of a thing” de Ezra Pound. O caráter desse ideograma se baseia na universalidade de uma fonte de conhecimentos, como nos ideogramas orientais. Os motivos se combinam e recombinaem a produzirem desenhos, “o caminho formativo de uma figura”, que é *A volta para Marilda* (França Júnior, SLMG, 30.nov.74). Já ao nível diégetico, o narrador/protagonista constrói uma pseudoconfissão. Monólogo laborioso, representa uma tentativa de auto-elucidação, de consulta a seus botões. O narrador tanto se vangloria como se perturba com o desenrolar e desfecho inesperado de seu caso amoroso. Ao recontar a briga com Marilda, constrói o monólogo como o João-de-Barro constrói o ninho e como ele construíra a casa com Marilda e para Marilda. A narrativa, que se desenrola, apresenta interesse hermenêutico para o leitor enquanto caminhada epistemológica para o narrador/protagonista. Esse acabará por descobrir que seu fim é a volta para Marilda, na casinha por eles construída.

NOTAS

¹ “Routine fiction” refere-se a *O homem de macacão* e “oblivious to major technical advances of contemporary Brazilian fiction” a *A volta para Marilda* (Alexandrino Severino, em *Handbook of Latin American Studies*, 42). *Forçoso é reconhecer que, à primeira leitura, a autora do presente ensaio concordou com o crítico. Só a uma segunda leitura, sentiu-se intrigada pela aparente simplicidade de A volta para Marilda.*

² Nascido no Serro, MG, a 21/7/1936, o saudoso escritor faleceu a 10/6/1989, em acidente de automóvel à saída de João Monlevade, MG. Deixou pronto o romance *Da Amazônia e de ouro*, com planos de publicação em outubro de 1989, pouco antes das eleições presidenciais brasileiras (“O último legado de Oswaldo França Jr.”, *Estado de Minas*, 13. jun. 1989).

³ As citações de Villaça e Mansur se encontram na orelha da segunda edição de *A volta para Marilda*.

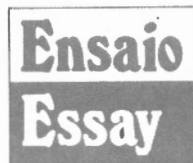
⁴ Com Antônio Olinto e Guimarães Rosa, Jorge Amado foi um dos jurados do Prêmio Walmap. As palavras do último vêm citadas na capa posterior de *O Passo-Bandeira: uma história de aviadores*. (3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

⁵ John Parker afirma que nessa ficção, "the mimetic level points to semiosis; the real concrete world of fact suggests allegory; (417). Interpreta como alegóricos, pelo menos parcialmente, *O viúvo*; *Jorge, um brasileiro*; *Um dia no Rio* e *A volta para Marilda*. E. Rodriguez Monegal coloca França Júnior entre os ficcionistas que conseguiram burlar a censura através de suas obras. Com *Um dia no Rio*, *Zero* e *A festa*. França Júnior, Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo "perform their common task admirably" ao expor a verdadeira situação no País durante a ditadura militar de então. O crítico uruguaio vê *Um dia no Rio* como "a straightforward realistic narrative", divergindo de *Zero* ("outrageous allegory") e *A festa* ("a collage of sharply contrasted postcards", Monegal, 19). Contudo, salienta a intenção política dos três romances.

⁶ Tomo "motivo", aqui, no sentido de etnoliteratura: "elemento constitutivo do [tipo]; S. Thompson [. . .] considera-o como 'o menor elemento do conto, suscetível de ser reencontrado, tal qual na tradição popular'; no nível da manifestação, seus limites permanecem, pelo menos, imprecisos, pois essa 'unidade' pode, em último caso, como reconhecem os próprios folcloristas, constituir uma micronarrativa perfeita, autônoma a entrar, assim, na classe dos tipos". E, ainda: "O motivo surge como uma unidade de tipo figurativo que possui, portanto, um sentido independente de sua significação funcional em relação ao conjunto da narrativa em que se encontra" (A. J. Greimas e J. Courtès, *Dicionário de semiótica*, tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 290).

TRABALHOS CITADOS

- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *A volta para Marilda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- . Ficção, teoria e exercício. Entrevista a Carlos Orlando. *O Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 nov. 1974, Suplemento Literário.
- BARTHES, Roland. *S/Z* Paris: Seuil, 1970.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1957.
- DOURADO, Waldomiro Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.
- FOWLER, Roger (Ed.) *A dictionary of modern critical terms*. Revised and enlarged edition. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1987.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiotique du personnage. In: —. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- IGEL, Regina. Brazilian Literature: the novel. In: *Handbook of Latin American Studies*. Austin: University of Texas Press for the Library of Congress, 1984. v. 46.
- JAMES, Henry. The art of the novel. In: —. *The portrait of a Lady*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 1 e 3.
- PARKER, John. In search of motives: an overview of the novels of Oswaldo França Júnior. *World Literature Today*, v. 60, n. 3, Summer 1986.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Norfolk, Ct.: New Directions, 1960.



**BRASIL, A CENA ABERTA:
Teatro nos anos 60/90**

Edelcio Mostaço
Crítico teatral

This essay presents an assessment of the main currents in Brazilian theater over the last three decades with special attention to the major playwrights and directors. The study is broken up into five periods, loosely connected with key developments in Brazilian political history: 1) before the 1964 military coup; 2) between 1964 and the promulgation of Institutional Act number 5 in late 1968; 3) from 1969 to the beginning of *Abertura* in 1978; 4) from 1978 to the redemocratization and the advent of the "New Republic" in 1985; 5) from 1985 to the present.

Ainda está por ser feita a história do teatro brasileiro dos últimos trinta anos. Tão denso apresenta-se este período, entrecortado por acontecimentos extrateatrais (especialmente as pressões políticas e econômicas) e, ao mesmo tempo, espelho da grande renovação cênica operada em outros lugares do mundo, que se torna difícil o estabelecimento de linhas evolutivas ou a delimitação de periodizações.¹

Se o terreno se encontra aberto para especulações, portanto, optamos neste trabalho por introduzir uma segmentação movida pelas conquistas de espetáculo advindas de algumas realizações, motivadas pelas articulações de seus elementos estéticos, certos de que, em se tratando de uma manifestação artística, o conjunto dos elementos sociológicos, políticos, econômicos, éticos ou circunstanciais constituem-se em fatores exógenos à produção poética e só poderiam ser mencionados quando surgem verdadeiramente estruturados e integrados nas realizações cênicas.

O teatro brasileiro ao longo da década de 60 pode ser dividido em dois grandes blocos: aquele anterior e aquele posterior ao golpe militar de 64. Num terceiro período, poderíamos inscrever as datas de 1969 (decretação do Ato Institucional nº 5) e 1978, estréia da encenação de *Macunaima*; e desta data até 1985, teríamos um período intermediário, com o florescimento de uma teatralidade fortemente imantada pelas suas conquistas para, após as realizações de Gerald Thomas (*Quatro vezes Beckett*, 1985, e *Carmem com filtro*, 1986), adentrarmos com maior nitidez nos domínios da pós-modernidade.

Para situarmos alguns acontecimentos de grande relevância nos domínios teatrais brasileiros, devemos anotar que, em 1943, estréia *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, data e espetáculo costumeiramente aceitos como balizadores da introdução do modernismo na cena nacional. A encenação de Zbigniew Ziembinski

foi realizada pelo grupo Os Comediantes, ainda em fase amadora, destoando francamente dos padrões então seguidos pelas companhias profissionais do Rio de Janeiro, presas a um esquema de produção que nada mais representava do que a continuação de tradições do século XIX.

Com a profissionalização d'Os Comediantes, em 1946, e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, em São Paulo, tem início a fase plenamente capitalista da empresa teatral, na qual o sucesso comercial de uma montagem determinava ou não sua permanência em cartaz. Através de diretores importados da Itália, o TBC criou uma verdadeira renovação nos padrões da produção teatral, escolhendo seu repertório com arguta dosagem de sucessos comerciais garantidos e realizações culturais dignas dos melhores palcos internacionais. Um elenco de grandes nomes foi treinado tecnicamente para interpretar personagens da dramaturgia universal, assim como cenógrafos e figurinistas incumbiram-se de renovar todos os padrões da cenotécnica e da visualidade nestas realizações.

Será pela profissionalização do Teatro de Arena de São Paulo, em 1955, que alguns fatores de contraponto começarão a surgir neste panorama. A sala de espetáculos era uma *play-box*, francamente inspirada pela leitura de *Theatre-in-the-Round*, de Margo Jones e Gilmor Brown, e seu repertório inicial foi constituído de melodramas franceses e norte-americanos adaptáveis à estrutura de produção em arena. A grande renovação se dará após 1958, quando da montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com a criação de um Seminário de Dramaturgia e um Laboratório de Interpretação.

Sob a inspiração de Augusto Boal (que retornara recentemente de cursos na Columbia University, onde foi aluno de John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner), são introduzidas as técnicas de *playwrighting*, com o objetivo de desenvolver uma nova geração de dramaturgos sintonizados com a realidade nacional, e cursos de interpretação para atores, tendo por base as sistematizações introduzidas por Lee Strasberg no método de Stanislawski através de seu Actor's Studio, no sentido de se procurar uma representação carregada de brasilidade. Este impulso nacionalista nos domínios artísticos encontrava-se perfeitamente sintonizado com o contexto sócio-político, inaugurado desde 1955 com o governo Juscelino Kubitschek, de criar um Estado desenvolvimen-

tista, que introduziu rápidas modificações estruturais no país e garantiu a permanência das instituições democráticas. Era preciso, portanto, encontrar-se uma representação cênica deste novo homem brasileiro.

Os textos e encenações desta fase refletem variadas apreensões da tradição realista moderna ocidental (que vai de Ibsen a Tchecov), traduzida em termos brasileiros, na busca de personagens e situações de reconhecimento imediato pelas platéias. *Black-Tie* trata do operariado e é ambientada numa favela, tendo por pano de fundo uma greve; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, enfoca a manipulação dos cartolas num pequeno time de futebol; *Gente como a gente*, de Roberto Freire, retrata a pequena burguesia paulista e suas contradições com os sentimentos religiosos; *Farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, um triângulo amoroso em Bagé; dois textos de Guarnieri retratam a miséria e o subdesenvolvimento nordestinos: *Testamento do cangaceiro* e *O filho do cão*. A fase será concluída com a apresentação de *Revolução na América do Sul*, de Boal, uma parábola sobre a miséria latino-americana e sua dependência econômica em relação aos USA, rompendo o realismo e já se aproximando da forma brechtiana de exposição dramática.

Em 1960, é fundado também em São Paulo o Teatro Oficina, inicialmente como grupo estudantil e trabalhando numa linha estética próxima à do Arena. Com alguma influência do existencialismo francês, o grupo fará incidir suas preocupações mais no confronto indivíduo *versus* sociedade e menos na visão marxista das relações sociais como o faziam os textos precedentes, procurando extrair daí a motivação mais funda para suas realizações. É nesta linha que pode ser entendida a produção dos espetáculos *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odetts, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams e *Todo anjo é terrível*, de Keti Frings, dentre as realizações mais bem estruturadas desta fase inicial do grupo.

No ano seguinte, assistiremos surgir a segunda vertente importante desta fase anterior a 64, através da fundação, no Rio de Janeiro, do Centro Popular de Cultura (CPC). Fortemente animados pelas perspectivas abertas no campo político pelo governo João Goulart, o CPC renegou o estético em benefício de um teatro imediatista e propagandístico, mais interessado na mobilização da plateia do que na densidade artística dos produtos oferecidos ao público. Mas este movimento não pode ser entendido em separado

do geral da produção cultural destes anos, quando o cinema-novo, a bossa-nova – esta rapidamente se transformando em canção de protesto –, a poesia, refletindo um engajamento cada vez mais evidente de seus autores, e uma produção universitária largamente ancorada no desvendamento da realidade nacional criavam o caldo de cultura propício à agitação e à propaganda.

Se não chegou a criar espetáculos consistentes nem uma dramaturgia dotada de algum mérito artístico, a atuação do CPC propiciou um extenso laboratório de fórmulas e a galvanização de uma série de vocações que, nos anos vindouros, despontarão como talentos nos diversos ramos da cultura nacional.

Nos anos subseqüentes, o Arena passará pela fase auto-intitulada de nacionalização dos clássicos, onde *A mandrágora*, de Maquiavel, *O melhor juiz o Rei*, de Lope de Vega, *O tartufo*, de Molière, *Os fuzis da sra. Carrar*, de Brecht, são alguns dos espetáculos.

Com *Os pequenos burgueses*, de Máximo Górkí, em 1963, o Oficina adquiria sua maioria artística e respondia com grande acuidade às inquietações da platéia que se perguntava aonde todas aquelas mudanças nos rumos do país poderiam chegar. Ao retratar o conflito de gerações perpassado pela luta de classes na velha Rússia czarista, o Oficina como que interpretava num outro tempo e num outro lugar semelhantes conflitos no *ethos* público e privado da nação. Será em meio à temporada deste espetáculo que eclodirá o golpe militar de 64, cuja censura obrigará o teatro a mudar de rumo.

Como observamos, o teatro brasileiro conseguiu absorver e reinterpretar a seu modo e sob suas circunstâncias num curtíssimo espaço de tempo as principais linhas de força da criação teatral universal, que medeia entre Ibsen e Brecht, absorvendo suas fases realista, naturalista e simbólica, preparando artistas e técnicos com meios expressivos capazes de enfrentarem os desafios estéticos já vislumbrados em outros lugares. Será no período seguinte que o impacto das vanguardas históricas se fará presente entre nós, pela revelação cheia de conseqüências dos escritos e teorias de Antonin Artaud.

Entre 64 e 69

Com o desmantelamento do CPC, alguns de seus remanescentes optam por um trabalho profissional, criando um grupo

teatral no Rio de Janeiro, o Teatro Opinião. O espetáculo de inauguração, igualmente denominado *Opinião*, era um *show* musical e teatral cheio de piadas e referências irônicas ao novo estado de coisas. Aproveitava as técnicas cepecistas de narração de espetáculo e ajudou a consubstanciar uma espécie de fórmula artística, com algum parentesco com aquelas utilizadas pela San Francisco Mime Troupe.

No mesmo ano, a produção de *Ópera dos três vinténs*, de Brecht-Weill inaugurou em São Paulo o Teatro Ruth Escobar, futuro palco de realizações importantes nos anos 60 e 70, enquanto o TBC, agora também integrado à onda nacionalista, levava à cena *Vereda da salvação*, um vigoroso texto de Jorge Andrade e uma polêmica encenação de Antunes Filho.

Em 1965, o Arena lança um dos seus maiores sucessos de todos os tempos: *Arena conta Zumbi*, de Boal-Guarnieri-Edu Lobo, encenação inovadora, que utilizou pela primeira vez o “sistema coringa” criado por Augusto Boal. Tratando das lutas dos negros escravos no Brasil Colônia, a realização ironizava todo o tempo o golpe militar e introduzia dados referentes à guerra do Vietname, estabelecendo uma correlação com a libertação nacional. Nesta mesma linha, o grupo montará, em 1967, *Arena conta Tiradentes*, dos mesmos autores, concentrando agora suas atenções sobre a frustrada tentativa de independência nacional do século XVIII, no episódio denominado Inconfidência Mineira. Tendo por núcleo a figura de Tiradentes, a encenação unia música e interpretação, vindo a se constituir num dos mais acabados e bem-sucedidos expoentes do teatro brasileiro dotado de identidade própria.

Com as montagens de *Andorra*, de Max Frish e *Os inimigos*, de Gorki, o Oficina colocava em cena sua perplexidade diante dos novos tempos, em realizações maduras e bastante contaminadas com os efeitos brechtianos de encenação.

Será porém, em 1967 que estreará a obra mais importante de todo este período: *O rei da vela*, texto escrito em 1933 por Oswald de Andrade, integrante do movimento modernista brasileiro, até então inédito no palco. Farsa grotesca, sátira desenfreada, colagem de diferentes técnicas vanguardistas que absorviam o melodrama e a ópera, o teatro de revista e a chanchada, arquétipos do teatro expressionista e uma fortíssima leitura artaudiana sobre a chamada realidade nacional, o espetáculo dirigido por

José Celso Martinez Corrêa tornou-se o epicentro de um muito mais amplo movimento cultural, denominado *tropicalismo*.

A exemplo do que havia acontecido no início dos anos 60, quando havia uma grande sintonia entre a bossa-nova, o cinema-novo, o teatro cepecista e a poesia engajada, refundiam-se agora, sob o influxo da antropofagia,² todos estes diferentes segmentos da produção cultural. O Oficina posicionava-se, assim, como o grupo de vanguarda de maior impacto e poder de galvanização no ambiente cultural brasileiro. No ano seguinte, *O rei da vela* será levado à Itália e à França, estando o elenco em Paris por ocasião da eclosão da Revolução de Maio.

José Celso encena, em 1968, outro espetáculo ainda mais radical: *Roda-viva*, de Chico Buarque de Hollanda. Tratando da vida de um cantor popular impiedosamente devassada pela TV, a peça propiciou uma realização ousada, que encontrou grandes problemas com a censura. Muitos cortes e supressões gestuais tiveram de ser realizados e a casa de espetáculos foi invadida, em São Paulo, por um grupo paramilitar que espancou o elenco e destruiu cenários e equipamento técnico. Logo a seguir, em Porto Alegre, novamente o elenco é espancado e a peça definitivamente proibida.

Para fixar apenas as mais importantes realizações da vanguarda desta época, não poderiam deixar de estar registradas algumas realizações de grandes méritos e profundas influências. Em 1967, por iniciativa de Ruth Escobar, é encenado *O cemitério de automóveis*, de Arrabal, sob a direção de Victor Garcia. Materializando as propostas contidas nos *Manifestos da crueldade* de Artaud, Garcia colocava São Paulo em pé de igualdade com o que de mais importante e criativo estava acontecendo no teatro internacional, notadamente as realizações do Living Theatre e Richard Foreman (USA), Luca Ronconi (Itália), Jorge Laveli (Paris), Peter Brook (Londres), Tadeuz Kantor e Jerzy Grotowski (Polônia).

Dois anos depois, ele encena *O balcão*, de Jean Genet, num espaço cênico vertical de vinte metros de altura, com requintes de visualidade inéditos em todo o mundo, obtendo uma agressiva e ao mesmo tempo lírica materialização do universo genetiano, numa das raras encenações desta obra aplaudidas pelo próprio autor, que aqui esteve para admirá-la.

A 13 de dezembro de 1969, toda esta fervilhante atividade ficará estancada. Através do AI-5, o país foi posto em estado de sítio, desencadeando-se uma fortíssima repressão policial, que

engendrará os anos de terror. As conquistas trazidas pelo tropicalismo e pelas vanguardas entrarão em fase de retração, criando para o teatro brasileiro uma longa noite de silêncio.

Entre 69 e 78

Nos últimos dias de 69, o Oficina encena *Galileu Galilei*, de Brecht. O espetáculo evidenciava uma grande sintonia com os acontecimentos, ao retratar a situação da intelectualidade sob o jugo do AI-5. Mas será com sua realização seguinte, *Na selva das cidades*, texto buscado na primeira juventude de Brecht, que o Oficina atingirá o limiar de um novo teatro. Radicalizando as experiências com Artaud, José Celso criará uma obra densa, estruturada em *rounds*, onde os cenários eram literalmente destruídos após cada um deles. Tendo absorvido com muita profundidade as idéias de Grotowski quanto às técnicas de interpretação, o Oficina atingiu os umbrais do “irrepresentável” para anunciar o novo espaço do “vivido”: o caos acabou, foi o melhor tempo!

De fato, sua realização seguinte será organizada em moldes inteiramente diversos daqueles que sustentaram a companhia profissionalmente durante dez anos: será uma criação coletiva, fruto de uma comunidade artística. *Gracias, Señor*, o resultado de uma longa viagem pelo interior do país, é apresentado em 1971, após o Oficina ter realizado um filme sintomático dos novos tempos chamado *Prata Palomares* e uma convivência com o Living Theatre, através da variante conduzida por Julian Beck e Judith Malina. Reciclando a antropofagia dos anos anteriores, o grupo empreendeu uma longa descida em sua própria formação histórica, qualificando-se de “filhos prediletos” de uma cultura híbrida como a nacional. Renunciando ao palco, *Gracias, Señor* constituía-se de duas sessões em dias alternados, de modo a acomodar uma sequência de cenas-episódios abertos à intensa participação da plateia, guardando inúmeras conotações com *Paradise Now*, do Living Theatre. O momento, porém, não era de uma revolução, mas de uma revolição, tornar a querer.

Foi a última encenação importante de José Celso, mentor indiscutível da criação coletiva que o espetáculo expressava e também a última vez que o conjunto atuou com o nome de Oficina, substituído a partir de então por uma profusão de nomes e propósitos artísticos.

Também em 1971, o Arena chega ao fim. Sem conseguir resistir às pressões da censura, o grupo torna-se inviável, mesmo em sua variante jovem, o Núcleo 2, que criou o teatro-jornal. Boal é detido e se auto-exilará do Brasil logo a seguir, em caráter definitivo. Pelo conjunto das mesmas razões, igualmente o grupo carioca Opinião entrará em declínio a partir desta época.

Duas tendências, nestes anos vindouros, se desenvolverão atravessando os anos 70, cujas realizações apontarão outros rumos na cena nacional.

A primeira delas é o surgimento de uma nova geração de dramaturgos, sem ligações com os temas e fórmulas genericamente políticos dos anos 60. Por falta de denominação mais apropriada, foram rotulados de “nova dramaturgia”, abrigando muitas figuras díspares entre si. Eles nunca chegaram a formar um grupo nem se guiaram por plataformas comuns de ação, mas evidenciam algumas qualidades diferenciadas em relação aos seus colegas mais velhos.

O mais forte impacto, já em 1967, foi causado por *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos; a que se seguiria a extraordinária *Navalha na carne*, no ano seguinte. São textos que retratam o submundo urbano, personagens à beira da marginalidade social, cujas existências transcorrem inteiramente perpassadas pela violência. Com *Barrela*, apresentada alguns anos depois, Plínio contribuiu de forma definitiva para imprimir um novo perfil dramático e um diálogo primoroso a nossos palcos.

Cordélia Brasil e *O cão siamês*, de Antônio Bivar e *O asalto*, de José Vicente, possuem em comum o fato de retratarem personagens cujas existências só se efetivam no imaginário; da mesma forma como *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção, onde a ação não permite distinguir o real do delírio. São textos de dois ou no máximo três personagens, permitindo montagens econômicas e uma aguda exploração dos conflitos estruturais que os conformam.

Neste mesmo influxo devem ser lembrados *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, enfocando as relações entre uma aluna de teatro e seu professor, texto que subiu aos palcos antes de sua peça anterior *À prova de fogo*, a mais candente radiografia sobre o movimento estudantil, proibida pela censura. *As moças*, de Isabel Câmara e *A vinda do Messias*, de Timochenco Whebi são outras contribuições deste período.

Em anos posteriores, novos autores farão suas estréias. Entre os mais significativos estão Maria Adelaide Amaral, com *A resistência*, *Bodas de papel* e *Ossos do ofício*; Luiz Alberto de Abreu, com *Foi bom, meu bem* e a vigorosa saga dos anarquistas brasileiros retratados em *Bela, ciao*; Carlos Alberto Sofredini e uma poética visão do caipira paulista em *Na carrera do Divino*; Fauzi Arap, autor e encenador de dois textos metalingüísticos de grande beleza e impacto, *Pano de boca* e *Um ponto de luz*; e Naum Alves de Souza, com uma densa investigação sobre a infância, através de *No Natal a gente vem te buscar*, *Maratona* e *A aurora da minha vida*.

Apesar da disparidade entre estes textos e seus autores, alguns traços podem ser ressaltados para situar os componentes de sua narrativa: a armação dramática à maneira do psicodrama, com largos espaços para monólogos passíveis de grande exploração interpretativa; a não-demarkação dos tempos narrativos, onde presente, passado e futuro mesclam-se de forma fluida, esgarçando a lógica seqüencial; a fixação da personagem contemporânea, em sua complexa estrutura que retrata sua vida cotidiana mas também seu inconsciente; a escolha de personagens marginais (social ou eticamente falando), posicionadas em alguns grupos das classes médias mas com elas evidenciando contradições de hábitos ou valores muito intensas.

Um certo caráter hermético, especialmente das primeiras obras elencadas, advém do clima de grande censura reinante, obrigando seus autores a alegorizarem suas narrativas. Mas não deve ser esquecida, também, a parcela de contradiscurso propagada pela contracultura dos primeiros anos 70, mais ou menos coincidente com a ampla difusão do realismo-mágico do romance latino-americano, movimentos que encontram convergência numa época marcada pela interdição do discurso direto da realidade.

Ao longo dos anos 60, como observamos, o teatro político esteve fortemente representado pelos grupos Arena, Oficina e Opinião. Com o seu desmantelamento, o teatro político sobreviverá em montagens esparsas, em geral em companhias formadas por atores ou diretores egressos daqueles grupos, que levarão à cena os textos mais candentes enquanto apreensões da realidade sócio-política, não sem enfrentar uma guerra aberta com a censura.

A longa noite de cristal, que enfocava os bastidores da televisão, estreou em 1970 e *Rasga coração*, escrita às vésperas de

sua morte em 1975, só conseguirá subir à cena em 1979, mesmo ano da estréia de *Papa Highirte*, três textos do ex-cepecista Oduvaldo Viana Filho.

O tema da tortura política aparece em inúmeras realizações. *Ponto de partida*, de Guarnieri (1976), *O santo inquérito*, de Dias Gomes, em nova encenação de 1977; *Fábrica de chocolate*, de Mário Prata, estreada em 1979 e *Patética*, de João Ribeiro Chaves, já em 1980, texto premiado pelo SNT em 1975, que permaneceu seqüestrado pelos órgãos de segurança até o fim da década.

Flagrantes sociais variados, revelando a miséria ou as duras condições de sobrevivência da grande parcela da população excluída do "milagre econômico", não deixaram de freqüentar os palcos. Entre tais realizações, não podemos deixar de destacar *Um grito parado no ar* e *Botequim*, de Guarnieri (1973), *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro (1974) e *Sinal de vida*, de Lauro César Muniz (1976), ao lado dos textos fortemente poéticos de Chico Buarque de Hollanda: *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*.

O proletariado habitante dos subúrbios foi retratado com grande impacto em *O último carro*, de João das Neves, em realização fortemente auxiliada pelos cenários extraordinários de Germano Blum, em 1976; assim como o campesinato nordestino recebeu uma radiografia de rara competência na encenação de *Tempo de espera*, de Aldo Leite, em 1976. Também é operário o protagonista do monólogo *Muro de arrimo*, que Carlos Queiroz Telles escreveu em 1977, como o são os habitantes da *Caixa de cimento*, de Carlos Henrique Escobar (1979).

A saga dos exilados políticos obteve um *Muro em ponta de faca*, de Boal, uma comovente *mise-en-scène* em 1978, mesmo ano em que Consuelo de Castro retratava o operário retrógrado através de *O grande amor de nossas vidas*.

A segunda vertente criativa surgida ao longo dos anos 70 e início dos 80, prende-se ao aparecimento de novos grupos teatrais, diversos dos antigos padrões. São jovens que batizam seus grupos com nomes bizarros; oscilam entre o semiprofissionalismo e a dedicação exclusiva ao *métier*; se não chegam a viver em comunidades, ao menos erigem seus métodos e práticas de trabalho muito próximos daqueles padrões, optando pela criação coletiva de espetáculos sobre materiais não originalmente teatrais; introduzem o humor, a sátira e a comédia como elementos indispensáveis para veicularem suas mensagens.

O grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone surgiu em 1974, com uma adaptação irreverente de *O inspetor geral*, de Gógol e, no ano seguinte, uma versão quase circense para *Ubu Rei*, de Jarry. Foram como preliminares para a criação dos dois maiores sucessos do conjunto e, também, suas realizações mais marcantes: *Trate-me Leão* e *A farra da terra*. O grupo dissolveu-se no fim da década, mas deixou ao menos uma comediante de grande talento, Regina Casé, e um autor e encenador que se revelará provocativo nos anos vindouros: Hamilton Vaz Pereira.

Em São Paulo estréia, em 1975, *Victor, ou As crianças no poder*, de Roger Vitrac, lançando o grupo O Pessoal do Victor, que em seguida seria responsável por *Os Iks*, *Cerimônia para um negro assassinado*, de Arrabal, *Na carreira do Divino* e, já nos anos 80, uma hermética versão de *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca e a extraordinariamente bem-sucedida carreira de *Feliz Ano Velho*, adaptação de Alcides Nogueira para o romance de Marcelo Paiva.

No final da década, outro grupo irreverente ocupa os palcos, o carioca Jaz-o-Coração, com uma bem urdida adaptação do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Uma realização coletiva posterior, *Poleiro dos anjos*, retomava o tema da juventude, em encenação cheia de inventividade de Buza Ferraz.

Em 1974, o encenador Amir Haddad estréia o fruto de uma longa maturação com seu grupo: *Somma, ou Os melhores anos de nossas vidas*, o melhor exemplo da vertente memorialista que frequentou os palcos durante esta época. O grupo, em seguida, partirá para o teatro de rua, sendo seguido por uma parcela de coadjuvantes que se formarão nesta mesma esteira.

Inúmeros conjuntos formam-se neste período, muitas vezes para encenarem apenas um espetáculo, outras vezes para desenvolverem pesquisas diversas da linguagem cênica. É dentro deste influxo que Antunes Filho funda, em 1977, o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), reunindo um elenco de jovens atores para pesquisar a obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Após um período de mais de um ano de trabalho, surge a encenação que consagrará o grupo Pau-Brasil e representará uma guinada nos padrões do espetáculo brasileiro.

Síntese e ruptura, a encenação efetivou uma arqueologia sobre a rapsódia de Mário de Andrade, obtendo um resultado tão

denso quanto aquele alcançado por *O rei da vela*. Se esta realização constituiu-se na fusão de todos os elementos originados das vanguardas históricas (futurismo, construtivismo, expressionismo), *Macunatma* operou a releitura daquilo que de mais significativo a linguagem internacional do teatro havia criado nos anos 60 e 70. Abolindo a cenografia, reciclando e mesclando os elementos orientais e ocidentais, investindo com ênfase nos procedimentos alegóricos e simbólicos, Antunes trabalhou com as estruturas dos mitos, delas extraindo procedimentos sintéticos e dotados de grande plasticidade.

Quanto às rupturas, a mais notória é a do próprio processo de produção: absorvendo todas as qualidades da criação coletiva, soube livrar-se de todos os seus males, impondo uma dura disciplina de trabalho e estudo. O rompimento com a linearidade expositiva, criando planos de ação cênica, aproximava a realização dos efeitos dos mídia eletrônicos e transformava os conflitos num campo de forças (inspirado pela física) e não mais numa luta de oposições dialéticas. Ao retomar o mito da brasilidade *sem nenhum caráter*, Antunes Filho como que afirmava suas mais fundas características éticas, fazendo-o abeberar-se de componentes cosmológicos, mágicos, universais.

Entre 77 e 86

A montagem seguinte do CPT constituiu-se num dos empreendimentos de maior fôlego já efetivado por um grupo nacional: colocar em cena quatro textos do dramaturgo Nelson Rodrigues.

Com o nome de *O eterno retorno*, com pequenos cortes e adaptações, foram enfeixados *Toda nudez será castigada*, *Beijo no asfalto*, *Os sete gatinhos* e *Álbum de família*. Promovendo uma radiografia das classes médias urbanizadas brasileiras, Nelson Rodrigues era considerado, até então, um autor dotado de clichês e particularidades excessivamente cariocas. Na montagem de Antunes Filho nos foi revelado o *ethos* perverso da ânima e a truculência do ânimo subjacentes ao espírito nacional, onde os componentes do patriarcalismo apareciam desenhados com uma argúcia e causticidade até então insuspeitadas nas leituras rodriguanas. Espetáculo de rara beleza plástica e visual, mesmo trabalhando com moldes dramatúrgicos genericamente realistas, teve sua narrativa constituída segundo os padrões abertos por *Macunatma*, transcendendo enormemente tudo o que se conhecia sobre o autor de *Vestido de noiva*.

Reduzido, posteriormente, apenas a duas peças com o título de *Nelson 2 Rodrigues*, a realização participou de várias excursões internacionais e, juntamente com *Macunaima*, foi apreciada em várias cidades do mundo.

Nos anos subseqüentes, o CPT efetiva outras criações, em parte aprofundando conquistas dos dois espetáculos mencionados, em parte pondo à prova novas descobertas na linguagem cênica. Os resultados, entretanto, já não continham a inventividade anterior, seguindo-se *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, adaptação da novela de Guimarães Rosa, e *Xica da Silva*, com elaboração dramática de Luis Alberto de Abreu.

Dois jovens diretores egressos do CPT projetam-se nos palcos, nos anos seguintes, dotados de personalidade própria e projetando muitas das conquistas do grupo original para o terreno da pura magia cênica. *Velhos marinheiros*, encenado por Ulisses Cruz, constituiu-se numa adaptação da novela homônima de Jorge Amado, provando que mesmo a escolha de material dramático sem grandes possibilidades pode resultar em demonstração de grande criatividade cênica. Anos depois ele voltará à carga com várias versões de *O despertar da primavera*, de Wedekind, com seu grupo Boi Voador.

Foi no Rio de Janeiro que se estabeleceu Bia Lessa, onde montou dois espetáculos admiráveis: *Exercício nº 1* e *Exercício nº 2*, livremente inspirada em Dostoiévski. No final da década, encenará bem-sucedida adaptação de *Orlando*, de Virgínia Woolf, e uma insólita versão da ópera *Soror Angélica*.

Outros grupos merecem destaque neste período, ambos de São Paulo. Nascido nos porões do Teatro Oficina, o Teatro do Ornitorrinco estréia com uma adaptação de textos de Strindberg intitulada *Os mais fortes*. Atingirá outros horizontes com *Ornitorrinco canta Brecht e Weill* e, sobretudo, com *Mahagonny Songspiel*, uma versão reduzida da famosa ópera brechtiana. Tendo a figura de Cacá Rosset como principal ator e encenador, o Ornitorrinco se utilizará fortemente do sarcasmo e do espírito corrosivo do jovem Brecht para efetivar outras duas realizações polêmicas: *Ubu*, de Jarry, e *O doente imaginário*, de Molière. Incluindo suas viagens internacionais, *Ubu* permaneceu em cartaz mais de três anos, provando sua vitalidade contagiante e patafísicas soluções cênicas encontradas para estabelecer uma enorme comunicabilidade com suas platéias.

O grupo Ponkã, de forte extração nipônica, foi o responsável por ao menos duas realizações marcantes, *Aponkãlipse* e *Pássaro do poente*; a primeira utilizando com grande desenvoltura os procedimentos performáticos e a segunda dramatizando uma lenda oriental, em realização de grande beleza e impacto, conduzida por Márcio Aurélio.

E, finalmente, deste mesmo período, salienta-se a criação de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, levado à cena por José Antonio Teodoro, com o Grupo Delta, de Londrina, cidade do interior do Paraná. Apresentado no Festival Latino de New York, a realização evidenciou uma leitura diferente daquela empreendida por Antunes Filho, provando a originalidade da linguagem dramático-musical em que a obra foi concebida.

Entre 85 e hoje

Os últimos cinco anos do teatro brasileiro foram marcados, sem dúvida, pelas realizações do polêmico diretor Gerald Thomas, brasileiro de nascimento, que viveu a maior parte de sua vida entre Londres e New York.

Diretor residente do La Mamma Experimental Theatre, onde encenou mais de 18 textos de Samuel Beckett, Gerald chegou ao Brasil em 1985 para montar *Quatro vezes Beckett* com o Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. A realização, saudada como inovadora em todos os aspectos, tornou a figura do diretor um grande polemista, despertando ódios ou profundas reverências. Investindo com fúria contra o teatro psicológico e naturalista, suas declarações à imprensa se incumbiram de moldar uma espécie de persona, agregando à sua criatividade teatral a de acirrado interlocutor.

Com *Carmem com filtro*, apresentada em São Paulo no início do ano seguinte, mais fundas se tornaram as fissuras do palco brasileiro pós-geraldino. Dessacralizando um mito consagrado pela literatura (Prosper Mérimée) e pela ópera (Bizet), Thomas operava a desarticulação deste mito latino, síntese das *majas* hispânicas e dos *dândis* tropicais.

Através da filtragem, realizava uma ópera seca. Isto quer dizer que erigiu em totens as figuras arquetipais da ópera, promovidas à condição de "criaturas", retirando o melaço das emoções estereotipadas, o melodrama das paixões exauridas e introduzindo a síntese das relações interpessoais em seu aspecto fantasmático, simbólico.

Em *Quartett*, novamente no Rio, Gerald aprofundava, através do texto de Heiner Muller, esta crise das personagens remotamente inspiradas em *Ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Mas será com *Electra com Creta*, onde também a dramaturgia era de sua autoria, que de forma mais completa será revelado o universo criativo do encenador. Pelo ajuntamento de um caótico diálogo entre Medéia e Electra a respeito de pais e filhos é que a crise da linguagem atingirá seu apogeu: divididos por telas diáfanas, que permitiam impressionantes jogos de luz, mostravam-se três espaços terrosos onde vagueavam seres arquetípicos, heterodoxos, oriundos de um tempo/espaço impreciso. Refundindo procedimentos neoconcretos (em homenagem ao artista plástico Hélio Oiticica e aos poetas concretos de São Paulo), a encenação operava o julgamento das duas figuras principais, esta forma clássica de exposição da tragédia grega, mas obedecendo à desarticulação da palavra poética sob a inspiração de Beckett e Lacan, embalada pela megalômana 5ª Sinfonia de Shostakovich.

Tão derrisória quanto a encenação anterior, constituiu-se a leitura de Thomas para *O navio fantasma*, de Richard Wagner, na temporada de óperas do Teatro Municipal do Rio, em 1987. Transportando o clima e a visualidade da realização para um pós-guerra quase fantástico, eram prisioneiros dos campos de concentração que constituíam o coro de marinheiros e Senta, ao invés de morrer no mar, encontrava seu fim atirando-se contra um muro descomunal dotado de eletrochoques.

As características judaicas do encenador aparecerão com toda ênfase em *Praga*, outra criação sua que completava e expandia os conteúdos de *Uma metamorfose* e *Um processo*, integrantes da *Trilogia Kafka*. Acompanhado, agora, de um grupo de atores fiéis, a Companhia de Ópera Seca, Gerald Thomas efetivou um painel dos mais sombrios sobre os tempos pós-industriais que vivemos, onde as parábolas kafkianas compunham como que apenas um intróito à descida aos infernos. Espetáculos penosos, áridos e sintonizados com a vertigem *dark* e pós-moderna trazidas pelo olhar desacreditado dos anos 80, propiciaram deslumbrantes cenários criados por Daniela Thomas, mulher do diretor e sua companheira constante em todas as realizações anteriores.

Com música especialmente composta por Phillip Glass, estreia em 1989 *Matto Grosso*, uma ópera seca inspirada nos desastres ecológicos, e mais uma oportunidade para a criação de

imagens deslumbrantes e de rara beleza efetivadas por Gerald e Daniela. Em 1990, no Rio de Janeiro, estréiam mais duas realizações da dupla: *M. O. R. T. E – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética* e *Fim de jogo*, novamente um texto de Beckett. No primeiro, há como uma síntese da tragédia em curso no Oriente Médio, com a perturbadora possibilidade de um conflito armado entre as potências mundiais. Tomando o mito de Hamlet como fio condutor, o que está em cena é a própria possibilidade da arte num mundo caótico, onde o confronto já não é mais Leste-Oeste e sim Norte-Sul.

A passagem de Gerald Thomas pelo teatro brasileiro é ainda recente para uma apreciação de seus efeitos sobre o conjunto da produção. Mas permite algumas observações, viabilizadas pelas encenações de *Hamletmachine* e uma trilogia composta por *Mau-ser*, *Filoctetes* e *O Horácio*, textos de Heiner Muller postos em cena por Márcio Aurélio com grande domínio de expressão. Ou *O burguês fidalgo*, de Molière, e *Leonce e Lena*, de Büchner, dirigidos por William Pereira em espaços não convencionais e com grande rendimento; uma surpreendente concepção de Gabriel Villela para *A falecida*, de Nelson Rodrigues, e as bem-sucedidas realizações de *Você vai ver o que você vai ver* e *O concílio do amor*, de Oscar Paniza, pelo mesmo encenador; assim como as curiosas versões cênicas promovidas por Ulisses Cruz para *A cerimônia do adeus*, de Mauro Rasi, e *Pantaleão e as visitadoras*, adaptação do romance de Vargas Llosa.

São espetáculos dotados de uma outra empostação, inteiramente aptos a participarem do circuito internacional, dotados que estão de uma linguagem cênica refinada e em sintonia com o que se produz nos grandes centros.

Finalizar um balanço como este é sempre difícil, porque exige conjecturas que muitas vezes devem ser estabelecidas sobre movimentos que ainda não concluíram seu ciclo de ação ou influência, tornando temerárias as conclusões. Com o cultivo do mito da criatividade (onde o que vale é a expressão de uma idéia, não importando o contexto ou sua organização estética), poluindo com infundáveis subprodutos o já congestionado código artístico contemporâneo, observamos no terreno da arte teatral um enorme relativismo e a impossibilidade de qualquer generalização, como evidenciam todas as poéticas pós-modernas. Pinçar dentre o amontoado de produtos criados aqueles que lhe sejam capazes de

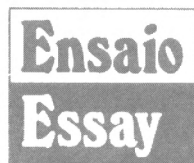
permitir alguma articulação de discurso tem sido a tarefa inglória dos críticos militantes, certos de que suas escolhas jamais dão conta da totalidade.

NOTAS

¹ Duas análises abrangentes poderão ser consultadas com proveito, cada uma enfocando elementos diversos da história recente do teatro brasileiro: Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, cap. 12 de *História geral da civilização brasileira*, v. 3, O Brasil Republicano, São Paulo: Difel, 1984; e Edelcio Mostaço, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo: Proposta, 1982.

Igualmente proveitosas serão as consultas a dois outros textos: Yan Michalski, *O teatro sob pressão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1985; e *Anos 70*, volume Teatro, Rio de Janeiro: Europa, s.d., com trabalhos de José Arrabal, Mariangela Alves de Lima e Tânia Pacheco.

² Logo após a eclosão do movimento modernista formam-se duas correntes: a primeira, liderada por Oswald de Andrade, ficará conhecida como Pau-Brasil, radicalizada, em seguida, quando do lançamento de *Manifesto Antropofágico*, uma proposta esquerdizante de devorar todo o passado nacional através de procedimentos vanguardistas. A segunda tendência é a Verde-Amarelo, liderada por Plínio Salgado, logo contaminada com a ideologia nazi-fascista.



SÍMBOLO E ALEGORIA EM
A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

Pedro Brum Santos
PUCRS

The imagery of one of Mário de Andrade's less studied poems is interpreted from the standpoint of Ricoeur's hermeneutics and Walter Benjamin's theories of symbol and allegory. The images of the river merged with the musings of the poetic subject are seen as caustic reflections on São Paulo's process of modernization during the forties, with its contrasts of rising democracy, industrial progress, corrupt politics, poverty, and increasing loneliness and dehumanization of the self.

Mário de Andrade e a meditação

Poeta, crítico, romancista, contista, musicólogo e antropólogo, Mário de Andrade (1893-1945) marcou alguns dos momentos mais importantes do Modernismo brasileiro. Com ele, a elisão, a parataxe e as rupturas sintáticas passaram a ser os meios correntes para exprimir o novo ambiente do homem da grande cidade. A poesia-telegrama de *Paulicéia desvairada* (1922) assumiu o papel de primeiro desvio sistemático dos velhos códigos literários em uso no Brasil de 1920.

Nas vésperas de sua morte, organizou os poemas de *Lira paulistana*, livro publicado em 1946. Trata-se do resultado de um poeta maduro, que se despojara do pitoresco. Em lugar da agressão debochada dos primeiros tempos, seus versos ganham uma reflexão mais sóbria. A cidade ressurge nos seus embustes e na miséria de uma massa informe.

"A meditação sobre o Tietê" foi o último poema escrito por Mário de Andrade, concluído no mês em que morreu (fevereiro de 1945). Na sua forma e no seu conteúdo, estão sintetizadas as principais imagens que esse modernista da primeira hora marcou ao longo de uma intensa carreira de criador e de pensador.

Em carta de junho de 1944 a Álvaro Lins, o autor fala de uns "poemas de São Paulo". Admite que se inspirou no livro *Homem primitivo como filósofo*, de Paul Radin, e nas poesias de um jogral galego que encontrou na *Revista Lusitana*. Morreu sem ver publicadas essas construções que reunira sob o título de *Lira paulistana*. Do conjunto, apenas "A meditação sobre o Tietê" possui título e está datado: "30-XI-44 a 12-II-45".

O poeta confiou aos amigos seu forte vínculo com essa criação. A 9 de fevereiro de 1945, escreveu a Dantas Mota:

Terminei a primeira versão dia 15 de janeiro. Desde esse dia, até mesmo durante o Congresso, tenho trabalhado nele, estava cheio de imperfeições derivadas de fadigas de memória. E a politicagem que trançou na infra-estrutura da intriga e do egoísmo, no Congresso, me obrigou a uma passagem nova, em que vejo as facções políticas em peixes (ANDRADE, s.d.).

O evento a que se refere é o I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo, no mês de janeiro de 1945.

Para Carlos Drummond de Andrade, em carta de 11 de fevereiro, confessa: “Ando fazendo um poema chato, pesado, difícil de ler, longo demais, duro nos ritmos, cadencial, bárdico, uma espécie de ‘Meditação sobre o Tietê’ ” (id.). Em 17 de fevereiro, a Murilo Miranda, mantém o tom:

Escrevi um bruto dum poema chatíssimo, para uns 370 versos, que é uma meditação sobre o Tietê. Chatérrimo, irritante pros outros, talvez ninguém vá gostar. Mas muito importante pra mim. Irá parar na *Lira paulistana*. Desta que agora vou arranjar na versão definitiva, quando datilografar, tirarei cópia para você (id.).

Antonio Candido o considera “senão o maior, certamente o mais significativo dos poemas que compôs, e que, datado de fevereiro de 1945, o mês da sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento” (1983). A construção e a significação indicam que aí se encontram, de fato, os grandes sentidos da poética de Mário de Andrade. Mais do que isso, o poema, na medida em que incorpora as linhas formais e temáticas da sua produção, é o legado definitivo do poeta e do cidadão. Do poeta, pelas lições literárias que encerra e que marcaram o Modernismo brasileiro, e do cidadão, pelo crescente desencanto diante da sociedade de seu tempo.

Universo simbólico

O Romantismo alemão consagrou o símbolo como sendo um particular que representa o Absoluto. Ao mesmo tempo em que empresta à imagem traços essenciais da idealidade, o simbólico

opera um distanciamento, dificultando a ação interpretativa. Cria-se, com isso, uma busca inesgotável de níveis significativos. Segundo Paul Ricoeur (1987), cabe ao leitor procurar a chave da compreensão profunda, onde o mundo da vida aparece como um estágio adiantado das relações semânticas.

A água, a noite, a terra, a flor, a ponte, a serpente e o amor são os símbolos que se repetem em “A meditação sobre o Tietê”. Cada um concretiza-se por diversas imagens e associa-se com variados planos significativos.

O símbolo da água é o mais recorrente. A sua primeira manifestação é especular, quando se funde com a noite e espelha a cidade: “Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas” (v. 11). Os seus reflexos prostram o sujeito poético, que se perde na noite: “E me larga desarmado nos transe da enorme cidade” (v. 185).

Afastando-o do sonho (o mar), as águas o reconciliam com a realidade (a terra). Nesse sentido, representam um rumo, uma direção. Nelas, o sujeito, que já foi levado por todos os descaminhos, reencontra-se com o sofrimento humano:

Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,
E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor pertinaz
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens
(vv. 36-39).

A origem manifesta-se no fato de o eu poético ter nascido das águas do Tietê. Busca, no entanto, um ponto mais primordial: aquele “De que o homem há de nascer” (v. 57). Também surge na figura do pai, associada ao rio que, sedento de amor, destrói e fecunda: “Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda!” (v. 85).

A imagem de morte configura-se nas águas sujas e embusteiras do Tietê. Matam árvores, aves e bichos, cujos corpos podres terminam por envenená-las:

Isto não são águas que se beba, conhecido, isto são
Águas do vício da terra. (. . .) (vv. 72-73).

A idéia de solidão liga-se ao abandono. Os peixes (políticos) brincam de dirigir a corrente com ares de salva-vidas. Enquanto isso,

As águas choram baixas num murmúrio lívido, e se
[difundem
Tecidas de peixe e abandono, na mais incompetente
[solidão
(vv. 154-155).

A associação entre o rio e a multidão, cujo ponto comum é o fato de serem escravos, mantém o quadro da solidão. Os estirões estão limitados pelas curvas do rio, assim como as pessoas são presas da injustiça e da impiedade:

E rola mansa, amansada imensa eterna, mas
No eterno imenso rívido canal da estulta dor (vv. 233-234).

As figurações da água confirmam a simbologia que a considera sob dois planos opostos, embora de nenhum modo irredutíveis. Trata-se de fonte de vida e de morte, criadora e destruidora. Os antigos indicam-na como centro de fecundação da terra e de seus habitantes (Chevalier, 1990).

O símbolo da noite em “A meditação sobre o Tietê”, assim como o da água, possui diversas manifestações. Começa com a superposição de imagens, que escurece o rio, deixando-o mais negro. Some a cidade na sua materialidade coletiva, que vai dando lugar a outras imagens, menos concretas. Evidencia-se a profundidade:

É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e
[humana (vv. 22-23).

A noite sufoca, é informe, e o sujeito poético perde-se na procura. Eis a busca:

É noite muito. . . As formas. . . Eu busco em vão as
[formas
Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens
(vv. 173-174).

Por fim, o sujeito sucumbe, cansado, e materializa a queda: “... e tudo é noite. (. . .)” (v.237).

No poema, como no universo simbólico, a noite é rica em todas as virtualidades da existência. Simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida.

A terra, por seu turno, liga-se à insistência, à teimosia. A água do Tietê afasta-se do mar e adentra-se na terra dos homens. Nesse curso, o rio transforma-se em adubo e bicho terreno e contém uma teimosia capaz de conduzir o sujeito poético:

Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!
(vv. 32-33).

A origem também prende-se à terra. Com seu ente maternal, ela gera tanto a vida no sentido positivo, como a vida abjeta, destruidora: “Águas do vício da terra. (. . .)” (v. 73).

Identificada com a mãe, a terra, de fato, é um símbolo de fecundidade e regeneração. Distingue-se da água por produzir as formas vivas, enquanto aquela precede a organização do Cosmos. Com esse caráter sagrado, esse papel maternal, a terra intervém na sociedade como garantia de juramentos (Chevalier, 1990).

A simbologia da flor conduz, no poema, a diversas imagens. A solidão, uma delas, está na figura isolada que surge quando a noite se faz escura e proporciona a calmaria:

Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de
[morte.
(vv. 20-21)

Além da solidão, a flor materializa-se como renascimento: “Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra” (v. 300). Em seguida, trata-se da busca: “Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar” (v. 302). Mais adiante, da inconsistência: “Que mal se abrem flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis” (v. 307).

Embora cada flor possua, ao menos secundariamente, um sentido próprio, nem por isso ela deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo. O seu cálice é o receptáculo da atividade celeste. Identifica-se com o simbolismo da infância e, de certo modo, com o estado edênico.

A ponte em “A meditação sobre o Tietê” contém um sentido de localização. A Ponte das Bandeiras (sobre o rio Tietê) é onde se situa o sujeito poético. A sua descrição diz que

Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa (vv. 1-3).

Outra imagem é a da fusão. Na idéia da sustentação da ponte, com ela se confunde: “As altas torres do meu coração exausto. (. . .)” (v. 8). E também se sente a ela colado por efeito do desuso: “Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras” (v. 276).

O simbolismo da ponte como aquilo que permite passar de uma margem à outra é um dos mais difundidos universalmente. Essa é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível. As lendas indicam a angústia que suscita uma passagem difícil sobre um local perigoso e reforçam a simbólica geral da ponte e sua significação onírica: um perigo a superar, mas, do mesmo modo, a necessidade de se dar um passo. (Chevalier, 1990).

O símbolo da serpente, no poema, manifesta-se na perda de domínio. A poesia escapa do sujeito poético, perde a graça e o prazer da vida:

Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando
As cordas oscilantes da serpente, rio (vv. 58-59).

De outra parte, a serpente liga-se à superação:

(. . .) e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos artes,
[e enrouquece (vv. 277-278)].

Arquétipo fundamental ligado às fontes da vida e da imaginação, a serpente conservou pelo mundo as valências simbólicas mais contraditórias em aparência. A poesia, as artes, a medicina – que sempre tiveram-na como atributo – encarregam-se de propagá-la como fonte de harmonia e liberdade do homem.

O símbolo do amor, por fim, possui uma concretização de fraternidade. O sujeito poético diz, sobretudo, ter amado:

Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz! (vv.
269-270).

Também se materializa de forma etérea. O seu verso vence

Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo
[Amor (vv. 279-280).

O amor, ainda, prende-se à renovação do destino. Buscando caminhos que transcendam a realidade imediata, o sujeito parece saber de um caminho, novo, redentor, e se questiona:

. . . hei-de guardar silêncio
Deste amor mais perfeito do que os homens? (vv. 312-
313).

A simbologia do amor tem um sentido de origem. Quaisquer que sejam as sensorias poéticas, o amor permanece sempre o deus primeiro, aquele que assegura não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do Cosmos.

Sociedade alegórica

O alegórico, na compreensão de Walter Benjamin (1984), é o elemento introdutório da obra de arte no mundo concreto, material. Na superposição de relações que a sua exegese encaminha, a leitura da obra aponta para a leitura do mundo, onde ambas se compreendem mutuamente.

Em meio ao universo simbólico de "A meditação sobre o Tietê", na altura do verso 132, surge uma divertida alegoria dos políticos. Neste quadro temos o peixe-presidente, os tubarões, o boto-ministro, o peixe-boi, os golfinhos e o peixe-baleia:

(. . .) Olha o peixe dourado sonoro,
Esse um é presidente, mantém faixa de crachá no
[peito,

Separa as zonas fabris e comerciais dos bairros residenciais operários, ao cortar o norte da capital paulista. O Tietê, desta forma, incorpora a história, a cultura, o submundo, a dor, o veneno, a poesia, a solidão e a multidão. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, é o dizível e o indizível. É um símbolo de São Paulo.

É evidente que Mário de Andrade considerou tudo isso ao elegê-lo como referência de seu poema. O significado da construção, porém, como indica a leitura do símbolo e da alegoria, ultrapassa o nível referencial direto e vai encontrar ressonância, em último estágio, no momento histórico-social.

Em 1945, quando o autor concluiu "A meditação sobre o Tietê", o Brasil estava, no plano político, fechando um primeiro estágio do período inaugurado em 1930. O Estado, mais intervencionista e centralizador, representava objetivamente as necessidades do reordenamento geral do capitalismo. Na economia, processava-se um acelerado desenvolvimento modernizador, cujas discrepâncias eram claras e evidentes.

O abrandamento do Estado Novo, a partir de 1942, proporcionou no plano cultural uma nova fase de liberdade e de intensa atividade, turbulenta, agitada, fecunda. Segundo Nelson Werneck Sodré, "um desses esporádicos instantes que, ao longo da história, têm permitido ao povo brasileiro vislumbrar o que poderá vir a ser um regime democrático" (1982:581).

A perspectiva de uma assembleia constituinte, o fim da II Guerra, as manifestações operárias e comunistas anti-Vargas, esses fatos agitavam o clima de uma São Paulo que já incorporava muitos aspectos de grande metrópole. No coletivo da rua, havia um traço de desumanidade, de solidão, de miséria, tomando força rapidamente. Respeitando-se as peculiaridades regionais, esse era um quadro que avançava em escala nacional (cf. Mazzeo, 1988).

"A meditação sobre o Tietê" tem muito de São Paulo, mas tem muito também de Brasil. De um país que Mário de Andrade mal vislumbrou na realidade concreta, mas que por certo, na sua essência, apreendeu muito bem. Daí as suas palavras: "Chatérrimo, irritante pros outros (. . .). Mas muito importante para mim". As águas do Tietê não refletem apenas uma cidade. Elas são o espelho para as angústias, as certezas e as incertezas de um poeta maduro.

A propósito do aspecto especular, diz o próprio autor, falando a respeito da forma espontânea como encontrou, em 1941, a

imagem do espelho para o seu poema "Espelhos, Pirineus, Caiçaras", numa noite de insônia, na fazenda:

o espelho refletia uma atitude meramente individualista do ser, uma instintividade epidérmica, coordenada organizadamente numa constância. O espelho mirado me indicava a postura do retrato que eu queria tornar (ANDRADE, 1987).

A idéia de duplo, presente no espelho, começa pelo próprio título do poema. "Meditação" indica submeter à exame interior, estudar, pensar. O título usa a preposição "sobre", que tanto poder ser "a respeito de" como "acima de". Essa dubiedade é extensiva ao corpo da construção. A sua constituição simbólica reforça-a, uma vez que é próprio do símbolo uma infundável significação antitética, capaz de, como diz Paul Ricoeur, suscitar uma exegese infundável.

Em meio aos símbolos da água, da terra, da noite, da flor, da ponte, da serpente e do amor, "A meditação sobre o Tietê" afirma um sujeito poético identificado com o rio, sua terra, sua gente, sua história, sua cultura. Pela alegoria, faz blague dos políticos e solidariza-se com a dor e com a solidão da multidão. Transmuda-se na imagem da ponte e torna-se passagem e passageiro por esses caminhos variados. Seu verso, produto da imaginação da serpente, embrenha-se nos rumos diversos e difusos da noite, transforma-se em receptáculo como a flor e atinge o foro de um deus primeiro e indispensável, na forma do amor.

O Tietê é a água como fonte criadora e destruidora. Espelho, caminho, origem, morte e solidão. O rio justifica o poeta e justifica-se como representação do curso da existência humana e das flutuações dos desejos e dos sentimentos. Constitui-se na gênese que, como diz Antonio Candido, permite a Mário de Andrade alcançar "a fusão perfeita do coletivo e do pessoal, numa articulação mágica de temas e imagens tirados de toda a sua obra anterior, cuja coerência profunda é assim revelada" (1983:85).

O amor aparece como origem e como regeneração. O sujeito poético diz conhecê-lo. No entanto, o seu curso na companhia das águas do Tietê leva-o para a seguinte situação:

Estou pequeno, inútil, bicho, derrotado.
No entanto, eu sou maior. . . Eu sinto uma grandeza
[infatigável!
Eu sou maior que os vermes e todos os animais. (vv.
314-316).

Contraditoriamente:

Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas
[turrone Paulista. (vv. 323-324).

O aparente paradoxo desses versos tem uma explicação: o sujeito crê na consistência da sua criação que vem de fontes profundas, remotas: “E a minha sabedoria vem de fontes que eu não sei!” (v. 272). O problema está em quem desconhece ou não quer ouvi-lo:

Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida? (vv. 236-238).

É esta incompreensão – e não o verso em si – o que motiva a desilusão e a tristeza final:

. . . e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê. (vv. 327-330).

O Brasil e o mundo dos anos quarenta concedem um espaço cada vez menor para o poema. A indústria cultural, em ascensão, de tudo se apropria e a tudo manipula. Na sociedade de consumo, o sensível, o espiritual, o intelectual são mercadorias de baixo valor. Ser poeta, nesses tempos, equivale a ser teimoso como o Tietê, que, para chegar a São Paulo, tem de vencer a própria natureza do curso das águas, trocando as promessas do mar pela rudeza da terra dos homens.

TRABALHOS CITADOS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- . *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- . *71 cartas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, s.d.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. Modernismo*. 9. ed. São Paulo: DIFEL, 1983.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio: José Olympio, 1990.
- MAZZEO, Antonio Carlos. *Burguesia e capitalismo no Brasil*. São Paulo: Ática, 1988.
- Ricoeur, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

THE CONFESSIONS OF RALPH:
AN AUTOBIOGRAPHICAL FANTASY
by Sérgio Sant'Anna

Translated by
Nelson H. Vieira
Brown University

Prologue

Like all those who suffer from chronic restlessness, a kind of pest inside the soul, preventing one from being happy or from simply enjoying tranquil mediocrity, I one day thought about exorcising myself. To transcend my self through "art". The chance not only to enjoy ephemeral glory immortally, but to drive away the bats inhabiting my brain, perhaps even to free myself from them forever. So I became a writer. To write a novel whose development would begin immediately. But leafing through a book by Jack Kerouac, a kind of angel and devil of the fifties, I found a statement which, true or false, bothered me:

"*Fabricated* stories and novels about what would happen *IF* are for children and cretins afraid of seeing themselves in a book, just in the same way they dread seeing themselves in the mirror when sick or hurt or hung over or crazy."

So I dropped my initial idea for a novel, whose perfect, though somewhat boring, first chapter had already been written – a chapter which, by the way, I partially used in these *Confessions* of mine, under the title of "Resurrection". Because, after all, that writing had been from the period of time when I had first decided to expose myself publically.

And so now I take leave, body and soul, to write my story. Moreover: I proceed to intentionally live a story that will deserve to be written, though it be incongruous, imaginary and even fantastic.

I'll explain: dissatisfied with my own personal history up till then and dissatisfied as well with my probable, middle-of-the-road future, I decided to transform myself into another man – to become a fictional character. Somebody who, without disregarding the chances and hazards of fate, would choose and embody an imaginary destiny so that it could then be recorded.

Ralph is this man. He was born with my first death, the death of somebody whose identity is of no interest because he rejected himself, and withered away, giving his place up to a fictional character.

After all, all autobiographies, not just this one, are imaginary as well as real, presuming it is possible to delineate precise boundaries in these matters. For if reality is in a certain way an imaginary creation, imagination and fantasy are in turn black-and-blue realities that completely reveal the concrete being and the world upon which they were based.

I warn you, this autobiography, like all others, is also composed of fragments selected from real life. The very selection of these fragments is already a way of corrupting the truth. On the other hand, it would also be impractical as well as boring to record all of Ralph's moments which, like any other man's, are filled with hours, days and even months of little significance. But to counteract this, my autobiography will try to experience moments as intense as a whole existence.

Summing up, let's say that this book deals with the real life of an imaginary man or with the imaginary life of a real man. Most of all, I want to amuse myself – or even move myself – living and writing this book and, in so doing, taking some liberties, such as objectifying myself, sometimes in the third person singular or through the words of others.

And seeing myself much too decadent or vile or small and mediocre in one chapter, I'll appear witty and effervescent in the next one, undoing the previous impression. In the same way, when I yield to the temptation of silly sentimentality – seduced of

course by some engaging deception – I'll try in every way to growl and bare my teeth, like the beast who hides inside us all.

Book I

The Departure

The first step is to make a clean break with the city and to sever all ties with my former life. More than that: to erase all traces of this past. To convince myself that I am Ralph, conceived from nothing, and made into a physical and mental being in his early twenties.

I go out into the street on this my first day of active existence as Ralph. New clothes, fresh haircut, carrying a small suitcase with my few belongings and a vague notion of where I'm going. And some money in my pocket. I grabbed what was left in the house. No regrets at all as I ransacked those old suit pockets. Anyway, I didn't have anything more to do with those people, my ex-family. Ralph, the man without a father and a country; knight errant of good and very bad intentions. Fortunately, in this day and age, one no longer needs horses or suits of armor and, much less, squires.

New clothes, fresh haircut, starting all over from the beginning. No fixed idea in my head except the assurance that something has to happen. Because I am Ralph, the character in search of his story.

If this were a port city, I would direct myself immediately to the docks. Strolling down the wharf, I would be accosted with proposals for work and adventure. A crew member on board a ship of smugglers. Or perhaps a scribe on a ship of explorers, discovers. But there's nothing left to discover on Earth. All sea routes having already been crossed by millions of navigators.

But this is not a port city. Not even one noticeably industrial or prosperous or hellish or very beautiful or anything else. A city, that's all. The capital of some Brazilian State. All of a sudden I wonder what I've been doing here all this time. Streets so mysteriously familiar that I need not pay the least attention as I walk them because these legs, belonging to Ralph's predecessor, still direct me and know the way.

People walk the streets as in any other city. Faces vaguely familiar, but Ralph knows nobody. Ralph, the solitary knight, losing all his memories and his pasts.

Shops done in poor taste. Bars and banks. Buildings. Here in this sport, dear tourists, the most important historical event was a public servant's leap from the twentieth floor on account of debts, drink and disappointing love-affairs. A man of no importance. Nobody paid attention to him, even though they gathered around his body. The people only wanted to see his guts, the spectacle and not the man who got only a few lines in the local scandal sheet. Nevertheless, he was a very important man, a personality. To himself. In that fall, a whole universe fell apart and will never be rebuilt.

To our right we have the main office of the most prosperous bank in the country. The bankers get richer every day while their employees get more fed up with life. But he who remains an employee in a certain way deserves such a fate. Because there's always the possibility of hurling yourself from the twentieth floor like our friend, or else, for the more courageous, holding up a bank or pissing on top of the boss's desk, or better yet, the most obvious: never going back there again.

Spontaneous and unimportant ramblings of Ralph while not yet in full control.

Ahead of you, ladies and gentlemen, if you fix your eyes way up that avenue, we have the State House which serves as the domicile and office of he who so wisely governs this State. As for the pointed iron bars, the armed soldiers and the dogs, don't get excited, distinguished visitors, for it's only a minor precaution. Because there will always be those who'll reciprocate the love of their superiors with hate. A vile minority, but dangerous nonetheless, and one it behooves us not to underestimate.

But, actually, ladies and gentlemen, the inhabitants of this land are peaceloving. Peaceloving and bovine, as the city's monumental park to your left attests. A locale for suspicious trysts and perpetual listlessness where the placid inhabitants of this city usually take their Sunday strolls, despite the fact that some crimes against society's morals and customs have been committed here – even a gruesome murder once took place here, just as all things eventually take place.

But here, people mainly take boat rides on the lake, eat popcorn and ice cream, and have fun on the Ferris wheel. Others just lie on the grass, gazing at the sultry summer and working out the details of impracticable projects to the sound of a flute that some bearded beggar is playing, making all things sound lyrical and possible.

Here, in the monumental park of the city, the beggars beg, the lovers love, the kids kid around, the police police, the sellers sell and the curious are curious. The curious are those detached souls who never participate in anything. The curious are merely curious and are everywhere, thoughtless but unconsciously conscious of their modest, but nonetheless, very important role which is to join with other curious souls, forming conglomerations and multitudes of the curious who merely sit everything out impassively, although, on some rare occasions, these curious ones do turn into an enraged mob. These are considered to be our so-called historical moments, like the Fall of the Bastille, etc. Clashes between armed armies and multitudes of the ex-curious, of course, with the armies in most cases getting the upper hand.

But right up ahead, my dear visitors, you who are honoring us with your presence – is the artsy part of town with its lights, bars, restaurants and night spots. After a day of intense and constructive work (you see, progress is our motto), our anonymous heroes go there to have a good time. And so do our heroes of the middle and upper classes, as well as our wholesome young people with their schizophrenic and exciting rhythms. At this hour the bars are still empty but, gentlemen and ladies, if you deign to wait, you will see that, little by little, the lights begin to go on and men and women, like insects, will begin to surface as if from nowhere. The amplifiers will be turned up to their highest volume and people will suddenly become happy and will exchange looks and smiles, kisses and late-nite plans for bed, while fingers touch with tenderness and legs furtively hunt under tables during conversations that build to a kind of climax just when that quality of genius, hiding inside everybody, blossoms and devises dazzling projects – films, melodies, novels, individual and mass revolutions – that pass like a flash through each one's mind. The only problem being that each of these minds will be so deadened and numbed by alcohol that it will file this idea – which could be

its last – as a second priority to be taken up the next day or on Monday – the day of beginnings, when undoubtedly it will already be too late. But don't be alarmed, ladies and gentlemen, there still exist a few people who just live and have fun and that's it, with life being for them nothing but a slight numbness, laughs, bodies, orgasms. And so a man or a woman end modestly, but nonetheless happily, one more night which will pile on top of another and others and so on until all of them join together in the great beyond along with that public servant who threw himself, a bit prematurely, from the twentieth floor.

But don't think, dear tourists, that this is the end of our city's night life. Because a little up ahead, you will find a block even more Bohemian than the artsy part of the city. On that block, the lonely citizens of the masculine sex – the old, the very ugly or the timid – enjoy themselves til the wee hours of the morning. Whores, late night snacks, binges. It's the time when sentimental, beautiful and popular songs are sung from the bottom of a gutter without any accompaniment, not even a ukelele or a tambourine. It's also the time when one vomits or cries for no special reason, but for all the possible reasons. Over there's the city's combat zone: where needy citizens feverishly and uselessly stalk the streets to satisfy their lustful needs, laying their little heads upon the enormous breasts of old whores and letting themselves be cradled like little boys, while agile fingers feel pants pockets in search of a thin wallet. Over there's the fun part of the city.

This was my city, ladies and gentlemen. While you may like to see the other picturesque and cultural points of interest – churches, museums, libraries (where one day I hope to place my book), City Hall, the monuments to the great men of our national and regional history, not to mention the more serene and elegant neighborhoods – I'll ask you to excuse me as I follow my own course, which is definitely another. Good-bye, ladies and gentlemen, it was a pleasure to know you during this excursion. My name is Ralph. Always at your service.

New clothes, fresh haircut, money in my pocket and a small suitcase with my few belongings. I graciously wave to those who are staying behind and take the avenue to my left. I cross in between the cars, against the light. I feel almost immortal during this the beginning of my story. Nothing can happen to me.

Because I'm just starting and the good guy never dies at the beginning of the film, unless they reconstruct him through flashbacks. And as for me, there's nothing to reconstruct. Ralph, the man without a past.

With quick steps, anxious, breathless, sweating, I am now rambling down the avenue that ends at the railroad station. Suddenly, I'm stricken with the fear of not getting a seat on one of the trains leaving the city. The sensation that everybody wants to flee and that there will be no room for all of them. I'm now running madly like a hunted man.

I swiftly cross the station's platform at the exact moment when the last call for departure rings out for some train. I throw my suitcase into the nearest car and leap inside. I'm leaping into a new life. I don't worry about my ticket. I pay my ticket as well as the fine for not having a ticket. I pay with the greatest pleasure. A fine for having arrived so late. But yet not too late.

SANT'ANNA, Sérgio. *As confissões de Ralfo; uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

ENTRE ESCOMBROS: POEMAS INÉDITOS
de Affonso Romano de Sant'Anna

ENTRE ESCOMBROS

Às vezes, pequenos grandes terremotos
ocorrem do lado esquerdo do meu peito.

Fora, não se dão conta os desatentos.

Entre a aorta e o omoplata rolam
alquebrados sentimentos.

Entre as vértebras e as costelas
há vários esmagamentos.

Os mais íntimos
já me viram remexendo escombros.
Em mim há algo imóvel e soterrado
em permanente assombro.

DÉCADA PERDIDA

Perdeu-se

como se perde algo
no computador,

perdeu-se

uma década inteira
abaixo do Equador.

Perdeu-se

como uma carta se perde
não no correio, mas
nas mãos do jogador.

Perdeu-se

como se perde a moeda
na rua e os desatentos
perdem a casa e o amor.

Perdeu-se

e o pior, sabemos onde
e como, mas nunca saberemos
quem a achou.

Perdeu-se

como se perde:
o bilhete premiado,
o *best-seller* rasgado,
a carreira abandonada,
a viagem cancelada,
o beijo nunca dado,
na platônica namorada.

Perdeu-se.

Perdi-me.

Perderam-nos.

Não foi um minuto
um dia, um ano, foram

dez, de vida hipotecada,
que se somaram a outros
de história estagnada.

Por isto, uma questão
vaga no ar perdida:
– por quanto tempo uma vida
pode viver adiada?

HAIKAI MALLARMAICO LATINOAMERICANO

Um golpe militar
jamais
abolirá o azar.

SER NACIONAL

Neruda dizia cansar-se às vezes de ser homem.
É normal.

Às vezes me canso de ser brasileiro
24 horas por dia. É mortal.

Não que de manhã quisesse ser francês
comer *baguette*; no almoço ser italiano
com ravioli e *spaguetti*
e no jantar comer frios alemães, belgas,
comer raclete.

Refiro-me à hora dos impostos.
Pago como espanhol e americano,
mas na hora dos beneffcios
ninguém me repara os danos.
Já que pago pedágio
com reincidência francesa
gostaria de, além de estrada,

ter previdência privada
e serviço médico à inglesa.
Gostaria como um suíço
de programar a vida, ter controle
da inflação
e dos frutos no quintal.
Como japonês, gostaria
de ser duplo:
— tradicional
e com um futuro sideral.

Tenho liberdade física, individual
para fazer zorra,
chegar tarde,
furar sinal,
fraudar o imposto,

— mas é isto, ser brasileiro, afinal?

PARTIDO

Por não ter sido do Partido
constato condôdo
que muitos que o foram
continuam confundidos.

Por não ter sido do Partido
vejo com assombro
que muitos buscam fundamento
onde só há escombros.

Por não ter sido do Partido
imagino como é frustrante
pensar ter sido amante
e ser marido tráfido.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A história, o amor e a morte*. (Título provisório.)

**AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA:
CRIAÇÃO POÉTICA X TEORIA**

Cida Golin
PUCRS

Esta entrevista foi realizada em abril de 91, quando Affonso Romano de Sant'Anna esteve em Porto Alegre, participando do seminário *Roteiros novos para velhas leituras*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura. Affonso foi convidado a falar sobre o conceito de literatura e, na ocasião, defendeu que o crítico precisa saber ler os contrários da forma mais objetiva possível. Durante a entrevista o autor de *Que país é este?* e *Canibalismo amoroso* reviu parte de sua experiência de professor, teórico da literatura, ensaísta, poeta e jornalista interessado na exploração das linguagens do jornal e do vídeo. Nesse vaivém entre teoria e criação, Affonso Romano de Sant'Anna mencionou diversas vezes a situação do Brasil, um de seus temas prediletos.

CG: No prefácio de *Poesia sobre poesia* há uma referência sobre a vacilante afirmativa entre as atividades de docência e de criação artística. Como se dá o jogo entre as duas?

ARS: Esse prefácio era, fingidamente, um prefácio escrito por Machado de Assis. Esse jogo do vacilante afirmativo era uma característica típica do autor que falava de duas coisas aparentemente contraditórias ao mesmo tempo. Na verdade, a atividade de professor e de poeta são complementares. Evidentemente, há algumas interferências até perigosas. Nesse livro *Poesia sobre poesia*, eu tentei desmistificar a minha própria postura de professor. O professor tem a mania de querer ir até o fundo do texto e o texto tem algumas camadas (ainda) insondáveis. O livro é um pouco essa desmistificação do professor através do poeta e vice-versa.

CG: E como se dá esse deslocamento entre o poeta e o professor? Você consegue se deslocar do poeta e analisar a sua poesia? As duas coisas são simultâneas, a criação e a crítica?

ARS: É muito complicado. Há poemas que eu fiz num jato só, bateu uma certa sensação, uma certa frase, um certo clima e o poema saiu quase que por inteiro. Outros poemas foram construídos a partir de um projeto. O gesto de criação é bem diversificado. O João Cabral, por exemplo, trabalha só na linha racionalista. Eu trabalho conjugando a razão e a emoção o tempo todo, por isso é difícil você separar uma coisa da outra. Quanto aos meus poemas, tenho mais ou menos uma noção do que quis dizer. É como durante a análise, você aí pode se conhecer, mas é através da voz do outro, que é o espelho, que é o crítico, que é o analista, que você vai ver uma outra leitura de você mesmo.

CG: No *Canibalismo amoroso* você afirma que a literatura é feita de péssimos amantes. E como se dá a paixão na sua trajetória?

ARS: Eu acho que a história da literatura brasileira é muito ilustrativa da péssima relação que os poetas têm com as suas mulheres e com as suas famílias. Espantosamente não há descrições das relações com as esposas e com a vida familiar. Na ficção isso até acontece através dos dados autobiográficos. Na poesia, fala-se muito nas relações exteriores, das amantes ideais, mas a economia doméstica, a coisa interna, não é muito referida pelo homem. As mulheres, no entanto, começaram a introduzir dentro de seus poemas a ambiência doméstica, a cozinha, a mesa, o quarto, o sexo, a relação com o homem, inclusive questionando o espaço do homem e da mulher. Eu tento recuperar esse espaço masculino desperdiçado em alguns poemas do livro *Que país é este?*, onde busco a relação do homem diante do amor numa visão moderna. Isso também se deve ao fato de eu ter feito análise durante alguns anos. O livro *Canibalismo amoroso* me levou a constatar que os poetas de todas as literaturas, em geral, trataram a questão do amor de uma maneira muito fantasmagórica, muito alucinada. Isso fica muito mais evidente até os poetas do final do século XIX. Do século XX para cá, o poeta já sabe que tem a psicanálise como disciplina, então ele escamoteia um pouco os seus fantasmas interiores. É espantoso ver como há tantos amores irrealizados e infelizes na história da literatura.

CG: O poeta escamoteia, sabendo que existe a psicanálise, e sabendo que o seu texto pode ser fruto de análise. Buscar no texto a pessoa, o sujeito histórico que escreveu. . . Freud fez isso.

ARS: A teoria da literatura, nos últimos anos, insistiu no fato de que o sujeito do texto não é o sujeito biográfico. Essa verdade foi repetida como se fosse uma verdade científica. E não é bem assim. Temos que dividir as coisas e colocá-las nos seus termos. Existe um equívoco que tem de ser visto com mais sofisticação nos cursos de teoria da literatura. O equívoco se originou do fato de que, antigamente, quando se fazia uma crítica chamada impressionista, os críticos, ao invés de falar no texto, começavam a falar da biografia dos autores. Depois do formalismo, na Rússia, e do estruturalismo, houve uma cobrança maior na objetividade da

análise: é necessário concentrar-se no texto enquanto tal e não usar o texto para falar do autor. Isso me parece mais do que legítimo. No entanto, incorreu-se no absurdo de dizer que o texto não tinha nada a ver com o autor. Essa afirmativa não se sustenta. Se Castro Alves fosse preto, sua obra seria totalmente diferente. Se Drummond não tivesse nascido em Minas, a sua obra seria totalmente diferente, se Erico Verissimo tivesse nascido em Minas Gerais, *idem*. Então, ao estudar a obra do autor, eu tenho que levar em conta os seus elementos biográficos e psicológicos. Depois de organizar a interpretação do texto, de achar os modelos, os temas, os motivos, é preciso pesquisar a sua biografia. Se o autor não for esquizofrênico, deve haver uma coincidência. A vida é igual ao seu texto, a vida é igual ao seu imaginário, por isso, é preciso muita cautela, as coisas são mais complexas.

CG: O estruturalismo marcou a sua trajetória. Na palestra, você recordou a missão dos teóricos, nos anos 70, de repensar o conceito de literatura na universidade. E hoje você acredita que o crítico precisa saber ler os contrários?

ARS: Na verdade, o estruturalismo trouxe um benefício muito grande e uma certa limitação. Ele exigiu um aprofundamento, uma metodologia e uma certa objetividade, mas por outro lado trouxe um problema quando se tornou onipotente, com a ilusão de que poderia decifrar tudo no texto, a estrutura, a chamada estrutura ausente. Por outro lado, foi dentro dessa questão estruturalista que Roland Barthes, sobretudo, apontou a multiplicidade de leituras. O texto em si é uma possibilidade e existem pessoas que montam interpretações desse texto. Nesse sentido, o estruturalismo é até muito humilde porque deu às pessoas a noção da relatividade da sua leitura. Agora, passado o período áureo do estruturalismo, houve uma diluição do processo crítico e uma noção de certa liberdade, de que as pessoas poderiam voltar a lidar com o texto de forma mais individual. Eu diria que houve uma certa perda de qualidade analítica. Por outro lado, houve um ganho: o texto crítico se tornou mais legível. Um dos defeitos do estruturalismo foi criar uma linguagem fechada em torno de si mesma, falava-se um dialeto. E o analista estruturalista se achava dono de um saber muito especial que desafiava e humilhava os seus leitores. Mas como acontece com todo o movimento, há sempre

aqueles que sabem lidar melhor ou pior com os seus atributos, e no caso, a história registrará aqueles que lidaram melhor ou pior com o estruturalismo.

CG: Na década de 60, a palavra era um instrumento político. Vinte anos depois, você afirmou que o poeta, num país como o nosso, tem o dever de entender o cotidiano de pontos de vista diferentes do político e do historiador. O poeta passa a ser um articulador do sentido.

ARS: Nos anos 60, houve uma ênfase muito grande na poesia enquanto veículo de movimentação social, enquanto veículo da própria revolução, um conceito marxista, utópico e romântico de revolução. Embora eu tivesse participado do “Violão de Rua”, do Centro Popular de Cultura, sempre tive uma noção muito crítica dos limites que a poesia poderia ter num contexto social como este. Achava que o texto ajudava a fermentar as idéias, mas o texto em si não iria provocar a revolução. Esse é um período muito singular e muito rico da cultura brasileira, mas foi ultrapassado. A nossa geração aprendeu duramente na guerrilha, no desencanto com o muro de Berlim e com outros símbolos já deglutidos pela História. A nossa geração aprendeu que as coisas são mais complexas do que a gente pensava. O que eu estou tentando fazer, tanto ontem como hoje, é juntar a palavra à ação. Acho que se pode fazer poesia pelo gesto. Todo o gesto criador e criativo é um gesto poético, instaurador, inaugurador. Se lembrarmos as várias definições que dão a poesia como o lugar do ser, da instauração da consciência, qualquer gesto que aproxime o homem de si mesmo, que o conduza à epifania e à revelação é um gesto que está no domínio do poético. Portanto, a prática política, administrativa, burocrática pode até ser atravessada por esses laivos de poesia. É exatamente isso que eu estou tentando fazer hoje: resgatar, na administração e na burocracia, o que de poesia é possível viver e fazer.

CG: Você falou que o concretismo paulista não foi uma boa influência para uma geração de poetas. . .

ARS: O concretismo é uma lâmina de dois gumes. É muito importante enquanto teoria para aguçar a curiosidade e encaminhar

o jovem para autores e teóricos importantes da literatura ocidental, mas, por outro lado, é um movimento castrador porque diminui o horizonte do poeta que se envolve com o concretismo. Ele acredita que há um receituário de poesia. Com duas ou três idéias ele vai fazer poesia, ao passo que a criação e o texto são coisa bem mais ampla. A poesia não cabe dentro de movimento literário nenhum. Ela transcende isto, está em todas as partes. Por outro lado, o concretismo foi um movimento rico teoricamente como provocação, mas autoritário enquanto prática social dentro da literatura.

CG: Dizem que não há mais vanguardas, é isso mesmo?

ARS: As vanguardas cumpriram um ciclo histórico. Desde os anos 60, eu tenho enfatizado esse assunto. A vanguarda, que começou oficialmente no final do século XIX, encerrou seu período áureo em torno de 1960-70. Isso não significa que acabou o período de transformação em arte, o que acabou foi um propósito determinado, o que ocorreu foi a codificação de um determinado estilo de época. Eu jamais diria que terminou a história da arte como aquele japonês Fukuyama. Ele disse que a história acabou porque não haveria mais o conflito entre capitalismo e comunismo. Não. A história da arte continua, apenas esse é um período já configurado. Outras coisas surgirão, eu não sei quais são. Mas, por enquanto, esse período se esgotou.

CG: A sua tese de doutorado é sobre Drummond. Affonso Romano de Sant'Anna diz ser um devedor de Drummond. E de quem mais?

ARS: Eu sou devedor de muita gente. Há muitas dívidas das quais eu não tenho consciência total. Nós somos um acúmulo de muitos textos lidos, muitos textos ouvidos. Alguns autores marcam a gente mais do que outros. Eu tenho até um poema que se chama "Sou um dos 999.999 poetas do país", onde lembro que devo até aos maus autores. São estes que marcam a gente de uma maneira meio natural. Os grandes autores, você tenta imitar, às vezes, e não consegue. O seu produto final é uma mistura muito estranha de leituras feitas e assimiladas.

CG: Drummond, em especial. . .

ARS: Drummond foi importante como símbolo de um escritor que tem uma literatura organizada, não no sentido exasperadamente racional, mas como um indivíduo que tem um certo projeto literário. Por outro lado, eu me dei conta de que, na medida em que lia Drummond, eu estava me lendo através dele e vice-versa. Hoje eu tenho consciência de que existe na minha leitura de Drummond muito do Drummond, mas existe muito daquilo que eu gostaria que o Drummond fosse ou muito daquilo que eu gostaria que eu fosse. De tal maneira, que há muitos temas que descubro na leitura dele que são temas que estão e que já estavam na minha poesia e que continuei a desdobrar depois. É como se eu estivesse projetando em alguém aquilo que futuramente gostaria de ser.

CG: No livro *Que país é este?* há um verso: *Percebo/que não sou um poeta brasileiro. Sequer um poeta mineiro*. Como entra o Brasil nesse texto poético?

ARS: Eu sou um obcecado pelo Brasil. O Brasil me faz sofrer muito. Este é um dos livros sofridos, escritos durante a ditadura. O poema que dá título foi publicado na Suécia, antes de poder ser publicado no Brasil. É um livro de questionamentos, de desencanto com esse sonho que temos desde que nascemos: o sonho de um Brasil forte, civilizado, digno. Naquele momento, o horizonte parecia muito limitado. Dentro da afirmativa que está nesse verso que você cita, talvez haja uma alusão a certos poetas que expressamente, de propósito, fazem questão de descrever uma cor local, fazem questão de ser brasileiros, como se fosse um brasileiro para consumo. Em Minas também há uma certa linha de poetas que têm de falar do barroco, de montanha, de igreja, plagiando sempre um pouco Drummond. Descobri que sempre falei muito pouco de Minas, era uma espécie de estranhamento de mim mesmo. Como é que sou mineiro e não falo de Minas como falam estes poetas? Vai ver que não sou mineiro como são todos esses poetas que o dizem ser. . .

CG: O jornalismo faz essa ponte com o Brasil?

ARS: Faz. O jornalismo é um risco sempre muito grande. Se bem que por temperamento sempre fiz uma poesia de alto risco, publicando poemas como “Que país é este?”, “A implosão da mentira”. Eles saíram publicados na parte de política, tiveram uma certa repercussão e provocaram alguns conflitos na área do Palácio no tempo do general Figueiredo. Mesmo na poesia, optei por uma poesia de alto risco no sentido político. Enquanto outros poetas ficavam brincando com a forma e não dizendo nada que pudesse colocá-los em perigo, eu colocava a cabeça para o lado de fora e dizia as coisas num período em que era complicado fazer isso. É também uma poesia de alto risco do ponto de vista estético. Eu me arrisquei esteticamente a fazer poesia no jornal, na televisão. A maioria dos poetas de vanguarda, no Brasil, sempre se queixou da falta de acesso aos meios de comunicação modernos. Quando esses meios foram oferecidos, sempre recusaram.

CG: Foram oferecidos mesmo?

ARS: Algumas vezes, sim. Eu sou testemunha. No meu caso, quando foram oferecidos, eu aceitei fazer poemas para televisão, para o rádio, fazer aquilo que é possível. Caso contrário, a poesia será sempre uma coisa apenas literária.

CG: E o exercício de linguagem?

ARS: As linguagens são diferentes. Desde os 17 anos, eu escrevo para jornal e estou acostumado a redigir para um tamanho certo. Na televisão, por exemplo, te encomendam um texto de 50 segundos: tem que ser um texto claro, com um assunto determinado, tem que estar articulado com a imagem. É um aprendizado de jornalista, de redator. Você tem que produzir um texto com uma certa eficiência para carregar uma idéia ou mensagem. Há todo um aprendizado a ser feito em torno disso. Alguns autores só conseguem trabalhar se lhes derem tempo, cinco, dez anos para fazer um poema, ou então, só quando a inspiração baixa. Eu acho que a inspiração pode ser provocada, pode ser estimulada. Eu posso levar cinco anos para fazer um poema como foi o caso de “Catedral de Colônia” ou posso ter de produzir um poema, na televisão, depois de um jogo de futebol na Copa do Mundo.

CG: O poeta que circula nos mídias vende mais num país que consome poucos livros de poesia?

ARS: Comigo têm acontecido algumas coisas interessantes: as pessoas falam bastante comigo na rua, na praia, nos *shoppings*, num posto de gasolina, etc. Na semana passada, a revista *Imprensa* fez uma enquete sobre os jornalistas mais admirados e para minha grande surpresa o meu nome apareceu lá. A editoria da revista acabou escrevendo um editorial, dizendo que não entendia como é que um poeta e cronista poderia estar numa lista entre os jornalistas mais admirados no país, na frente de Mino Carta, Armando Nogueira. Eu também acho isso surpreendente, mas não sou eu que tenho que dar resposta, é o público.

CG: Você falou que o maior elogio para um poeta é ser cantado pelo povo, assim como o Vinícius. Como é essa sua relação com a música, com o samba e o sambódromo. . .

ARS: Bom, eu sempre tive uma fixação muito grande em música e se eu pudesse era também um compositor popular. Já fiz umas composições com o Fagner, Martinho da Vila, Rildo Hora. Acho que é um privilégio poder comunicar alguma coisa através da música popular, ela tem uma força muito grande. A atividade literária é mu to restritiva, ela bate numa elite pequena da população, sobretudo num país de analfabetos e com pessoas que lêem pouco. A música complementa o seu texto, ela pode até corrigir certas coisas que não estão muito claras e bem colocadas. É um exercício secular e gratificante.

CG: E o livro novo. . .

ARS: Está virtualmente pronto, eu diria que ele continua uma vertente que eu estou perseguindo há muito tempo, sobretudo depois de *Que país é este?*. Busco um texto mais direto, que flua mais. O texto ficou até menor. Os meus livros anteriores tinham textos muito grandes – eles eram, de certa maneira, uma resposta às vanguardas que proibiam a gente de escrever muito. Eu tinha necessidade de dar uma resposta a isso, assumir o discurso. Agora, creio que já achei o equilíbrio. O livro gira em torno de três temas básicos: o amor, que cada vez mais me fascina na medida

em que vou ficando velho. Antigamente eu pensava que era o contrário. Tem o tema da morte, que está presente desde o meu primeiro livro e sempre me fascinou muito, mas nunca de uma maneira mórbida. É a morte como uma construção que você faz durante a própria vida, como se durante a sua existência você fosse aprendendo a morrer. Por fim, o tema da história, os grandes dramas que assolam a gente no cotidiano como o muro de Berlim ou o fim do comunismo. Evidentemente há outros temas como a questão da palavra, da poesia, que são eternos.

CG: O que significa achar o equilíbrio?

ARS: É entrar em conexão com você mesmo, buscar uma certa autenticidade, registrar aquilo que você está sentindo. É um aprendizado de ouvir a sua própria voz. Às vezes, você perde vários poemas, porque sente uma frase, sente algo murmurado no seu espírito e não presta atenção porque está ocupado com os ruídos da vida. É necessário apurar o seu ouvido, ter a humildade de anotar a coisa mesmo quando ela não é muito boa. Pode, de repente, um texto meio nebuloso, meio esquisito, meio simplório demais, dar raiz a um poema posteriormente interessante.

LOMBARDI, Bruna. *Filmes proibidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 255 p.

Filmes proibidos, primeiro romance da fulgurante Bruna Lombardi, é uma obra polêmica. De suas mais de duzentas e cinquenta páginas, parece não restar vírgula sobre vírgula, depois que o livro foi (previsivelmente) triturado pela crítica. Mas os pares de olhos e de mãos que em poucos meses já quase esgotaram os primeiros vinte mil exemplares do livro navegam ao largo de tanto mau humor crítico: embarcam contentes na leitura. Esta lhes franqueia a história de uma moça sem nome, que compartilha com leitores também anônimos alguns meses de sua vertiginosa, instável e perplexa vida, vivida aos trancos e barrancos numa paucicéia que devora ou desvaira seus filhos.

Romance em primeira pessoa, narrado pela voz forte de uma mulher em plena posse de seus bem vividíssimos trinta anos e freguesa assídua de circuitos culturais alternativos e semi-alternativos, *Filmes proibidos* é um retrato verossímil e nada heróico de um certo Brasil. Trata-se de um Brasil feminino e de classe média, dispondo, portanto, de um *pedigree* literário muito pobre. Sem o charme discreto da burguesia e sem a aura épica de um proletariado a ser remido, o livro é corajoso: pode irritar (e parece que irritou. . .) certos Narcisos, que, desgostosos da figura que o espelho lhes fornece, denunciam a falta de luz e a imperícia do vidroiro. . .

A personagem central, por cuja boca a história é narrada, é velha conhecida nossa: sobrevivente de uma geração que se acreditava fadada a obras-primas, sente-se sucateada na indústria cultural, onde, como tantos, acabou ancorando seu talento.

Emblema disso é seu projetado filme de vanguarda que se encolhe às proporções de *clip* publicitário. No geral, o livro de Bruna acompanha os vários processos de devoração, da qual a protagonista faz parte do cardápio: se do naufrágio geral de amores, profissão e família restam ilesas algumas relações de amizade, a heróica narradora do livro patrocina a seus leitores inúmeros momentos de reconhecimento, tão familiares são as figuras que a cercam, tão previsíveis são os projetos em que ela embarca.

Filmes proibidos se tece de projetos e figuras previsíveis e familiares para uma faixa muito particular do restrito público brasileiro que compra livros, que frequenta mostras especiais de filmes e para o qual assestam baterias os veículos alternativos de cultura. É só para estes leitores especialíssimos – e para os que querem ser como eles – que alternar o percurso São Paulo – Berlim – Tóquio com o cais de Santos e com o interior de Minas faz sentido e pode ter seus encantos.

À semelhança destes seus leitores, também a personagem que narra o livro se proclama *blasé*, mas corre atrás da vida, preservando nesta corrida uma certa ternura que, por ser inesperada e intermitente, humaniza um perfil de personagem que, caso contrário, correria riscos de encorpar-se no estereótipo da mulher forte e liberada. Aqui, felizmente, *la donna è mobile*. . . É dotada de um grande senso de humor: leitores menos patrulhados ultrapassam de muito o discreto sorriso, riem e até gargalham.

A personagem que conduz a narração deste *Filmes proibidos* tem a boca repleta de linguagens e sotaques que se plantaram em sua cabeça a partir da vivência dos circuitos culturais hoje disponíveis para grandes públicos, em grandes cidades. Ela cita com desenvoltura e quase sem sentir, ou, ao menos, sem doer nos leitores. Pois a linguagem (alheia) que lhe entope a boca e as imagens que lhe entopem os olhos são imagens e linguagens que com maior ou menor sotaque falamos, ouvimos, vemos e mostramos todos os que estamos do lado de cá ou do lado de lá de telas de vídeo e de caixas de som, de coleções de bolso e de suplementos culturais, cadernos numerados e similares brindes de fim de semana dos gordos jornais diários.

Tanta desenvoltura com tantas e tão díspares fontes (repito que indolores para o respeitável público, porque amalgamadas num texto corrente e leve, que encanta e envolve) parece ter irritado os críticos. Paciência. . . pois o painel que resulta dá ao livro marca maior de sua contemporaneidade e a Bruna a medida de sua coragem.

Pois se as várias ondas de modernidade que de vez em quando varrem a narrativa ocidental parecem sempre manifestar-se por uma à primeira vista canhestra e mal entendida opacidade da voz narradora, a proclamada pós-modernidade não é diferente: mais do que um abstrato conceito, o *novo* existe e circula – mesmo no Brasil – entre um público grande que se encontra, se reconhece e se compreende melhor no contraponto de vozes como as que ecoam neste livro de Bruna. E Bruna ensina, no meio de toda a artilharia que bombardeou a tela de seu filme, que, cidadãos e cidadãs da República (democrática?) das Letras, não precisam pedir licença nem autenticar firma em cartório para passarem a limpo o que ouviram, leram e pensaram.

Marisa Lajolo
IEL/UNICAMP

MARTINS, Alberto Alexandre. *Poemas*. Xilogravuras do Autor. São Paulo: Duas Cidades, 1990. (Col. Claro Enigma). 64p.

“Dia-a-dia/sintetizo uma resina:/negra, biliosa/fadada a ferir os signos/vedar temporariamente os poros. Assim construo/um cristal opaco/que resiste aos nomes/ e os contamina”. Estes versos, que definem de uma certa forma a atividade artística, são um dos melhores momentos do pequeno e cuidadosamente editado livro de Alberto Alexandre Martins, um dos últimos volumes da Coleção Claro Enigma, organizada pelo poeta, crítico e professor de Literatura Brasileira Augusto Massi. Em versos curtos, poucas estrofes e uma busca obsessiva pela plasticidade, este paulistano de 32 anos, formado em Letras, mestrando em Literatura Brasileira pela USP e artista plástico, mostra que a poesia brasileira de qualidade não morreu com Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) nem está restrita tão-somente às rigorosas páginas de João Cabral de Melo Neto nem à dicção saborosa de Mario Quintana, Adélia Prado ou Manoel de Barros.

Mas não é somente a preocupação com o fazer poético – de resto, característica de modernidade – que torna *Poemas* um livro importante. Há muito mais: existe, por exemplo, uma determinação em escolher poucos temas (em geral, distantes do que os conservadores em Estética chamam de “nobres”), que são trabalhados de forma original, produzindo novidade, como em “Varredor de rua”: “Esta imagem/de pó/carvão e osso/é também uma visão”. Quatro versos, onze palavras, cinco substantivos. Concisão, essencialidade. O trabalhador braçal, sujo e faminto do poema

atrás bem poderia estar adiante com a sua cara estampada, dura, assustada, enfeitando uma caixa de “lambe-lambe”, como um garoto-propaganda meio contra a vontade: “O rosto/finalmente exposto/ na luz mineral do anonimato” (“Foto”).

Gente humilde, gente anônima, gente-objeto: “Os objetos da casa/calados me atravessam/no escuro/expõem/seus esqueletos claros:/ossos do avesso/ouço essas línguas como um estrangeiro” (“Os objetos da casa”). Essa obsessão pela visualidade e a atração por temas “menos nobres” podem levar a poesia de AAM a uma associação com a obra do norte-americano William Carlos Williams (1883-1963), principalmente em duas de suas obras-primas “The red wheelbarrow” (“so much depends/upon/a red wheel/ barrow/glazed with rain/water/beside the white/chickens”) e “Proletarian portrait”. É claro que, nos exemplos citados, WCW é mais discursivo do que AAM, mas o essencial é que a base é uma só: do simples, uma coisa simples.

A busca da visualidade na poesia de AAM leva, às vezes, o poema a uma situação de instantâneo, como se o poeta, com as armas da linguagem e o depósito seletivo da memória, procurasse recompor em palavras depuradas e numa sintaxe enxuta, um momento revelador, iluminado, fugaz: “Navios estanques/na beira do estuário/solidez/dos *containers*/nos amplos desertos/armazéns” (“Estiva”); “o animal/no campo/desembestadamente/só” (“Apontamentos”); “carregado de minério/o vagão/abandonado” (idem); “a estrada/sempr e adiante/sempr e adiante” (ibidem); “rofdas pelo sol/as ferramentas obedecem/ordens do metal” (“Oficina”).

Se a procura de uma constituição de imagens e a eleição de certos temas, retirados da pobre rotina do cotidiano, colocam AAM na órbita de um WCW, a fixação por um vocabulário reduzido no tradutor brasileiro de Jack London, Charles Bukowski e Iasunari Kawabata leva o leitor de poesia a uma referência quase que imediata às formosas “mesmas vinte palavras” do pernambucano João Cabral de Melo Neto, no poema “Graciliano Ramos”. No livro da Coleção Claro Enigma, as palavras-temas são “sol”, “memória”, “pó”, “pedra”. Sol: “Sol,/apara esta fala/de um solgume. Aqui/Eu me consuma/ e te cale” (“O Sol. IV”). Memória: “Minas de grafite/agulhas/no lugar de estrelas” (“Memória”). Pó: “O que a mó/guardou para si/ao moer/e o pó/pensou de

pedra/ao ser puído” (sem título). Pedra: “O sol é uma pedra/que o dia medianamente destrói/o sol/a pedra/o sacrifício” (O Sol I”).

Fazer do sol e não da lua – como os românticos incorrigíveis – palavra-tema é um procedimento que, modernamente, no Brasil, está estreitamente vinculado à prática poética de João Cabral, influência maior na obra de AAM. A poesia de AAM está plenamente carregada pela obsessão das “coisas claras”, sonhadas pelo “engenheiro” de JCMN, pela alta frequência de determinados substantivos e adjetivos, bem como por uma preferência acentuada por vocábulos com a conotação de iluminação, claridade, lucidez: “A luz lima/figuras na esquina” (“A Lua Lima”); “luz despenca do cimo/dos edifícios” (“Luz”); “cal/que cai/dos muros brancos. Cal que acompanha/há tantos anos” (“Cal”).

Em outros momentos de *Poemas*, AAM já não fala mais das “coisas claras”, cabralinas, reflexos de luz nos objetos, mas sim do impacto da luz sobre ele, sujeito: “Luz de curtume/ardo/e me incluo” (“Luz de curtume”); “sol/apara esta fala/de som sol-gume. Aqui/eu me consuma/e te cale” (“Sol IV”); “em vão ardem as pestanas/ardem em voz baixa/como quem canta” (“Luz vaza das pálpebras”); e, ao final, dois versos que explicitam o sacrifício do poeta, o sacrifício do artista, a dor da iluminação: “Ao poeta cabe arder/e suportar a luz” (“Tarde”).

Assim, após ter estudado gravura em metal e xilogravura no Pratt Graphics Center (Nova Iorque), feito duas exposições (*Impressões paulistas*, 1987, e *Inspiração da matéria*, 1988), experiências repassadas nas xilogravuras que ilustram o livro, após ter realizado algumas traduções e escrito vários ensaios, Alberto Alexandre Martins estréia agora e bem, numa coleção que já publicou, entre outros, muita gente boa do ramo, como Sebastião Uchoa Leite (*Obra em dobras*), José Paulo Paes (*A poesia está morta mas juro que não fui eu*), e João Moura Jr. (*Páginas Amareladas*). Enfim, nestes tempos de mesmice nas artes pátrias, é estimulante constatar que, pelo menos, no campo da poesia, há algo de novo sob o sol.

Júlio César Lobo
Jornalista

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 166p.

The Amazon region, and Manaus in particular, have, over the last quarter century, been most notably represented, in a fictional vein, by novelists Márcio Souza and Paulo Jacob. Milton Hatoum (b. 1952), whose *Relato de um Certo Oriente* (Account of a Certain Easterner) is both the recipient of the respected Jabuti Award and in the process of multiple translations, adds new dimensions to familiar ethnogeographic clichés; and in so doing, pushes the limits of conventional introspection and retrospection. Indeed, within the porous braces of an odd Prodigal Son motif, the first time author meanders convincingly and lyrically through the intertwined domains of nostalgia and memory, mourning and death. At the same time, he, too, remains cognizant of broader social issues, such as cultural assimilation and even nation building.

Narration in *Relato*, always in the first person, oscillates unevenly between the returning character-observer and her far-off brother (and often times interlocutor). Nestled in among their sibling interchanges, are yet other accounts, retrieved from written observations as well as verbalized eyewitness descriptions – all ostensibly transcribed *verbatim* and duly encased in quotation marks. Ironically, this outward pursuit of clarity, of factual, even photographic recreation, is refracted, rather than filtered, through a continuous and intense array of Symbolist tenets. In a lexicon pregnant with abstract terminology, references to New World exoticism and Old, as well as allusions to color and the senses, Hatoum airbrushes his elusive story in a selfcontained, even oppressive atmosphere.

Whether viewed in its macrocontext, wedged between the Amazon River and the rain forest, or in a more localized way, i.e., in the family home and commercial establishment, the milieu is dense, though never stagnant. It is also witness to the same few, highly symbolic objects, all of which link past to present: Persian rugs, whose embroidery proves analogous to the narrative's textual intricacies; a house clock whose weathered (heart) beat seems to toll the effects of age on characters if not on perceptions; a trunk turned into time capsule; and an ageless fountain statue whose curious presence neither begets eternal youthfulness nor reinforces visions of paradise. No object, however, exudes the ephemeral beauty or fragility of a special, ubiquitous orchid – handled, smelled, photographed, admired and recalled – except maybe for the novel's few recurring *personae*. Their juxtaposed interrelationships, in fact, confined to selected moments over much of the last century, form *Relato*. It is a tenuous cohesion, loosely bonded by the main character-narrator and enveloped in her return to her childhood city, home and, perhaps most relevant of all, to haunting memories. In turn, events are crystalized around, as well as climaxed in her attempt to visit the family matriarch, whose death forestalls any reunion between the two.

The unraveling retrospective is anchored, in space as well, to this aborted reapproachment between granddaughter and grandmother, between markedly Brazilian values (presumably made that much more authentic, given the autochthonous *ufanista* backdrop) and the family's Lebanese ancestry, rooted in so many transplanted if waning Arabic traditions. Spanning the time frame, are colorful if fleeting players: e.g., matriarch Emilie and her husband; present confidant Hindié; "liberated" females and machista males; a longtime servant and her *curandeiro* uncle; and Gustav Dorner, a twentieth century Von Humboldt, with camera in hand, who enters center stage by way of the enigmatic Emir, Emilie's suicidal brother. In varying degrees, all come alive long enough to add their perspective to a deepening web of mental memorabilia and hazy recollections.

Pinceladas of ethnic celebrations and sibling conflict, of sinuous migration and awkward transition simmer rather than boil in *Relato*, whose pages swell with meticulous prose. Lengthy sentences flow with prolonged metaphor and simile, Koranic

aphorisms and folksy *caboclo* insight. Contrasting images come in and out of focus, in old photos and dreams, chronicle and memory, even in the very Parisienne, whose cosmopolitan ring seems to mock the Amazon backwater into which this family business is set. Indeed, each one's conflicts and contradictions are, in a manner of speaking, Brazil's; and it therefore becomes more than coincidental that much significant flashback hones in on Christmas, 1954 – the year of Vargas' suicide and a watershed for ongoing debate over the national identity crisis.

In this abstract quest for the tangible, the paradox is widened still more by Hatoum's repeated and ever more emboldened metaliterary forays. Whether figurative (and indirect) or literal (and direct), passing or extended, such references become overwhelming in the final pages. Again, oneiric impression and objective analysis fuse, in the voice of the main narrator and admitted compiler of others' findings. It is a *de facto* epilog in keeping with the author's style throughout, an ill-defined synthesis of fiction and reality, whose balance, or rather built-in confusion, is as much a mirror of the novel as it is a credit to creator and creation alike. *Enfim*, stressing polish over trendiness, Milton Hatoum's "voyage" is both inward and out, backward and forward, carried along, as it were, on a cloud of aromatic memories.

Malcolm Silverman
San Diego State University

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Translated by José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988. 178p.

Charles Perrone's *Letras e letras da MPB*, based on the author's PHD dissertation entitled *Lyric and lyrics: the poetry of song in Brazil* (University of Texas at Austin, 1985), is an estimable addition to the study of musical lyricism in Brazil. The English version, adapted, expanded, and published later in 1989 by the University of Texas Press as *Masters of contemporary Brazilian song: MPB 1965-1985*, would offer the first book-length study of MPB in English. Perrone's work provides a fresh North American perspective to the evaluation of the literary merits of MPB, which has long been the concern primarily of Brazilian cultural analysts and literary critics.

Perrone's initial intention is to synthesize the existing scholarly literature on popular music. However, it is clear that this literature, while remarkably insightful and influential (Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Anazildo Vasconcelos da Silva are but three authors that figure prominently), has left several yawning chasms of relevant resources and interpretation. These chasms, clarified in the opening pages, lead Perrone to approach MPB as a "generational phenomenon", analysing individual repertoires and compositions through the 70's, when most others have concluded that the poetic experimentation and expansion within MPB lost much of its creative impetus and production by the early seventies. Furthermore, many of the critical commentaries had not adequately treated the "musical questions", those structural

elements necessary to an evaluation of song lyrics as *performed* literature. Finally, there had as yet been no organization of either a specific bibliography or an extensive discography.

The result is a multilateral account of MPB: as poetic discourse, as performed literature, as a generational phenomenon, and as the result of historic provenience. Preliminary chapters not only lay foundations for negotiating the complexity of "musical-poetic interrelations", but also refer this complexity to the important figures in Brazilian cultural history who influenced the emergence of popular song and its development as an art form. A compendious account of MPB's evolvement from the lyrics of Bossa Nova, the ensuing "socio-political connotations" to emerge during the military regime of the 60's, and the "golden age" of the music festivals in the late 60's provide the final layers before embarking on discussions of the two principal artist-writer-composer-musicians to emerge during the 60's: Chico Buarque and Caetano Veloso. These analyses, comprising nearly half of the text, draw from the works of each, elaborating the socio-cultural, as well as the linguistic and literary progressions and transformations. Chico's "verbal engineering" and Caetano's "eclectic creativity" are unraveled as song after song is examined according to Perrone's vision of generational significance. From synthesis of existing literature to poetic juxtaposition and musical parody, Perrone leaves no stone unturned.

Other artists discussed include Milton Nascimento, Aldir Blanc, João Bosco, Gilberto Gil, Tom Zé, Zé Ramalho, Marcos Vinicius, Belchior, Jorge Mautner, and Walter Franco. These are short, informative essays bearing a stamp of broad knowledge narrowed to those examples that best convey the importance of each of these poet-musicians. Mautner's "hybrid ideology of fiction", Zé Ramalho's "popular poetic visions", and Vinicius's integration of neo-concrete poetry, reflect only a fragment of the many definitive, and oftentimes eclectic, interpretations.

There is a fear that perhaps Perrone has tried to incorporate too much. The above might suggest overcrowding – of songs, of names, of information. Indeed, one of the most recognizable uses for this relatively short work is as a reference. There is, as promised, an extensive bibliography listing close to 300 references. Given the interdisciplinary nature of the subject, it is additionally helpful to have these references organized under

such headings as general works of history, methodology and theory as well as criticism, interviews and periodicals. Also as promised is a comprehensive discography listing 181 albums, complete with title, catalogue number and year. In addition, generous footnotes, often with interpretive insights and explanations, conclude each chapter. While the work lacks an index, each chapter is divided into anywhere from three to seven subtitles, allowing for a great deal of information to be neatly enclosed. Surprisingly, given the enormity of the task he set out to accomplish, and the complex nature of MPB as a literary phenomenon, there might be only one true explanation to quell the fear: Perrone knows his subject and took great care in piacing it appropriately.

Ann Brady
Brown University

CUNHA, Helena Parente. *Woman between mirrors (Mulher no espelho)*. Translated by Fred P. Ellison and Naomi Lindstrom. Austin: University of Texas Press, 1989. 144p.

In a slim but profound and provocative novel, Helena Parente Cunha encompasses themes as diverse and transcendental as metafiction, the nature of reality, subject-as-object and vice versa, the nature of authorial creation, and reader as cocreator (or perhaps co-conspirator) in the game of perception. Like all fine literature, *Woman between mirrors* can be interpreted on several levels and displays a tantalizing ambiguity that leads the reader on.

In a novel that resonates on Pirandello and Carlos Fuentes's *The Death of Artemio Cruz*, it is possible that the heroine, the "I" who dominates the work, is the imaginary creation of "the woman who writes me", the latter possibility Parente Cunha herself. One gloss is that this is a commentary on the death and rebirth of literary characters and their coexistence with the reader, who becomes their new creator every time a book is opened or closed. There is also the possibility of reading *Woman between mirrors* as an allegory in which all of us are at one and the same time both creatures and creators of God. In this view, just as a nonexistent God rules us by our belief in him, so Parente Cunha's "I" is ruled by the artificial world that her authorial creator has fashioned for her.

A first novel, *Woman between mirrors* appeared in Brazil in 1983 and since its translation into English in 1989 has gained wide recognition for its author, born in Salvador, Bahia, in 1929.

An accomplished poet and short story writer, Parente Cunha is also a professor of language and literary criticism at the Federal University of Rio de Janeiro, a fact that could well explain the degree of sophistication with which she constructs (or rather deconstructs) her text.

Woman between mirrors thematically follows the pattern that has come to be expected from Latin American female writers: it is confessional "auto-fiction" that attempts to exorcise private demons – less the accretions of the universal history of women than those early acquired through persecution, repression, and violation in a sadistic, patriarchal, male-dominated Latin society.

"When I was very small", the nameless protagonist tells us, "I wasn't afraid of rats". In the text, the gnawing of rats at her feet implies the progressive destruction, deterioration, and final crumbling of the heroine as a psychological self. Both as individual and as image, the powerful father, at the core of that phallogocentric society, is the source of all psychological imbalances suffered by the protagonist. She is encircled by confining forces that radiate from society at large to engulf her even in her own household: "Then your brother, who was not going to the movies with you, said, daddy, she has on lipstick. . . My father didn't like it, my husband doesn't like it, my sons. . . Would the rats stop gnawing at my feet if I used lipstick?"

To come to grips with her unfulfilled existence, the heroine stands between two mirrors, at forty-five years of age, hoping to fuse her multiple images in an attempt at reconciliation with self.

In this process, an interlocutor emerges, her alter ego, the Other, or "the woman who writes me". The battle between the two is a constant throughout the work. At the same time, the woman who writes me claims to be the novelist, with the purpose of exposing the oppression that the heroine ("I") has suffered since childhood and is programmed to continue. The woman who writes me is a kind of internal voice – conscience, superego? – addressing the heroine directly and cutting through decades of artifice, conventionality, and socially accepted norms with a rapier-like scorn and bluntness that strips away hypocrisy and pretense. She constantly rebukes the heroine for her unforgivable and continual submissiveness. Every time the heroine feels overwhelmed, she invokes the symbolism of rats gnawing at her feet.

The dialogue reveals the main point of friction between the two as the repressive figure of the father. "I loved, and she hated, our father. Our fathers". It seems, in the end that the Other will not win this internal struggle because it is understood – despite the fact that the heroine had freed herself by abandoning all codes of morality and consequently becoming a "woman of bad reputation" – that at forty-five the psychological imprint is indelible and the only hope lies in the next generation of women. The heroine is convinced that in the meantime she must drag her own heavy chains of guilt until all the ghosts are expelled from her life. Throughout her existence, her first step was in reality not toward liberation but toward revenge, and this has not afforded her redemption. Guilt not only plagues the heroine but also – because, though separate, they are united – the woman who writes me: "The woman who writes me is devoured by guilt. . . Now we're standing here, each looking at the other. . . The mirrors multiply our images *ad infinitum*. But our guilt brings us together. . . We are one. Shoulders sagging. Eyes to the floor". And the rats plague both: "I can't walk, my feet gnawed at by rats. They come at night. Real-rats. . . The woman who writes me is sitting down, also unable to walk, her feet gnawed at by rats. Real rats".

The fact of the publication of the heroine's novel (which is at the same time of the woman who writes me as well as Parente Cunha's) is indication of some progress in terms of liberation and reconciliation with the world, perhaps the most important one yet available for Latin American women.

Woman between mirrors includes an unusually helpful introduction by Fred Ellison and Naomi Lindstrom, without which many readers would founder in the often confusing labyrinth of Parente Cunha's multitiered creation. The translators have done an admirable job in rendering this complex novel into English, and the end product is a work that deserves a place in the canon – not only of Latin American women writers, but of world literature.

Vasda B. Landers
Columbia University

PATAI, Daphne. *Brazilian women speak: contemporary life stories.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1988.

Some current studies in feminist criticism speak to the procedures developed by scholars to reveal and preserve the multiplicity and confluency of women's lives in the past, present and future. In speaking about her novel *The temple of my familiar* at the University of Georgia in April, 1990, Alice Walker reconfirmed the importance of both factual and fictitious representations of oral histories that are meant to be read and shared. In *Brazilian women speak* Daphne Patai records and reveals the actual emotions, thoughts and actions that women share, by uncovering the stories of the lives of ordinary Brazilian women. This collection of twenty women's oral histories presents a panoramic view of 'another' less familiar reality in order that we may collectively read and share the lives of these individuals. Like Alice Walker, Daphne Patai presents a cast of unforgettable characters.

In Patai's own words, *Brazilian women speak* "is about ordinary Brazilian women . . . extraordinary human beings [because] there are no pointless lives, and there are no pointless life stories". The book is divided into six sections, preceded by an exemplary introduction entitled "Constructing a self" and followed by a postscript by Florisa Verucci that briefly describes the effects of the new Brazilian constitution (1986) on women's rights. Between the introduction and the postscript lie the stories of twenty fascinating individuals.

The first section, entitled "Commitments", includes the stories of Sister Denise, an activist Roman Catholic nun from the

Brazilian northeast; of Carolina, a semi-illiterate northeastern woman who tends to a dead sister's brain-damaged child; and of Ângela, a middle-class white Umbanda practitioner who studies Public Relations at one of the universities in Rio de Janeiro and also works as a technician in an ophthalmologist's laboratory. The common thread among the women in this section is the personal commitment they all share towards social and, at times, personal change. Just as there are varying forms of education and self-awareness among these women, so, too, are there varying forms of social commitment. Taken as a whole, however, the stories reveal a shared portrait and begin to construct an image of the self, to which Patai referred in the introductory essay.

The other five sections, "Family portrait", "Women's work", "Revolutionaries", "Good girls" and "Entrepreneurs" weave life stories, similar in certain respects to each other, into a collage. As the reader continues from one story to the next, a shape begins to emerge. This shape forges a name and puts a face to the everyday experience of ordinary Brazilian women. For example, the three stories in "Family portrait" revolve around the same family, from the different perspectives of the mother and of two of her daughters. There are stories about homosexuals and prostitutes, rich women and white collar working women, domestics and teachers. The stories come from all angles. As the portraits of the women Patai interviewed begin to emerge, so, too, does Patai's careful analysis of the political, social and economic realities that inform the lives of these women. We have real stories in a real context. This, I think, is the only significant difference between what Alice Walker does in *Temple of my familiar* and Daphne Patai presents in *Brazilian women speak*.

This collage of lives reads very well. The stories unfold with little authorial interference, as Patai's own voice is very carefully removed from the text, and no real sense that one is reading a translation and not the original transcription. The reader is left with the rich sound of the voices of real women sharing themselves. In a few places the text becomes poetry, as Patai points out in the introduction.

The only remaining question is where to place this book. I would like to make a case for its being required reading for anyone working with contemporary Brazilian literature and culture. But I would meet with resistance: Patai translates the

interviews, the original Portuguese is gone. I would like to make the book required reading for women's studies courses on Latin America (and I have), but then few Brazilian students and even fewer men would read it. But, most importantly, I wish that this book would be required reading for Brazilian women, so that "they might see themselves as others see them" and know that, as they tell their own stories, their lives read as poems.

Susan Canty Quinlan
University of Georgia

UMA BREVE NOTÍCIA SOBRE A LITERATURA COMPARADA NOS ESTADOS UNIDOS

Um sólido grupo de comparatistas norte-americanos, com interesse especial pelas literaturas de língua portuguesa, tem-se reunido durante a convenção anual da Modern Language Association of America (MLA) desde 1986. Na convenção de 1990, em Chicago, a sessão organizada por esse grupo, denominada "Luso-Brazilian Literature in an International Context", teve um público maior do que todas as outras sessões relacionadas com as literaturas de língua portuguesa. Coordenada pela Professora Ellen W. Sapega, da Universidade de Wisconsin-Madison, essa sessão incluiu comunicações apresentadas por Lúcia Helena Costigan (Ohio State University), M. Elizabeth Ginway (University of Georgia), Paulo Medeiros (University of Massachusetts-Amherst) e Luiz Fernando Valente (Brown University).

Um painel semelhante, sob a coordenação da Professora Magda M. Renoldi-Tocalino, da Universidade de New Hampshire, está sendo planejado para a convenção de 1991, que será realizada em dezembro na cidade de San Francisco. Os seguintes trabalhos foram propostos: "I paint with my whole body; I listen with myself", por Susan. C. Quinlan (University of Georgia), uma avaliação da recepção do romance *Água viva* de Clarice Lispector pela crítica feminista internacional, especialmente por Hélène Cixous; "History as fiction/fiction as History: *The public burning* and

Viva o povo brasileiro”, por Luiz Fernando Valente (Brown University), um estudo da questão da “metaficção historiográfica” em romances de Robert Coover e de João Ubaldo Ribeiro; “Some aspects of the Theater of Absurd in Plínio Marcos playwriting” por Elbieta Szoka (University of Texas at Austin), um confronto de peças de Jean-Paul Sartre e Plínio Marcos; e “Common roots in a Brazilian and a German novel of the Twentieth Century” por George B. Sperber (Universidade de São Paulo), uma comparação dos usos por Mário de Andrade e Alfred Döblin dos textos antropológicos de Theodor Koch-Grünberg. Como sempre, a oficialização da sessão depende ainda de aprovação pela comissão organizadora.

A realização anual dessa sessão durante a maior convenção de especialistas em estudos literários nos Estados Unidos (cerca de dez mil participantes) reflete o interesse crescente pelas literaturas de língua portuguesa, especialmente pela literatura brasileira, entre os comparatistas norte-americanos. Esse interesse tem-se manifestado também em teses de doutorado em literatura comparada, em comunicações apresentadas durante reuniões de outras associações, tais como a American Comparative Literature Association e a American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, e em ensaios publicados em revistas especializadas, inclusive *Brasil/Brazil* que, como se sabe, tem como um de seus objetivos a publicação de artigos comparativos que enfoquem a literatura brasileira. (Luiz Fernando Valente – Brown University).

OS ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA NA ITÁLIA

Para melhor situar a literatura brasileira na Itália é útil lembrar o interesse que a cultura brasileira sempre despertou neste país. De Antonio Carlos Jobim e

Vinicius de Moraes a Glauber Rocha ou Chico Mendes, muitas são as marcas de uma relação que não usufrui das facilidades da difusão lingüística de idiomas como o francês ou o inglês, no Brasil. Assim, da antropologia à literatura, passando pela música e o futebol, muito é sabido e quase tudo foi publicado: Darcy Ribeiro, Celso Furtado, Antonio Callado, Mário de Andrade, numa lista que se inicia no século passado com Gonçalves Dias e Machado de Assis e continua hoje, seguindo as tendências dominantes. Entre as principais editoras distinguem-se a Feltrinelli (Clarice Lispector, Guimarães Rosa), a Garzanti (Jorge Amado), a Einaudi (Carlos D. de Andrade, João Cabral), e a U.T.E.T. Ainda no âmbito das coordenadas gerais, deve-se destacar, a partir da década de 50, a presença de Sérgio Buarque de Hollanda e de Murilo Mendes, ambos na Universidade de Roma, "La Sapienza". O trabalho de Murilo Mendes foi fundamental, já que em torno a ele girava um grupo de intelectuais das mais variadas tendências. Um pouco antes, Ungaretti deslocara-se para São Paulo, estabelecendo com Murilo Mendes, ao retornar, estreita colaboração que resultou no trabalho de tradução mútua de suas obras. Muito se poderia falar, também, dos que estiveram na Itália no período da Ditadura Militar Brasileira, estabelecendo laços culturais fundamentais.

No âmbito acadêmico, porém, a literatura brasileira esteve sempre ligada aos estudos portugueses, numa tradição lingüístico-filológica que, embora de alto nível, sempre a colocou em segundo plano, numa visão nitidamente eurocêntrica. Deve-se, sem dúvida, à seriedade dos estudos desenvolvidos por Luciana Stegagno Picchio, de "La Sapienza", a maior independência da literatura brasileira. Atenta à diversidade, resgata, a partir da hermenêutica filológica, a sempre esquecida tradição brasileira, que acorda revitalizada numa nova perspectiva de pesquisa cuja síntese mais acabada é a *Storia della letteratura brasiliana*, obra de referência obrigatória para todo o estudioso pela capacidade interpretativa, poder de aprofundamento aliado

à síntese, com uma pesquisa bibliográfica surpreendente se a compararmos com as histórias literárias brasileiras já publicadas. É ela a coordenadora de uma iniciativa coletiva que está resultando na publicação da *Storia della civiltà dei paesi di lingua portuguesa* (U.T.E.T.), com direitos vendidos, além da Itália, para Portugal e Estados Unidos. A ela se deve, ainda, a realização de importantes acordos de intercâmbio firmados com a UFRJ, a UNICAMP e a UFMA. Só recentemente surgem verdadeiros brasilianistas, em alguns centros como a Universidade “La Sapienza”, de Roma, a Universidade de Nápoles, a Universidade de Bari e a Universidade da Tuscia, em Viterbo. Nesta última, realizou-se importante congresso sobre a relação da Europa com a América Latina, na vigília do aniversário dos Descobrimentos, sob a coordenação do Professor Silvano Peloso, titular de literatura brasileira, com trabalhos publicados na área da literatura popular e da literatura de fronteira entre Europa e Brasil, de que são exemplos os livros *Medioevo nel sertão* e *Amazzonia: mito e letteratura del mondo perduto*. O congresso colocou em pauta as possibilidades teóricas de desenvolvimento dos estudos de literatura brasileira e hispano-americana na Itália e na Europa de modo geral, simultaneamente congregando um grupo de estudiosos interessados em fundar um centro interdisciplinar — Murilo Mendes —, de âmbito universitário, dedicado a organizar projetos culturais de intercâmbio, dos quais já participam a Universidade della Tuscia, a UFRJ, a PUCRJ e o Instituto Italiano de Cultura/RJ.

Todas estas iniciativas prometem aprofundar o intercâmbio já existente, atraindo a participação de estudantes hoje majoritariamente voltados para a música, o folclore e as tradições regionais brasileiras. (Sônia Salomão Khéde — UFRJ).

ENSAIOS

- **Early images of America in two letters of Discovery**
Jerry M. Williams

- **As relações familiares em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos**
Letícia Malard

- **Os estreitos limites: uma leitura das *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos**
Roberto Reis

- ***Stella Manhattan*: uma subjetividade outra**
Francisco Caetano Lopes Júnior

- **Paul B. Dixon: *Retired dreams***
Earl E. Fitz

LITERATURA

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

ENTREVISTA

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

ENSAIOS

- **The institutionalization of Brazilian Modernism**
Randal Johnson
 - **Anatomia da musa concreta**
Marta Peixoto
 - **Shoes for little Peter: Narrative technique in Trevisan's not-at-all exemplary novella, *Pedrinho***
Linda Ledford-Miller
 - **Além do real, alguém do imaginário: Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha**
Leopoldo M. Bernucci
 - **Hawthorne and Alencar romancing the marble**
Catarina Edinger
-

LITERATURA

- **Wee Circus**
Guimarães Rosa
 - **The yellow dress**
Dinorath do Valle
-

ENTREVISTA

- **Moacyr Scliar: implicações do fantástico na literatura brasileira contemporânea**
René Pedro Garay

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

NÚMERO 2

ENSAIOS

- **Narratives by and about women in the third world**
Maria Luisa Nunes
 - **Onisciência e controle em *O nome do Bispo***
Luiz Fernando Valente
 - **A woman's place: Rachel de Queiroz's *Dôra, Doralina***
Renata R. Mautner Wasserman
 - **A modernidade e o feminino na pulsação do discurso**
Rita Terezinha Schmidt
-

LITERATURA

- **Fatback**
Tânia Jamardo Faillace
- **Habacuc e o Homúnculo**
Moacyr Scliar
- **Poems**
José Paulo Paes

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



NÚMERO 6

ENSAIOS

- **Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados*,**
de Caio Fernando Abreu
Fernando Arenas
 - **Colliding discourses: a reading of**
Drummond's *Brejo das almas*
John M. Kinsella
 - ***A grande arte: uma faca de dois gumes***
Ligia Chiappini
 - **Tão Brasil. . .**
Beatriz Resende
-

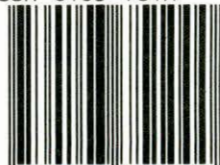
LITERATURA

- **Paulo Leminski: Poems**
Translated by Charles Perrone
 - **Carlos Drummond de Andrade: *In search***
of poetry and Our time
Translated by Thomas LaBorie Burns
-

ENTREVISTAS

- **Sergio Sant'Anna: "O espetáculo não pode parar"**
Nelson H. Vieira
- **Silviano Santiago: "A política através da palavra escrita"**
Lúcia Helena

ISSN 0103-751X



9 770103 751000