

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 7 / ANO 5 / 1992



MERCADO  ABERTO



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1992 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

APOIO

FAPERGS – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul



ENSAIOS

Grande sertão: veredas – o caos ordenado

Kathrin Holtermayr Rosenfield 5

Família e sociedade no teatro brasileiro: a força da punição dos tempos do moleque à época do favelado

Consuelo Navarro 29

A questão da “grande arte”: uma faca de dois gumes

Ligia Chiappini 47

Tão Brasil. . .

Beatriz Resende 61

LITERATURA

Perhappiness

Paulo Leminski 75

ENTREVISTA

Silviano Santiago: A política através da palavra escrita

Lucia Helena 83

RESENHAS

97

FÓRUM

122

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. Only submissions by **BRASIL/BRAZIL** subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages. 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. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de **BRASIL/BRAZIL**. Estas, 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
90037-900 – Porto Alegre – RS
Tels: (051) 221 4022 - 221 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)

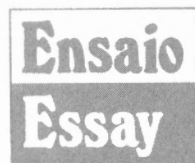
Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of Florida)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



GRANDE SERTÃO: VEREDAS
– O CAOS ORDENADO

À memória dos 25 anos da morte do autor

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Like Joyce's *Ulysses*, J.G. Rosa's *Grande Sertão: Veredas* (The Devil to Pay in the Backlands) transforms an apparently local and commonplace setting into a labyrinth of heterogeneous languages. The present article is a systematic reading of Rosa's particular elaboration of a decisive problem in western rational culture – of the question how to articulate ancient mythical languages with conceptual (philosophical and theological) thinking. The seemingly “dialectal”, “regional” and “primitive” distortions of lexical, grammatical and sintactical structures are here interpreted as the formal reality of an oblique poetical interrogation which undercuts basic concepts of western tradition, like “human nature”, “being” or “teleology”.

*Grande sertão: veredas*¹ é considerado até hoje, 25 anos após a morte do autor, como um romance desconcertante e difícil. Ele não atingiu nem o grande público brasileiro nem a crítica literária internacional – as traduções para o alemão, o inglês e o francês não tiveram, infelizmente, maior ressonância. A musicalidade insólita do português sertanejo é, sem dúvida, uma das causas para a dificuldade de acesso aos encantos desta obra-prima que mereceria fama equivalente a textos como o *Ulysses* ou o *Finnegans Wake* de Joyce, *O homem sem qualidades* de Musil ou *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Se a posição marginal da língua portuguesa e do Brasil no tabuleiro mundial explicam algo da recepção sem entusiasmo que a crítica internacional reservou a este autor e a sua obra, o número relativamente pequeno de estudos analíticos e teóricos dedicados à exploração dos enigmas e das obscuridades deste romance contribuiu para manter e aumentar a distância entre o texto e o público.

Como na crítica joyceana, os textos de Guimarães Rosa exigem igualmente um estudo sistemático que mostre a reescritura poética da articulação – tão decisiva para o pensamento racional do Ocidente – entre as antigas linguagens míticas e os discursos conceituais filosóficos ou teológicos. Ora, é precisamente o virtuosismo e a originalidade desta articulação que coloca *Grande sertão: veredas* a um nível propriamente universal. Mostraremos assim, no percurso deste artigo, alguns dos “ardis poéticos” que fazem com que a inovação formal do romance reverte-se em interrogação dos conceitos fundamentais do nosso pensamento.²

A subdivisão em sete seqüências

A nenhum leitor atento escapará a divisão que “corta” o romance em duas metades iguais. A inicial parece, à primeira

vista, “caótica” – espelho do jorrar “desordenado” de idéias, imagens e associações; a segunda, ao contrário, dá a impressão de uma volta à ordem cronológica do relato.

Ora, esta primeira descrição contém apenas uma meia-verdade. A abertura do romance aparece, de fato, caótica (pelo menos até a página 86), mas da página 86 à 234 a narração mantém um equilíbrio razoável entre a progressão cronológica e as divagações-digressões reflexivas do narrador. Além disto, constata-se, tanto na primeira como na segunda metade, uma subdivisão em três partes quantitativamente iguais (cerca de 70 a 80 páginas cada uma). Esta divisão, que se justifica a partir de critérios formais (prevalência de temas, de tempos verbais, de formulações afirmativas ou interrogativas), resulta em um quadro extremamente “ordenado”: o romance aparece como uma totalidade ritmada de sete subunidades. Cada uma destas unidades ou seqüências aponta para a subsequente, que elabora uma pergunta ou um problema implícito e secreto da anterior. Apesar da progressão, o texto remete o leitor a um procedimento *regressivo* – a releitura do texto aparentemente já conhecido e a redescoberta de novas faces além da mera história: a “matéria vertente” dos signos poéticos.

A astuciosa ordenação formal aparece assim como a expressão concreta e real de um dos principais temas do romance – as tendências místicas e as aspirações metafísicas do narrador. O número sete é, com efeito, o número paradigmático do percurso místico e alquímico. Este percurso conduz, em sete etapas, do *nigredo* como início da obra (prisão na matéria obscura) até a obra perfeita e a luminosidade da matéria sublimada.³ Ao mesmo tempo, a viagem mística para além da matéria revela-se, ao final, como viagem para dentro da matéria, ou seja, como descoberta da espiritualidade da própria matéria. De maneira análoga, a travessia de Riobaldo, que visava, aparentemente, ir além das confusões do sertão e da obscuridade do narrar (do “sertão” da linguagem), leva a uma permanente volta às veredas intermináveis de um sertão sem fim e sem saída.

A “ignorância” do narrador e a busca de um princípio ordenador

A fala sertaneja do narrador “ignorante” explora os dois lados da “ignorância”: a do real não-saber como desamparo espiritual e a da negação do saber enquanto não-querer-saber ou

refutação do saber dogmático e sistematizado. Segundo um dos maiores conhecedores das correntes místicas do Ocidente e do Oriente Médio – Gershom Scholem⁴ –, a negatividade deliberada é um traço marcante da atitude mística frente a doutrinas sistematizadas em edifícios conceituais hiperabstratos. Nela manifesta-se o refluxo maciço das figuras concretas e palpáveis das antigas mitologias que os sistemas monoteístas e filosóficos visam a eliminar. As divagações riobaldianas situam-se, portanto, em um ponto de encontro crucial para o Ocidente – na “encruzilhada”, necessariamente demoníaca e pactária, de dois universos mentais heterogêneos: o pensamento concreto e mítico de um lado, a reflexão abstrata e filosófico-teológica, de outro.

Estes imaginários, que definem de maneira radicalmente distinta as relações entre noções básicas como Bem e Mal, Vida e Morte, Ordem e Desordem, abrem um campo de tensão que exploraremos aqui, rastreando as progressões e regressões entre a primeira e a sétima etapa do romance.

“Qual é o princípio que ordena o universo?”

(primeira sequência, p. 9-86)

O primeiro confronto das premissas da doutrina cristã com os pressupostos da religião popular explode desde a abertura do romance. A primeira apóia-se em conceitos fundamentais como o *amor* divino, a *paixão* do Cristo, a *redenção* e o *Julzo Final*, cuja abstração não está ao abrigo de paradoxos e contradições. Como a onipotência divina deixa subsistir o mal e o sofrimento da criação? Como a “paixão” cristica, isto é, o amor encarnado do Deus-Pai, pode dar lugar à proliferação do ódio? São estas as contradições insolúveis que suscitam as “explicações” pouco ortodoxas da religião popular – sempre latentemente herética e aberta ao retorno de estruturas místicas e de figuras palpáveis do inominável, do mistério.

O inquietante “verter”

Riobaldo debate-se com problemas de delimitação que servirão como porta de entrada para sua travessia “mística”, semelhante, muitas vezes, a uma aguda “Crítica”. A fala abre, significativamente, com uma negação que permanece a “marca registrada” da tentativa de circunscrição do sentido de sons e de palavras

(tiro), de realidades geográficas (sertão), de sentimentos (medo e coragem) e de entidades metafísicas (Deus e demônio). Tudo parece deslizar em todas as direções, assumindo, com a nova forma, um novo sentido. Nada é fixo e unívoco como o dogma do Deus eterno. Diante do “verter” inquietante das coisas, dos valores, dos nomes e dos sentimentos, o narrador procura refúgio na sabedoria popular, no cristianismo híbrido do “compadre Quelemém”. A “doutrina” do compadre procura o impossível: explicar os mistérios – enredando-se assim em contradições que não escapam ao olhar agudo de Riobaldo.

Do ponto de vista formal, pode-se dizer que a “desordem” das primeiras 80 páginas encena concretamente – literalmente – os hiatos, as contradições e as descontinuidades do pensar que se encontra diante dos seus próprios limites. Os paradoxos da razão, que se dá suas regras mas fracassa diante de suas torções perversas, serão desenvolvidos (de novo cenicamente) na série de onze causos que pontuam a narração caótica da primeira sequência.

Os causos e a destruição da promessa de redenção

Nas primeiras oitenta páginas, os causos se encaixam harmoniosamente no fluxo de associações, de forma que não se percebe uma posição muito marcada entre as divagações do narrador e a lógica narrativa tradicional que o Ocidente herdou da exegese bíblica, pois esta se esforça por enquadrar toda aventura individual nos moldes da paixão de Cristo e da história da salvação.⁵ A tensão entre os dois modos de relato permanece, no entanto, inegável. Nos causos, a organização coesa do tempo e do espaço enquanto coordenadas de um percurso exemplar do protagonista contrasta com o “caos” das associações subjetivas.

O primeiro da série, o caso do Aleixo, segue o modelo da lenda cristã, da “vida de Santo”, o qual narra fundamentalmente a promessa da redenção, mostrando que até o pior criminoso pode ser resgatado pela graça divina que opera, secretamente, no sofrimento humano. O cruel Aleixo, que mata sem motivo e sem remorso, sofre, mais tarde, um duro golpe – a doença e a decorrente cegueira dos seus filhos. Neste sofrimento, ele reconhece o castigo divino não como algo meramente negativo, porém como graça que o faz descobrir o amor do próximo e a misericórdia – ou seja, a “Boa Nova” do Cristianismo: a salvação *espiritual* e a vida eterna.

O segundo caso, entretanto, inverte a história da ascensão do homem mau. Pedro Pindó e sua mulher são pessoas bondosas que, sem merecê-lo, têm um filho ruim, cujo sadismo assusta as redondezas. Pais conscienciosos, eles tentam corrigir a maldade impondo ao filho castigos (o sofrimento salutar). Contudo, por alguma razão incompreensível e propriamente demoníaca, os castigos não melhoram o caráter do menino Valtei, mas corrompem o dos pais. Estes começam a gostar de infligir dor, tornando-se sádicos que não recuam diante da morte iminente do próprio filho.

A mensagem profundamente deprimente deste caso vai no sentido contrário ao da intenção didática e moralizadora das narrativas tradicionais. Ela é a expressão direta da desconfiança de uma mente sem ilusões que encara os horrores da vida e que não abafa suas dúvidas quanto à existência de uma instância (Deus ou Ordem universal) que garanta a coexistência pacífica entre os homens. A mesma dúvida percorre o relato associativo, os fragmentos de conversas com o compadre Quelemém, o homem piedoso cuja fé Riobaldo inveja, mas cujas respostas e explicações não o satisfazem duradouramente.

O alvo da sequência completa dos casos: a ameaça da bestialidade

Os casos seguintes (com a única exceção da história de João Cazuzo, salvo pelo milagre da Virgem) fazem desfilar diante dos olhos do leitor a brutalidade bestial do sertão (Firmiano e Jazevedão), onde todos os gestos de misericórdia e de amor desinteressado são suprimidos. As curas milagrosas da moça ascética (relato que evoca os milagres do Cristo e a ação benéfica do seu amor) são interrompidas por um delegado cego em relação aos signos da transcendência, e cuja única resposta aos males ilimitados do sertão é a violência sem limites.

O próximo caso deixa aflorar um novo aspecto da monstruosidade em sua relação com a falta de limites. Os primos carnais, que, segundo as regras mais civilizadas, deveriam ter respeitado os limites simbólicos do parentesco, vêem as marcas de sua transgressão nas malformações dos filhos – marcas que são como um aviso para não ultrapassar os últimos limites da humanidade. Esta transgressão capital acontece no caso seguinte, onde o filho casa com a mãe, representante da Ordem divina na terra.

A dissolução progressiva das regras da civilização – que depende da inscrição de limites entre as coisas, fazendo assim surgir os nomes e as posições respectivas dos protagonistas “pai”, “mãe” e “filho” – consuma-se nos últimos causos. Desaparece agora toda ordenação da relação familiar: Rudugério de Freitas parece-se com os “pais” terríveis dos mitos da origem – Saturno que devora sua própria progenitura –, obrigando seus próprios filhos a se aliarem para o assassinato do pai. No mundo selvagem do sertão, parece não haver lugar para preocupações éticas – o que interessa é a mera sobrevivência física. Davidão e Faustino concluem este pacto onde um vende sua vida ao outro, como se o ser humano não fosse nada mais do que um depósito de energia vital da qual poderíamos dispor livremente.

O último caso segue de perto o relato do encontro e da travessia com o Menino (Diadorim) e tem como protagonista igualmente um menino – o menino do Nazaré. Contrariamente ao outro Menino de Nazaré – Jesus Cristo, que ama e perdoa, revelando assim o amor e a Ordem do Reino do Pai divino –, este filho do sertão mata pela menor ofensa, erguendo-se ao lugar de protetor do seu próprio pai, que aprova a violência e a inversão de papéis. O narrador conclui o relato do último caso, que encerra, simultaneamente, a primeira sequência narrativa, com as seguintes palavras:

Mas onde a bobice é a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. (GSV, p. 86)

Esta observação põe sob suspeita as respostas e atitudes dos pais em relação à coragem e à violência dos filhos – suspeita esta que irradia, evidentemente, também sobre Joca Ramiro e seus preceitos quanto à coragem do Menino-Diadorim. Esta dubiedade da instância paterna gera dúvidas sem fim, vindo à tona em um verdadeiro atropelo de perguntas (dez perguntas em um único parágrafo). Elas interrogam o que significa ser-menino – filho e ser humano – quando não há pais que representem a ordem e garantam as leis de uma convivência pacífica.

Os dois conjuntos narrativos paralelos (a narrativa associativa e caótica de um lado, os causos intrinsecamente coesos, do outro) vão no mesmo sentido. Ambos apontam para a estupefação que significa a perda de um recurso transcendente (a imagem de uma instância ordenadora) tradicionalmente atribuído às figuras paternas.

“O que é um Pai?” (segunda seqüência, p. 86-160)

O final da primeira seqüência vincula o tema central do medo com o do nome de um pai venerado. O pai do Menino aparece como o princípio de uma Ordem insólita, universo este do qual o medo é banido. Riobaldo pergunta-se ainda retrospectivamente:

Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? (. . .) E o que era que o pai dele tencionava? (GSV, p. 86)

O princípio paterno como princípio da Ordem constitui o grande enigma da vida do menino-jagunço, bem como o do narrador Riobaldo. A segunda seqüência abre assim com uma investigação das origens – elucidando com uma espécie de biografia sumária a própria origem, a infância e a adolescência do narrador. Salta aos olhos a falta do nome paterno na filiação deste menino do qual o leitor nunca saberá o sobrenome. Mas este não-saber no tocante ao pai não é um mero acidente de percurso. No momento em que a questão da sua filiação com o padrinho Selorico Mendes se coloca, o adolescente Riobaldo prefere “fugir”, evitando qualquer esclarecimento da questão do Pai. O apelido que o próprio narrador se dá – “sou um fugidor. Sempre fui” – faz assim de Riobaldo um personagem que não pode, por princípio, resolver o problema da filiação, assinalando, desta maneira, que a ordenação simbólica das gerações e dos nomes não depende dos vínculos meramente biológicos.

O que interessa a Riobaldo não é a questão do *seu* pai, mas a do Pai – do princípio ordenador do universo. No reencontro com o Menino-Reinaldo-Diadorim, o fascínio instantâneo que faz voltar Riobaldo à vida dos bandos jagunços não visa apenas a beleza atraente do amigo, porém igualmente a promessa e o enigma associados a esta figura. Diadorim é, desde o encontro dos meninos, o mediador de uma *imagem* de pai misterioso, inseparável da figura deste amigo fascinante, cuja “neblina” tanto ocupa a mente de Riobaldo.

Nas primeiras conversas com os companheiros do amigo reencontrado, Joca Ramiro aparece como “messias”, como encarnação da valentia, da qual Diadorim deduz “logicamente” a bondade, como se fosse um representante da dialética platônica:⁶

– Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!
(GSV, p. 116)

A explicação aparentemente racional da excelência moral de Joca Ramiro não convence Riobaldo, cujas dúvidas subsistem apesar de sua admiração pelo grande Chefe. É significativo, portanto, que esta conversa dos amigos em torno da bondade de Joca Ramiro encerre o rastreamento biográfico que progrediu rapidamente da infância até o reencontro. Como se fosse para contrariar a afirmação da bondade de Joca Ramiro, a narração alonga-se agora na descrição do bando do Hermógenes. Por um amargo paradoxo, Diadorim, que prometeu levar Riobaldo até o “divino” Joca Ramiro, vai introduzir o amigo no bando “infernai” do terrível chefe.

O “segundo” infernai do pai Joca Ramiro

A descrição do bando do Hermógenes parece elaborar e confirmar um elemento biográfico – o da reminiscência marcante que guarda Riobaldo do seu primeiro encontro com os jagunços (p. 92 ss.). Além das imagens encantadas de Joca Ramiro e da atmosfera composta pelos rufos e cheiros dos cavaleiros, na qual se destaca a canção inesquecível do jagunço Siruiz, Riobaldo guardou a imagem viva da repugnância do Hermógenes, cuja feiúra contrasta com a figura digna do supremo chefe. O contraste entre os dois personagens transforma-se em paradoxo e contradição pelo fato de que este jagunço é o “segundo”, o braço direito e o homem de confiança de Joca Ramiro.

Toda a segunda metade da segunda sequência apontará para esta contradição, ao elaborar os mais variados aspectos da desordem e da perversão reinantes no acampamento do Hermógenes. Da distorção bestial do rosto humano (dentes afiados) aos hábitos alimentares (carne e cobra cruas), das tendências ambíguas – entre sádicas e homossexuais – desta sociabilidade masculina (episdio do “Fanchi Bode”) ao sadismo desenfreado e sangrento do Hermógenes, o olhar espantado de Riobaldo não encontra nada que confirme concretamente a bondade de Joca Ramiro.

Do amor divino ao “ódio sem causa”

Muito pelo contrário, até o belo e alio Diadorim aparecerá, no final desta sequência, à luz da loucura e da monstruosidade

(p. 150). Com o rosto distorcido pelo ódio, Diadorim “branco, transtornado” ameaça o amigo com seu punhal – imagem de um pesadelo que não se justifica pela aparente “causa” (o namoro de Riobaldo com Otacília). Tudo indica, ao contrário, que a interpolação desta cena que corresponde, na cronologia da história narrada, a um momento posterior (campanha de Medeiro Vaz contra os hermógenes), serve aqui para salientar com a máxima insistência o fundo irracional da existência jagunça no qual se revela a face opaca da condição humana.

Este aspecto será desenvolvido através das imagens da raiva, do ódio e da loucura enquanto maldade sem causa e sem razão – configurando assim um Mal inacessível e inassimilável pelo princípio do Bem. Novamente, o texto parodia o tema da “paixão” – agora totalmente despojada das suas conotações crísticas. A vida no inferno jagunço parece deslizar para a paixão sangrenta da destruição sem finalidade nem fim (da qual Hermógenes é a personificação) e para a paixão louca do ódio sem razão que toma posseção de Diadorim.

O que distingue a segunda seqüência da terceira, mesmo que esta última prolongue o tema da violência sangrenta e da loucura, é a posição de *exterioridade* do personagem e do narrador. Riobaldo inicia a descrição do “inferno” com o olhar distanciado de um estranho que expressa sua perplexidade e repugnância. Esta distância materializa-se em figuras, colocando uma distância *espacial* entre ele e o Hermógenes (o Hermógenes “não encostava amizade em mim”) (GSV, p. 155).

“Por que caçar a morte?” (terceira seqüência, p. 160-234)

Na terceira seqüência, esta distância será progressivamente abolida, aproximando-se Riobaldo, sob vários aspectos, do terrível chefe. Ele é ativamente implicado em um combate, luta durante a qual ocorre uma aproximação tanto física como mental entre ambos: “o Hermógenes era um como eu, igual, igual” (GSV, p. 162); “o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo” (GSV, p. 164). Esta aproximação sob o signo da loucura culmina em uma cena extremamente obscura, na qual se desenha, como em um sonho, a sede de sangue do próprio Riobaldo. O narrador relata mais uma das lentas torturas do Hermógenes quando este leva um prisioneiro para a beira de um córrego. Riobaldo se encontra mais abaixo e, esperando que apareça o

sangue do torturado, sente-se repentinamente tomado por uma sede que o faz beber desta água imaginariamente manchada de sangue (GSV, p. 184).

O tema da loucura encerra-se com a menção de Sô Candelário, do chefe que “caçava a morte”. Esta caça delirante e suicida revela-se, significativamente, como *fuga*, o que sobredetermina de maneira singular o atributo que o próprio narrador se dá: “Mas eu fui sempre um fugidor” (GSV, p. 142).

“Sô Candelário caçava era a morte. (. . .): ele tinha medo de estar com o mal-de-lázaro. Pai dele tinha adoecido disso, e os irmãos dele também, depois e depois, os que eram mais velhos. Lepra – mais não se diz: aí é que o homem lambe a maldição de castigo. *Castigo de quê?*” (GSV, p. 186 – grifos nossos.)

As andanças delirantes pelo sertão aparecem aqui como fuga de uma maldição que atingiu toda uma linhagem. Sô Candelário foge da desgraça do pai e dos irmãos mais velhos. Mas não é ele igual aos heróis trágicos da Antiguidade que, fugindo da maldição do destino, o realizam agora pela própria ação? É o ato da vontade deliberada que abole o destino enquanto destino (força que age de fora sobre o sujeito inconsciente) e faz surgir a idéia da culpa e do castigo. A tentativa de fugir metamorfoseia a lepra enquanto doença meramente acidental (destino) em signo e símbolo de uma culpa – castigo de uma transgressão ao nível do corpo.

O “mal de lázaro” e o erotismo sádico

Ora, na perspectiva de sucessivas releituras do romance, a transgressão própria dos jagunços ao nível da sexualidade não é da ordem da luxúria, porém se caracteriza, paradoxalmente, como o exato oposto do pecado da luxúria. A sede de sangue pode ser vista, com efeito, como uma “luxúria negativa” que substitui à afirmação do corpo o gozo de sua negação e aniquilação. Contudo, a “castidade” da “regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem” parece transformar a sensualidade carnal e erótica em sensualidade sangrenta e destruidora. Diadorim suspira de ódio “como se fosse por amor”, os jagunços falam dos “órfãos” que deixaram após as sebaças como se fossem os frutos de aventuras amorosas, o

Hermógenes aparece tranqüilo e “satisfeito” após as sessões de tortura – enfim, a lavoura sangrenta parece substituir a atividade sexual, assumido sua significação.

Siruíz – Sirius: o anagrama da caça destruidora

Nesta perspectiva, compreende-se melhor a tríade da remissão marcante de Riobaldo: as imagens de Hermógenes, Joca Ramiro e Siruíz na fazenda de Selorico Mendes, que permaneceram inesquecíveis para o adolescente e o adulto. Se Hermógenes já anuncia sua natureza terrível, Joca Ramiro revelará mais tarde sua face obscura – seu nome que é “um mandado de ódio” (p. 324). Siruíz, por sua vez, é um anagrama de Sirius, do cão de caça de Orion. O gosto ilimitado e devastador deste caçador pelo verter sangue nos bosques de Artemisa constitui sua transgressão contra os ciclos vitais, contra o “corpo virginal” da deusa que presencifica a plenitude vital e o potencial de renovação do universo.

Fiel às torções e reversões das máximas e doutrinas na “travessia” mística, Riobaldo descobre na fuga dos excessos eróticos e vitais do corpo (seguindo sempre Diadorim, em vez de escolher uma das moças amadas) a realização de um excesso *idêntico, porém simetricamente invertido: o gozo da destruição sangrenta*, na qual se satisfaz a violência bestial e o erotismo destruidor dos jagunços.

São todas estas reflexões que já apontam para o desfecho da batalha final – as “bodas de sangue” que unem os corpos dilacerados de Diadorim e do Hermógenes –, desfecho este que já está potencialmente esboçado desde a primeira metade do texto. É neste sentido que se torna significativo o comentário do narrador sobre sua afinidade com o personagem aparentemente “doido” de Sô Candelário:

Hoje, que penso, de todas as pessoas Sô Candelário é o que mais entendo. As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo do tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar. Sendo que queria morrer, só dava resultado *que mandava mortes, e matava*. (GSV, p. 186 – grifos nossos.)

O sadismo e o desejo da morte alheia revelam-se como um dos paradoxos da condição trágica do ser humano. Na formulação

do sábio Sátiro Silenos, o maior bem dos homens miseráveis seria o de nunca terem nascido ou, uma vez nascidos, o de morrerem o mais depressa possível.⁷

O conflito secreto no julgamento da Fazenda Sempre Verde

Hermógenes, cujo nome atualiza a proximidade deste chefe com os “hermogêneos” (nascidos de Hermes) sátiros, Pãs e Silenos,⁸ personifica esta verdade trágica. Este é seu “estado de lei” que o opõe à inovação histórica que representa o julgamento da Fazenda Sempre Verde. O reino dos hermogêneos nada quer saber de leis e regras simbólicas, que respeitam a vida e que suspendem ou adiam a “fuga” apressada em direção ao gozo da morte. É este “ódio sem razão” que derruba o “imperador em três alturas” (GSV, p. 138) Joca Ramiro, enquanto herói efêmero de uma outra Lei que não lhe é adequada. A Lei da convivência pacífica prevê a sobrevivência não apenas dos mais fortes, mas igualmente dos que não têm forças para se defender fisicamente. Ora, na fazenda de São João do Paraíso não há lugar para a menina Deodorina – a palavra paterna a força a ser “muito diferente”, a transformar-se em valente cabra que cumprirá, até o fim, o “mandado de ódio” imposto pelo pai.

A segunda metade do romance

O “parêntese metanarrativo” – transição para a segunda metade do romance (GSV, p. 234-237) – deixa aflorar, sem conexões propriamente narrativas, a constelação de temas e signos mestres do romance, direcionando a atenção do leitor para o foco da culpa:

Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (GSV, p. 237.)

O que aflorou na terceira sequência – a implicação *ativa e prática* de Riobaldo no fundo “hermogêneo” da condição humana – será desenvolvido nas três últimas sequências – a viagem de Riobaldo aos abismos do sertão.

A primeira etapa o levará a reconhecer-se em Zé Bebelô, o que lhe permitirá enfrentar o chefe volúvel como o vento. Neste enfrentamento, prolongado na cena do pacto, Riobaldo valer-se-á

do único atributo que o distingue de Zé Bebelo – seu lado telúrico, fundamentalmente ligado aos símbolos femininos (água, terra, lua, cavalo, serpente, etc.).

A segunda etapa consiste na subversão das convenções ja-guças pelo híbrido Urutú Branco. O símbolo da “cobra voadeira” une em uma mesma figura as marcas da feminidade e da masculinidade, conciliando os extremos. Esta tendência conciliatória inscrita no nome do chefe desdobrar-se-á, a partir do encontro com seô Ornelas, em uma oposição dramática que divide o próprio Urutú Branco. O comportamento carnavalesco, vertente e lunático deste chefe aparece como o desenvolvimento moderno do antigo *topos* da psicomquia, da luta entre forças opostas (vida e morte) dentro do mesmo sujeito.

A etapa final – luta decisiva no Tamanduá-tão – desdobra o aspecto interminável e vão desta tentativa de conciliação. Esta impossibilidade que leva o sujeito aos limites das suas possibilidades aflora já no nome da batalha: tamanduá significa, além do animal, “questão moral difícil de resolver”.

Segundo retorno ao mito das origens monstruosas (quinta seqüência, p. 237-320)

Como a primeira seqüência da primeira metade do romance, a seqüência inicial da segunda metade está igualmente voltada para a descoberta da bestialidade. Se, naquela, a violência era atributo integrante do sertão (mundo externo) e do mundo objetivo dos relatos (causos), na sexta seqüência a maldade de *fora* reverte-se, em um movimento de espelho, para dentro da alma do próprio Riobaldo.

Esta reversão se realiza no percurso de uma narração que converge para o encontro com os catumanos – povo cuja descrição evoca uma tropa saturnal: nus e armados com foices (arma selvagem de Saturno), eles reaparecerão mais tarde, em um devaneio/pesadelo que domina Riobaldo, como uma avalanche que engole toda a humanidade civilizada. Ora, a travessia para estas perspectivas abissais – reforçadas, aliás, pelo insistente desdobramento das imagens dos “fundos”, “abismos”, “ocos”, “vãos” – coincide com a descoberta do caráter “vertente” de Zé Bebelo, até então considerado como figura paterna.

A “morte” do Pai Zé Bebelo

Na batalha da Fazenda dos Tucanos, Riobaldo não descobre, entretanto, apenas as possibilidades que fazem de Zé Bebelo um virtual traidor. Ele se sente, porém, sendo ele mesmo arrastado pela convivência e pela curiosidade em relação às “invenções” deste chefe a compactuar tácita e passivamente com a traição. É esta descoberta que o levará a romper os laços “filiais” com Zé Bebelo, conduzindo-o não a uma aniquilação real (como acontece nos mitos da instauração dos deuses olímpicos), mas a uma aniquilação simbólica deste “pai” que se propõe a sacrificar seus próprios filhos.

O enfrentamento dos dois homens realiza-se, com efeito, ao nível de um discurso *negativo* que destrói essencialmente a ilusão do ser e da existência.

No mundo não tem Zé Bebelo nenhum. . . Existiu, mas não existe. . . Nem nunca existiu. . . Tem esse chefe nenhum. . . Tem criatura nem visagem nenhuma com essa aparência presente nem com esse nome. . . (GSV, p. 265.)

Tudo se passa como se o jagunço Riobaldo falasse, além de quaisquer saber e consciência, da impossibilidade lógica das idéias de *ser* e de *existência* em um universo regido pela perversão, pela traição e pelo gozo de destruir. O mundo à deriva, o universo fora dos eixos desta narrativa que evoca com reflexos momentâneos a lamentação hamletiana “the world is out of joint”, não permite mais manter os conceitos-mestres da filosofia ocidental, entre os quais o “ser”. Conseqüentemente, Riobaldo cessa de perguntar-se se ele mesmo existe, mas afirma apenas a fórmula insólita:

Eu estava estando. (GSV, p. 266.)

O que se investiga não é mais ser ou não ser, porém as “razões de não ser” (GSV, p. 142). As razões deste não-ser dos jagunços, de sua delirante caça à morte e de seu sadismo revelam-se a Riobaldo na imagem de Zé Bebelo, que “gosta prático da guerra”:

Nem eu não queria arrelhar Zé Bebelo. Mas, para mim, ele estava muito errado: pelos passos e movimentos, porque gostava prático da guerra, do que provava um muito forte prazer; e por isso não tinha boa razão para um resultado final. (GSV, p. 287.)

No entanto, novamente, a visão do outro traz, como o reflexo do espelho, a imagem surpreendente de quem olha. Em seguida, Riobaldo vai descobrir sua própria animação demoníaca. Ao aceitar, alegre e espontaneamente, o convite para as diversões de uma sebaça, Riobaldo depara-se repentinamente com sua imagem de destruidor selvagem – visão que lhe inspira o “medo do homem humano” (p. 307), levando-o para as Veredas Mortas – Veredas Altas e ao esforço desesperado de concluir um pacto.

O pacto no universo da perversão

A cena do pacto com sua linguagem fragmentada e desconcertante, que desfigura totalmente o *topos* tradicional do pacto com o demônio, aparece como uma consequência inevitável das premissas estabelecidas pela narração. Esta focalizou o problema das confusões inextricáveis do verter, abolindo assim qualquer ponto de referência fixo. Em um tal universo, o mal tampouco pode aparecer de maneira unificada, personificado em um personagem-parceiro do pacto. Riobaldo não se depara com o demônio, mas com várias figuras do mal criadas pela própria narração. Uma delas é a negatividade que agora retorna sob a forma do não-ver, do não-encontrar, do não-saber, da escuridão, do silêncio, da rigidez, do frio e da paralisia no abismo do nada.

Partindo desta “nadificação” poética, o pacto riobaldino aparece como mais uma encenação do tema principal do romance – do “verter” –, uma vez que os próprios signos do nada retornar-se-ão em signos do tudo e da plenitude. No ponto culminante da negatividade que marca a primeira metade da cena do pacto (p. 316-8), o grito invocando Hermógenes, Satanás e Lúcifer coincide com a visão do céu noturno e estrelado – escuridão luminosa na qual o desaparecer do “setestrela” (Plêiades) e das “Três Marias” (Orion) anuncia o surgimento da estrela d'alva – isto é, de Vênus e da manhã luminosa. Ora, Vênus e Lúcifer são dois nomes para o mesmo planeta, de forma que o ardil poético embute

no nome do demônio, da destruição e da morte as marcas da vida, do renascer e da plenitude.

A segunda metade do pacto realiza concretamente esta reviravolta, levando Riobaldo a um movimento inverso ao da primeira. Nesta, ele chegou até as Veredas Altas; agora trata-se de uma descida rumo à água e à terra e de gestos de união com estes símbolos da feminidade e do todo materno. O movimento para as regiões baixas aparece lingüisticamente na indicação local “A mor” (mais abaixo), anunciando, pela homofonia, a reversão do ódio em amor e do gozo destruidor em gozo erótico. O parágrafo que encerra a cena do pacto (p. 320) aparece, com efeito, como um relato mítico da união amorosa do herói com a matriz materna (aparecendo nos símbolos da feminidade e do desejo – orvalho, árvore, terra e mel).

O que significa “Urutú Branco – tristonho levado”

(sexta seqüência, p. 320-401)

A sexta seqüência, que relata a campanha de Urutú Branco, trará à tona esta volta à ambivalência originária dos mitos onde morte e destruição nunca estão isolados da união e do renascer. O pacto nadificante e vital de Riobaldo levará Urutú Branco a uma reconciliação do universo até então exclusivamente masculino dos jagunços com o mundo feminino.

Esta reconciliação far-se-á sob o signo de Saturno, pois toda esta campanha está marcada pelas subversões carnavalescas das regras até então sagradas. Urutú Branco parece cultivar a derrisão e as paródias das Saturnalia, das festas do terrível deus romano, arrogando-se o direito de “contrariar as regras todas do chefe que antes fora” (GSV, p. 339). Sua atitude – “soturno sorridente” (GSV, p. 341) e silenciosa no meio de uma encenação lúbrica e sensual da guerra, cujo alvo ele declara ser agora a possessão de moças e mulheres – elucida a caracterização de Urutú Branco no início do romance:

E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse . . . tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino. . . (GSV, p. 16)

Os antigos atribuem às pessoas nascidas sob o signo de Saturno um caráter intuitivo, avesso ao pensamento conceitual, uma

tristeza e uma passividade que casam bem com a descrição que o narrador dá de si mesmo.

O retorno da época de Saturno

Entretanto, esta descoberta, pelo pacto, de sua natureza secreta, libera, como já foi claramente esboçado na segunda metade do pacto, as forças ambivalentes das profundezas saturnais. Ligado à lua e às divindades telúricas virginais (a lua aparece, no sexto trecho, com chamativa insistência), Saturno não é apenas um deus sombrio e sangrento, mas, sobretudo, um deus da renovação e da revitalização, fato que se reflete nos excessos verdadeiramente dionisíacos e sensuais das suas festas carnavalescas. Nesta perspectiva, elucida-se também o sentido da “dansação e desordem” da campanha, com a qual Urutú Branco literalmente encena uma *outra* ordem da guerra jagunça, um avesso esquecido, mas possível, da guerra estéril e infinita dos antigos chefes.

Nas “maluqueiras” do chefe lunático (“demudei com a lua”), a feminidade e as forças vitais retornam ao universo da morte e da destruição jagunça. Não é por acaso, portanto, que a sequência se abra com a conquista do cavalo Siruiz, descrito como um bicho da maior beleza sensual – “como onça fêmea no cio mor” (GSV, p. 325) –, convergindo para a fantasia do tempo feliz de Saturno, o mito da Idade de Ouro:

Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é homem, é sua, dele, obediência? Isso, não pensei – mas meu coração pensava. (GSV, p. 383.)

É nesta outra realidade saturnal e onírica que mergulhará agora o bando de Urutú Branco, lançando-se, sem preparativos, nem previsões de alimentos ou água, para a segunda travessia do deserto. Conforme à promessa mítica, o Liso do Sussuarão aparece metamorfoseado, abundante em vida, animando com suas dádivas gratuitas (bichos, plantas, água e pássaros) a viagem do bando. Aos vazios e ocios da quinta sequência substituem-se agora os “cheios”: “Assim achado, tudo, e o mais, sem sobranço nem desgosto, eu apalpei os cheios.” (GSV, p. 385.)

Seô Ornelas – o encontro com o limite e a Lei

Nesta progressão delirante, a narração intercala um único episódio cujo valor de contraponto e de contraste assinala um “além”, um ponto de referência e um limite. Urutú Branco, o chefe que alcança o impossível e cujos palpites descobrem possibilidades insuspeitadas, defronta-se, na fazenda da Barbaranha, com o velho fazendeiro Ornelas. A dignidade, a persistência e a ponderação deste homem colocam as aspirações ilimitadas de Urutú Branco frente a um novo horizonte – o da Lei, cujos limites não dependem de um equilíbrio de *forças*, mas de distinções e fronteiras simbólicas.

De novo, é em uma espécie de devaneio que Urutú Branco alcança o fundo sombrio do seu querer ilimitado (ele imagina a cena do rapto da neta de Seô Ornelas e o assassinato deste). No entanto, esta violência imaginária é suspensa por um gesto que imita a sociabilidade sutil e cerimoniosa do próprio ancião. Urutú Branco declara-se padrinho e protetor da moça e do futuro noivo, assumindo assim um papel *simbólico* junto à família e à casa cujo chefe é seô Ornelas. Ele, que desde a morte de sua mãe não tem mais nenhum parente, nenhuma família, se faz, ele mesmo, parente e amigo de uma família que lhe pertencerá, doravante, de *direito*.

É a percepção desta convivência regrada e civilizada que introduz, na certeza delirante e no desejo sem limite de Urutú Branco, o ponto de referência de um possível ser-outro, de uma outra maneira de ser. A alteridade possível confronta-o, novamente, com um imperativo ético e, conseqüentemente, com o “medo de errar”. Esta preocupação *ética* imprime aos atos de Urutú Branco a marca da hesitação e do escrúpulo – oscilações estas que serão decisivas para o desfecho da última batalha no Tamanduá-tão.

“O que é um tamanduá?” (sétima seqüência, p. 401-460)

Já o nome do lugar onde será decidida a guerra contra os hermógenes aponta para a preocupação ética que ressoa em todas as articulações da narração. Neste último trecho, o narrador está, de fato, dividido por uma “questão moral difícil de resolver” – sentido secreto que repercute no nome do bicho tamanduá. O texto deixa claro que suas hesitações e seu medo não são da ordem da covardia. A divisão interna, psíquica, que se expressa, na sexta seqüência, por contradições, “maluqueiras” e “arrelias”,

aparece agora sob a forma da divisão da batalha final em dois confrontos sucessivos nos quais Riobaldo mostra duas faces, diametralmente opostas, do seu ser.

Na primeira fase da batalha que leva à morte de Ricardão, Urutú Branco aparece como um deus da guerra, completamente fechado sobre si mesmo e idêntico às suas ações. Nada mais existe fora do guerrear-de-Urutú Branco. Esta identidade completa do ser, fazer e querer aflora em uma estranha passagem que aproxima Urutú Branco dos grandes demônios da tragédia shakespeariana. Como Ricardo III, que desconhece tudo o que se situa fora de suas próprias aspirações, tomando a si mesmo como objeto único do desejo (Richard loves Richard, I am I), Urutú Branco chega a confundir seu “Eu” com seu delfino de destruição. Em plena batalha, expondo-se sem proteção aos tiros inimigos, ele diz a si-mesmo:

Urutú Branco. . . – eu só lembrei, sussurrado ditoso, como quando com mocinha meiga se namora. (GSV, p. 420.)

Ora, este ser-totalmente-guerreiro, esta fusão com a destruição sem limites, será descontinuada pela irrupção do mundo civilizado no sertão, operada na figura da moça guiada pelo seu amo. Embora se revele mais tarde o engano de Urutú Branco ao imaginar esta moça como sendo Otacília, nela surgem, entretanto, o princípio e a ordem simbolicamente representados pela herdeira da fazenda de Santa Catarina. Como Seô Ornelas e sua neta, todas estas moças são seres *fisicamente* indefesos e cuja proteção consiste apenas na trama de *relações instituídas por leis e compromissos*. Tendo reconhecido este ordenamento simbólico em relação à casa de Seô Ornelas, Urutú Branco parece ter feito uma opção que o distingue e separa do universo jagunço. Seu compromisso não é mais somente com guerrear e “caçar a morte” (atitude característica da primeira fase da batalha), mas ele mesmo colocou-se como finalidade a proteção de um mundo civilizado e sedentário no qual as mulheres podem ocupar o lugar que lhes é de direito.

Contudo, paradoxalmente, é precisamente este livre reconhecimento da Lei que transforma o chefe vitorioso – o *sujeito soberano* e indomável que paira nos “altos”, dominando o mundo

na destruição – em *sujeito subjugado*, em homem afligido pelo verter das paixões que irrompem com as imagens fantasmáticas. As saudades da suposta Otacília o levam a interromper os preparativos para a batalha final, saindo em busca da moça perdida entre os bandos jagunços. Voltando para o acampamento, a sua disposição ativa e distante do primeiro confronto desaparece. Urutú Branco parece ter regressado à sua tendência de “seguidor”, sendo novamente cativado pela visão de Diadorim. A imaginação está de novo à deriva, Riobaldo é dominado pelas imagens fantasmáticas da união com o amigo.

Independentemente do fato de que a união homossexual é rejeitada como possibilidade real e efetiva (GSV, p. 437), o fantasma deste abraço terno determina por completo sua atitude na manhã seguinte. Literalmente tomado pelas imagens e sombras da noite anterior, o chefe desconsidera a iminência da batalha, despe-se e entrega-se às flutuações do banho na água fresca. Nesta posição passiva, ele retorna à sua natureza secretamente inscrita no nome Rio-baldo, à “baldanza” dantesca que o próprio Guimarães Rosa traduz, para o seu tradutor italiano, como “saborear preguiçoso”.

Neste verter da atividade agressiva e destruidora em passividade e entrega amorosa aparece o fundo trágico da natureza humana. Urutú Branco perde o controle do combate e o ódio de Diadorim transformará a batalha em duelo, em abraço mortífero que unirá, intimamente, os corpos sangrentos de Diadorim e de Hermógenes.

Encanto e fantasma

O desfalecer do corpo e da alma de Riobaldo acompanham esta queda do bem-amado. O fato de que o chefe desmaie no momento da queda e da morte de Diadorim poderia ser lido como representação da relação de espelho que existe entre a figura de Diadorim e a disposição física e espiritual de Riobaldo. Diadorim apareceria então como encarnação ou como emblema dos fantasmas que constituem a personalidade e o ser de Riobaldo.

Esta visão confirma-se pelos comentários do narrador relativos à descoberta do corpo de mulher:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível. (GSV p. 454.)

Mesmo após a descoberta da feminidade, Diadorim não se presentifica na mente de Riobaldo como mulher, mas como “encantato”, como ser encantado, isto é, como aquilo que Freud e a psicanálise costumam chamar de *fantasma* – figura imaginária na qual se presentifica e se expressa a constituição psíquica do sujeito.

É nesta perspectiva do fantasma que o encerramento explícito, porém precoce, do narrador faz sentido:

Aqui a estória se acabou.

Aqui a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (GSV, p. 454)

A verdadeira estória é a estória do fantasma, isto é, o relato do verter da realidade imaginária, das suas obscuridades, dos seus enigmas e das suas contradições.

Para o narrador da modernidade, não se trata mais de criar a ilusão da objetividade e da linearidade fatural do relato épico. O que ele tem a contar não é “uma vida de jagunço”, mas a exploração da existência fragmentada e mutante da “matéria vertente”, distinguindo-se fundamentalmente do relato objetivo que encerra o romance (p. 454-460). Este trata da tentativa do narrador de verificar a realidade do seu fantasma (mediante a procura da certidão de nascimento de Maria Deodorina) e dos seus esforços para voltar a uma vida-de-razão como marido de Otacília e como dono de fazendas. Impõe-se a impressão de que este trecho final – relativamente carente de encantos fantasmáticos comparáveis a Nhorinhá, a Diadorim ou às “deusas” Hortênsia e Maria da Luz – tem, na lógica do romance, a função de um contraponto, de um contraste que acentua, negativamente, o verdadeiro objeto da narração.

O trabalho progressivo de dissolução que a narração opera sobre as grandes figuras discursivas ocidentais – sobretudo em relação aos relatos filosóficos e teológicos – assim como o desmantelamento de estruturas mentais fundamentais (as imagens da ordenação paterna) fazem surgir no horizonte os limites do regramento racional do nosso imaginário. O retorno das imagens do tempo de Saturno (do pai perverso anterior à história propriamente humana) e as metáforas hobbesianas da monstruosidade humana acompanham o fracasso das metáforas paternas da ordenação.

Grande sertão: veredas situa-se, portanto, numa encruzilhada que põe em perigo não apenas determinados sujeitos – por

exemplo o “pactário” Riobaldo-narrador – mas as condições de possibilidade das noções de “sujeito” e de “pacto”. Estas pressupõem um princípio unitário garantindo determinação e distinções, isto é, a nomeação e a figuração da experiência vivida. A luz da negatividade marca a cena do pacto (o não-encontro, o não-ver, o não-ouvir, etc.), e o medo de Riobaldo pode ser interpretado não como medo de *ser pactário*, porém como *medo diante da virtual impossibilidade de todo e qualquer pacto*. O que apareceria neste último medo seria uma angústia radicalmente desestruturante, a da ameaça de um “algo” inominável que escapa a todo e qualquer princípio ordenador e que põe em perigo, antes de mais nada, a possibilidade da figuração e, conseqüentemente, a da escritura poética.

Este *Além* surge no pensamento ocidental com a segunda teoria psicanalítica de Freud. Se a primeira teoria, organizada em torno do “princípio de prazer”, destaca-se ainda com conceitos que asseguram a unidade tanto do discurso teórico quanto do sujeito, esta unidade será submetida a reformulações a partir de 1919. Em textos como *Das Unheimliche* (*O estranho/sinistro*), *Jenseits des Lustprinzips* (*Além do princípio do prazer*) e *Die Verneinung* (*A denegação*), Freud começa a levar em consideração o momento negativo e irreduzível que está aquém das estruturas ternárias do *Édipo* – momento este que se afirma em fenômenos clínicos como a compulsão de repetição e no negativismo psicótico, cuja característica marcante é o fracasso da figuração – a “infigurabilidade”.⁹

Ora, o *setting* formal de *Grande sertão: veredas* é marcado precisamente pelo caráter compulsivo e interminável da narração, pelo reverter do fim do romance/da leitura em recomeço infinito e pelas dúvidas corrosivas com as quais o próprio narrador põe em suspeição suas formulações e seu relato – traços estes que fazem surgir a dimensão inquietante (*unheimlich*) da repetição como marca registrada da infigurabilidade.

Enfrentando, inglório, a ameaça da “outra coisa” – do inominável, do sem-forma, do sem-sentido –, o narrador parece imobilizado na varanda da sua casa, tentando encontrar figuras que dêem conta dos movimentos indizíveis da alma, das oscilações extremas entre maravilhamento extático e horror paralisante. Nenhuma das formulações parece, no entanto, encontrar convincentemente seu objeto. Este se subtrai de tal forma que o narrador

desloca seu interesse para o caráter movediço e incaptável do objeto.

Após a exposição do tema na primeira seqüência, o narrador alerta que o “objeto” da narração é a *matéria vertente*, isto é, não apenas o fantasma como encenação bem sucedida que inscreve no inconsciente uma modalidade de relação com o mundo externo, mas, ao mesmo tempo, a *precariedade* desta figuração. A *figura* do fantasma é a base do sujeito (ao nível psicanalítico) da mesma forma que a *figura-tropos* é a base da unidade da obra (ao nível estético-poético).

O que está em jogo na suspeição riobaldiana das figurações próprias e alheias (as do narrador, de compadre Quelemém e dos grandes relatos filosóficos e teológicos), na forma precária do romance aberto a infinitas releituras e reescrituras, não é apenas o perigo de uma perda formal (o desmoronar da forma romanesca), mas o do fracasso do princípio da unidade do sujeito humano, isto é, o limite da racionalidade e do pensar filosófico.

NOTAS

¹ Todas as citações remetem a João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

² O presente artigo não pode, por razões óbvias, aprofundar e fundamentar as justificações teóricas e histórico-literárias que sustentam nossa leitura. Estas encontram-se nas seguintes publicações: *Os (des)caminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: EDUSP, 1992; *Introdução à leitura de Grande Sertão: veredas*, São Paulo: Ática, 1992; “O problema da homossexualidade em *Grande sertão: veredas*.” In: *As palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1992 (artigo “O inconsciente”).

³ Uma descrição detalhada das travessias do alquimista encontra-se em C. G. Jung, *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

⁴ Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris: Payot, 1977.

⁵ Para esclarecimentos sobre a construção narrativa do imaginário cristão, cf. Alain Boureau, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*. Paris: Cerf, 1984.

⁶ Henri Joly, *Le renversement platonicien. Logos, epistème, polis*, Paris: Vrin, 1985, analisa o funcionamento interno da dialética platônica.

⁷ Cf. Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie”. In: *Werke in drei Bänden*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, cap. 3, p. 29.

⁸ Uma análise detalhada das conexões intertextuais e interdiscursivas do nome Hermógenes com as mitologias indo-europeias e a filosofia grega encontra-se no livro *Os (des)caminhos do demo* (citado na nota 2).

⁹ No seu livro *The end of the line: essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York: Columbia University Press, 1985), Neil Hertz rastreia as prefigurações e os sintomas desta dimensão inquietante da “infigurabilidade” em alguns textos teóricos e literários assim como em fenômenos institucionais e políticos (o horror do plágio, a procura obsessiva de estruturas especulares como matrizes do auto-reconhecimento, as múltiplas formas de denegação da abertura e da ambigüidade de figurações literárias, etc.). Este livro será lançado, na tradução para o português, pela Editora Imago.

**FAMÍLIA E SOCIEDADE NO TEATRO BRASILEIRO:
A FORÇA DA PUNIÇÃO DOS TEMPOS
DO MOLEQUE À ÉPOCA DO FAVELADO**

Consuelo Navarro
University of Minnesota

This essay analyses the ideological discourse that pervades the patriarchal basis of the Brazilian family in a class-oriented perspective, along the period that goes from the second half of the 19th century to the second half of the 20th century. Its starting point is the year of 1857, when José de Alencar's *O demônio familiar* is first staged. It goes up to 1960, when other forms of questioning the patriarchal family model appear in plays by authors such as Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri and Dias Gomes.

Nenhuma arte é estranha à sociedade em que ela se desenvolve. No caso particular do teatro, a relação é ainda muito mais estreita, já que envolve a participação do público. Não se trata, porém, de colocar a relação teatro-sociedade em termos mecanicistas. O que se quer é propor uma ou várias hipóteses que permitam encontrar respostas aos interesses de grupos particulares, produtores de cultura, e das agências políticas por eles afetadas. Neste contexto, o teatro moderno brasileiro apresenta uma variedade de meios de exploração, entre os quais a família constitui um possível ponto de partida. Como disse Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, a história do Brasil esteve sempre acompanhada do predomínio das vontades particulares que se organizavam em círculos fechados. “Dentre esses círculos foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade” (101). Daí que o estudo da família, assim como das formas ideológicas e políticas do seu modelo nacional através da história, seja importante na medida em que oferece uma ou várias respostas sobre os conflitos, tanto de classe quanto de raça, presentes na formação social brasileira no século XX. É ainda o mesmo Buarque quem escreve que “um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar (. . .) está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (101). Portanto, ao estudar a questão da família no marco das relações teatro-sociedade, estamos trabalhando sobre algo que, nas palavras de Antonio Cândido, constitui o elemento social incorporado à matéria artística entendida como parte da economia interna da obra.¹

Assim, considerando com Sérgio Buarque que no Brasil imperou, desde os tempos mais remotos da colonização, o tipo primitivo da família patriarcal, e que o desenvolvimento da

urbanização tem acrescentado um tremendo desequilíbrio social cujos efeitos permanecem vivos até hoje, pode-se dizer que esses efeitos se inscrevem, por um lado, num processo econômico e social que tem marcado, através de um discurso moralista, as relações ainda subjacentes entre os dois modos de produção dominantes na formação social brasileira (isto é, a escravidão e o capitalismo) e – por outro lado – esses mesmos efeitos expõem o estatismo de um modelo de família patriarcal que se repete mais ou menos até 1960, sem importar, no caso, as condições de classe.

Mas nem por isso se pode ignorar que a família patriarcal, como unidade social e como estrutura de poder, tinha entrado, no Brasil, em profunda crise a partir da segunda metade do século XIX, como parte da crise da sociedade estamental e de castas, segundo os dados revelados por Florestan Fernandes.² Neste ensaio, o ponto de partida para a análise será o ano de 1857, em que se apresenta pela primeira vez *O demônio familiar*, obra que será enfocada na exata medida em que representa o modelo de conduta proposto como o ideal moral criado pela aristocracia dos senhores da terra. Minha análise cobre mais ou menos um século, isto é, chega até 1960, época a partir da qual essa ideologia, baseada no moralismo, começa a ceder a outras formas de questionamento e de rebelião contra o patriarcado, como se torna evidente ao ler as peças de Nelson Rodrigues e José Vicente, para só citar dois exemplos. O interesse do meu trabalho, portanto, é o de realizar uma análise do discurso ideológico que permeia a família brasileira na sua base patriarcal, dentro de um esquema de classes, desde a segunda metade do século XIX até a segunda metade do século XX. Para isso examinarei quatro obras: *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, *Eles não usam black-tie* (1955), de Giafrancesco Guarnieri, e *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes, constituindo esta última talvez uma das derradeiras manifestações da autoridade patriarcal plasmadas na produção teatral brasileira moderna.

Meu critério de seleção não é precisamente cronológico, estando antes determinado pela necessidade de entender a crise do final do século XIX (e a dissolução da ordem escravagista) que, para os meus propósitos de análise, pretendo acompanhar em duas direções. Sempre com este fim, parto da proposta presente no modelo de sociedade apresentado por Alencar, cujo motivo

central é o de levar em conta a necessidade de reafirmar o conjunto de valores indispensáveis para manter a ordem social patriarcal, no momento em que a sociedade inteira estava sendo sacudida pelas idéias abolicionistas, temática inseparável da expulsão do escravo do seio da família em *O demônio familiar*. Assim é que ideologicamente a obra coloca a sua ênfase no restabelecimento da ordem patriarcal-senhorial transtornada, e nas vantagens que daí derivam para os membros das classes dominantes. Elevando a situação dessa obra à qualidade de metáfora da sociedade brasileira, pode-se reconstruir tanto a presença de tipos de família baseados em condições de classe (aristocrata agrária, burguesa, camponesa, operária e favelada) como seqüelas do capitalismo dependente, quanto o projeto ideológico de certos intelectuais envolvidos no processo produtor de cultura. Eis por que, sempre falando da condição de classe, a heterogeneidade das visões apresentadas nos exemplos estudados se explique na economia interna das obras a partir do processo econômico social brasileiro: a presença do senhor e a expulsão da mão-de-obra escrava, que tratou de ocupar um lugar na sociedade enquanto mão-de-obra livre desde finais do século XIX. Segundo Florestan Fernandes (1972), desde os tempos da colonização portuguesa, à medida que a escravidão se impunha, se organizava e se expandia como instituição econômica, o núcleo de relações entre o senhor e o escravo não só teve sua base na estrutura senhorial da plantação, mas também constituiu a forma de estabilização e integração funcional; portanto, senhor e escravo estiveram sob o domínio do colonialismo e se instituíram nos dois pólos centrais da sociedade, cuja estrutura não foi alterada com o advento da República. Tanto o próprio Fernandes quanto Sérgio Buarque de Hollanda falam desta organização, que açambarcava os fatores de classe, raça e gênero, e que outorgava o poder ao homem branco, colonizador e proprietário de escravos, consagrando o lugar do centro para ser ocupado por ele, ao passo que na periferia distribuíam-se aqueles que disputavam um maior ou menor índice de relação com o poder, numa gradação que finalizava com o lugar do escravo. Dentro deste esquema organizacional, nos diz Florestan Fernandes: “O Brasil fornece um dos poucos exemplos de ‘nação emergente’ nos quais a modernização institucional e a implantação do capitalismo se realizaram através de uma ordem social moldada para uma sociedade colonial” (1972, 312).

O conjunto de peças reunidas neste ensaio ilustra a organização da formação social na qual, a partir do processo abolicionista, começa uma redistribuição tanto das classes quanto da sua participação no poder e do seu nível organizativo. Como resultado houve quem, entre os desfavorecidos, ainda ficou no campo trabalhando a terra (protótipo facilmente achável em Zé do Burro de *O pagador de promessas*), assim como existiu quem, já entrando o século XX, fugiu para a cidade à procura de melhores condições de vida, formando logo a população das favelas, descrita em *Eles não usam black-tie*. Entre as classes dominantes, no entanto, o processo se tem constituído na forma de transferência de capital e alianças com o capital estrangeiro, segundo sustenta Warren Dean, no seu livro *A industrialização de São Paulo*. A peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, também critica esta realidade, embora desde um nível alegórico. Ao tratar o destino das classes no poder, a forma de representação da família quase não oferece pontos de contato com *O demônio familiar*. Aqui se trata da sacralização do lar, onde o senhor representado por Eduardo ocupa o centro vazio deixado pelo pai. No começo da obra, ele se acha fisicamente separado da casa-grande. Tem o seu aposento de rapaz solteiro, e ainda não está completamente envolvido nos assuntos da casa. É à medida que a ação transcorre que a presença de Eduardo começa a se fortalecer. No processo, sua caracterização enquanto representante da ordem senhorial e patriarcal tem de ser analisada a partir da posição que assume frente ao escravo e à mulher, os dois seres diretamente oprimidos – embora em diverso grau – pela ordem. Enquanto se trata do escravo, Eduardo tem, ao princípio, um tom metade conciliador, metade risonho e paternalista: “Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?” (62), sem ocultar seu desgosto quando reclama:

. . . pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavalos e um carro! Tens razão!. . . E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair minha confiança (62).

Nesta primeira aproximação, Eduardo já revela sua opinião sobre o escravo como um traidor que destrói a confiança do seu

amo no sagrado terreno das relações amorosas e na constituição da família, ao tentar estragar o seu matrimônio. Suas reflexões se tornam mais amargas, convertendo as maquinações de Pedro em exemplos de malignidade e chamando-o, como aos negros escravos em geral, de “répteis venenosos que quando menos esperamos nos mordem o coração” (63-64). Por isso, ante a ameaça que o escravo representa para a estabilidade da ordem familiar, Eduardo – já ocupante do centro ao ter organizado os assuntos da família, incluindo a boda da irmã – utiliza o seu direito de dar a liberdade, não como prêmio, mas como castigo para quem teve o atrevimento de colocar em perigo a base mesma que produz e reproduz a ordem exploradora. “Expulso-o do seio de minha família”, disse, “e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa” (98). Com isso, o destino de Pedro, o escravo, foi selado, não precisamente para concretizar as suas aspirações de se tornar cocheiro, e portanto melhorar sua posição social; mas, ao contrário, para formar parte dos vadios que irão compor o exército de reserva ou a porção de favelados que encontraremos fazendo e furando greves na sociedade industrial do século XX, representada em *Eles não usam black-tie*, segundo veremos mais adiante.

Mas se Pedro perde o privilégio de contar com a proteção do seu amo porque, como este disse, “as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações” (98), as mulheres – os outros oprimidos – ficam definitivamente enredadas no papel de anjos, esposas e mães que fazem as delícias da vida doméstica. E a família, através da obra, se reorganiza na sua estrutura tradicional chefiada pelo homem jovem que segue o exemplo do pai, substituindo-o na direção dos assuntos que envolvem o destino das mulheres, a quem se veta o direito de dirigir suas vidas. É o próprio Eduardo quem diz que “Os homens inventaram certas coisas, como os algarismos, o dinheiro e o cálculo, que não devem preocupar o espírito das senhoras” (84). Estas devem, no ideal patriarcal, aproximar-se o mais possível de dona Maria, mulher, mãe que, quando fala para Eduardo, expressa o ideal do homem: “sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizam-me completamente” (76).

Estas frases confirmam a proposta ideológica aristocrata e senhorial na medida em que a mãe outorga, no seu reconheci-

mento ao filho, a capacidade que este possui para colocar-se à cabeça da família. As outras mulheres da obra, Carlotinha e Henriqueta, fazem o mesmo desde os seus lugares de irmã e prometida, respectivamente. Para a primeira, Eduardo é o chefe da família desde que perderam o seu pai, e tem direito de repreendê-la, ao passo que a submissão da segunda é completa: "Sou eu que sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo" (98), diz, colocando-se como um objeto à disposição do senhor. As três mulheres completam o círculo em cujo centro fica definitivamente instalado Eduardo, uma vez livre do demônio familiar. Por isso ele faz votos para que este desapareça um dia "deixando o (. . .) lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob a forma de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos" (98).

Outra vai ser a concepção da família em *O rei da vela*. Nesta peça se considera o problema do poder como forma de transmissão de homem a homem e, até certo ponto, como aquisição da identidade segundo a classe à qual pertencem as pessoas. Com a transição entre a escravidão e o trabalho livre, explica Florestan Fernandes:

o 'senhor' absorve diretamente, ou por meio de associados, posições que desdobravam sua rede de atividades econômicas como "capitalista" (tomador de empréstimos a juros e exploração à renda do trabalho escravo, de casas para alugar e de interesses em vários tipos de firmas) ou como "homem de negócios" (banqueiro, comerciante, especulador em negócios de terras ou de exportação e importação, etc.) (1972, 402).

O Brasil passa, então, por um processo de troca de direção no desenvolvimento do sistema capitalista. Os novos senhores são agora os Abelardos e, enquanto tais, sua palavra certifica tanto a filosofia do seu poder quanto a forma como foi adquirido. Abelardo I explica:

. . . a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com as minhas mãos. Sob a lei da concorrência os fortes comem sempre os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários (83).

Se *O demônio familiar* se constrói sobre o discurso da defesa dos interesses nacionais (e, por isso, o estrangeirizante Azevedo fica fora do jogo, uma vez fracassada sua tentativa de aliança, através do matrimônio, com os grupos defensores do nacionalismo), no caso de *O rei da vela* a família está se constituindo só para criar, consolidar e proteger os interesses econômicos da burguesia ligada ao capital estrangeiro. Abelardo I assevera que “Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos” (84); e, a respeito de sua noiva, Helofsa, comenta a camaradagem que esta mantém com o americano: “Ela está aprendendo a jogar boxe. De vez em quando uns golpes de luta livre. . . Ele é campeão de tudo isso em New York, Wall Street!” (92), “Eu me prezo de ser um homem de minha época! A senhora quer que eu perca o tempo em ter ciúmes?” (92). Esta última fala não indica que Abelardo respeite e reconheça a liberdade da mulher, mas suas palavras servem para provar que o matrimônio (e portanto a família burguesa) privilegia o interesse econômico sobre o interesse afetivo, e que o amor – como o mito romântico dos Eduardos – carece de sentido para os homens práticos como ele, ocupados em amassar sua fortuna com a dor e o sangue dos outros. Para Abelardo, “a família e a propriedade são duas garotas que freqüentam a mesma *garçonnière*, a mesma farra. . . quando o pão sobra. . . Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela. . .” (68).

O processo de constituição da família burguesa fica exposto e assim também sua fragilidade. Já que a família se sustenta sobre os interesses materiais, a peça caracteriza cinicamente e desmitifica os valores que, segundo a aristocracia, devem caracterizar a mulher. Helofsa não guarda semelhança nenhuma com Henriqueta ou Carlotinha. Ela é fria, calculista e consciente de sua participação na trama conjugal. Em um tom que espera reconhecimento para suas capacidades, ela pergunta a Abelardo: “Não te trago vantagens sociais, físicas? Políticas. . . bancárias. . .” (106). Tampouco idealiza o seu homem. Muito pelo contrário, aprecia sua ambição e sua falta de escrúpulos. Fala da admiração que Abelardo provocou nela “com seu ar calculado e frio e sua espantosa vitória no meio da derrocada geral. . . O conhecimento que tive do seu cinismo e da sua indiferença diante dos sofrimentos humanos . . .” (81). O casal encarna a família não como um *locus* de idealização mas como *locus* de corrupção, onde a mulher se vende

àquele que pode garantir-lhe a satisfação de um certo nível de vida. A instituição matrimonial, fraca demais frente aos interesses individuais, acaba se consolidando quando – enquanto classe – dois indivíduos têm um objetivo comum. Daí o final feliz e a explosão de alegria de Heloísa ao desposar Abelardo II, o novo ocupante do centro, logo que o primeiro foi roubado e ficou sem possibilidades de reabilitação. O novo casal se constitui sob as mesmas condições da união anterior. Abelardo II é o encarregado de continuar o processo econômico sob o olhar tácito do americano, que aprova o sucedido com a expressão “*oh! good business*” (121).

Mesmo que *O rei da vela* seja uma peça de teatro consciente de ser teatro, isso não invalida a sua proposta de representação do modelo econômico predominante na época e do lugar que ocupava a família como unidade de poder. Porém é importante mencioná-lo quando estamos a ponto de voltar novamente para a análise de peças realistas. Após ter estabelecido o processo da família na aristocracia da terra e na burguesia comercial, é conveniente perguntar sob que variantes ou reproduções estes modelos patriarcais aparecem em outros tipos de família, de classes sociais diferentes. Para desenvolver este aspecto, vou examinar mais duas obras: *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que tanto *O pagador de promessas* quanto *Eles não usam black-tie* mantêm uma visão romântica e idealizada dos membros das classes baixas (camponeses e operários) ao serem estes representados como originários de um mundo puro, só corruptíveis ao contato com o capitalismo citadino. No primeiro caso, Zé do Burro e Rosa, sua mulher, são camponeses do Estado da Bahia. Eles não são felizes juntos porque percebem a realidade de maneira diferente, mas é dentro da atmosfera de Salvador que as contradições se concretizam, dado o autoritarismo e a superstição de Zé. A vida na cidade, com suas instituições estabelecidas, como a Igreja, a imprensa e a polícia, não fazem senão conspirar contra ele, e os perigos se aproximam a cada instante. Ninguém parece entender que o seu único interesse era colocar uma cruz na igreja de Santa Bárbara, o que agrava a situação de descontentamento que nunca abandonou sua mulher desde que saíram da roça. A unidade familiar, uma vez mais vista através do casal, é apresentada como incompleta (não

há filhos), mas também dividida: o desejo sexual insatisfeito de Rosa é motivo para ela se afastar do marido e procurar a satisfação com Bonitão. Nesta obra, a ordem patriarcal não é realmente atacada, dado que tanto Zé quanto Bonitão são duas manifestações desta ordem que subjugam a mulher (no primeiro caso dentro da esfera do matrimônio, no segundo através da sua antítese, a prostituição). A própria obra não apresenta mais do que esta disjunção para a mulher. No campo, Rosa não tinha outra possibilidade. Como ela mesmo diz:

. . . na roça o homem é feio, magro, sujo e mal vestido. Ele até era dos melhores. Tinha um sítio. . . (. . .) Daí, eu achei que ele garantia tudo que eu queria da vida: homem e casa. A gente quando é franga, com licença da palavra, tem merda na cabeça (29).

Na cidade, a fraqueza da união matrimonial se evidencia ante a oportunidade para o prazer que Rosa encontra com Bonitão. Só que este prazer, no esquema patriarcal de 1960, não está desligado do processo apresentado nas obras anteriores. Em *O rei da vela*, Helofsa indiretamente se prostitui, tomando este caminho porque, sendo uma mulher da burguesia, coloca antes de tudo os seus interesses materiais. Rosa, pelo contrário, sendo mulher das classes baixas, não parece obedecer senão aos instintos da sua carne. Ela é descrita como uma mulher que tem “sangue quente” e revela, à primeira vista,

uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui (16).

De certa maneira, o caminho da prostituição aberto para ela se perfila como o castigo que merece sua deslealdade para com o marido/senhor. Ao contrário das mulheres de *O demônio familiar*, que são anjos dessexualizados, Rosa fica embaralhada nos papéis de esposa ou prostituta, acentuando-se a sua natureza mais disposta a optar pela última possibilidade. Bonitão, no entanto, no seu papel de cafetão, não pode ser visto como uma casualidade fortuita, mas como um elemento que continua a linha de pensamento racista iniciada por Alencar.

Se, em *O demônio familiar*, Pedro é representado como se fosse o diabo, não é menos demoníaco o papel de Bonitão em *O pagador de promessas*:

Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida (20).

Em Bonitão “[a] ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas” (20). O fato de ele ser mulato o converte num agente destruidor da família, que consegue, por outros meios, o que seu antepassado não logrou concretizar. Tanto Pedro como Bonitão são elementos deturpadores, para quem a família não merece o menor respeito. São eles que, segundo esta ideologia, têm revolido as raízes mesmas da sociedade com sua imoralidade e sua luxúria. Como resposta a esta concepção, Florestan Fernandes escreveu:

A tradição cultural do “meio negro” focalizou muito bem o significado do excesso erótico – um “derivativo” e uma fonte pura de “prazer”. Só errou ao atribuir tal propensão à suposta *natureza humana* do “negro” e do “mulato”. As coisas não se passaram assim simplesmente porque os homens e as mulheres desse etoque [sic] racial fossem “mais quentes”. Mas, principalmente, porque o “sexo” se erigiu na única área livre de exercício das aptidões humanas e numa esfera lúdica da cultura (1965, 1:114).

Pode-se provar que, apesar das diferenças, existe uma linha de continuidade entre *O demônio familiar* e *O pagador de promessas*, que passa por alto pelas consequências históricas e sociais tanto da escravidão quanto do processo abolicionista para imputar o caráter destruidor da família à natureza do negro. Em seu

artigo *O misticismo popular na obra de Dias Gomes*, Anatol Rosenfeld assinala que Dias Gomes é um excelente conhecedor da realidade por ele dramatizada. “Parece”, disse, “conhecê-la tanto pela experiência da vida como pela leitura de obras pertinentes”, e acrescenta: “as suas obras sem dúvida podem servir, para nós e para o futuro historiador, de testemunhos de certa realidade brasileira” (215). Existe, na minha opinião, um certo perigo em aceitar esta tese, uma vez que o crítico não parece ter reparado nas implicações tanto racistas quanto classistas e sexistas da ideologia da obra. Em *O pagador de promessas*, o resultado é a desapareição da família com a morte de Zé, mas a continuação da ordem patriarcal na qual Rosa tem que continuar a viver. Se um dos pontos que o autor pretendia mostrar era a situação da mulher camponesa na cidade, ele não o está propondo de forma que se possa entender como, politicamente, contestaria o sistema patriarcal, ainda mais se refletimos sobre o acento marcadamente realista adotado pela obra. A ambigüidade do final parece sugerir que a culpa de Rosa só pode ser expiada através do conforto oferecido pela Igreja, instituição reconhecida por seu caráter altamente patriarcal. Com a morte, Zé pode ter atingido a liberação: Rosa, no entanto, fica sozinha, abandonada à sua sorte num meio estranho: a cidade e suas tentações.

Numa outra ordem de conjecturas, mas continuando o tratamento da família, *Eles não usam black-tie* estende a ordem supostamente característica da aristocracia agrária à vida do favelado carioca. Esta obra – a última do grupo – fecha o panorama, descobrindo talvez o assunto mais interessante das relações de classe plasmadas no teatro brasileiro contemporâneo. Este exemplo trata da família operária. Nele, Tião intenta um projeto familiar falido na sua origem, e através deste fracasso tornam-se visíveis alguns dos elementos sobre os quais se apóia a linha política de dois autores brasileiros (Alencar e Guarnieri) com respeito às propostas de luta viáveis para a aristocracia e o proletariado. O meio de representação desta luta é o espetáculo teatral; o fim, a pretensão (explícita ou tácita) de homogeneizar o modelo social brasileiro pelo menos até a segunda metade do século XX.

Uma leitura atenta de *Eles não usam black-tie*, em contraste com *O demônio familiar*, não denuncia projetos opostos no que se refere aos valores patriarcais. Eduardo, no caso de *O demônio familiar*, pode cumprir a sua missão porque segue ao pé da letra

o modelo de conduta apropriado para o senhor e pode-se inferir que este é o do pai. Tião, em *Eles não usam black-tie*, não consegue lograr o seu propósito por ter-se afastado do modelo representado por Otávio, seu pai, ao rejeitar os valores que lhe foram legados. A família de Tião se decompõe não só por razões políticas, mas por razões morais. Sua mulher, Maria, resiste a deixar o morro e recrimina-o por ter furado a greve, dizendo “Não. . . não . . . tá tudo errado!” (88). Ela, ao contrário das mulheres de outras camadas sociais (Henriqueta, Carlotinha ou Rosa), é muito mais independente e parece necessitar menos da presença do homem, mas só enquanto também se identifica com os valores da comunidade e contribui, desse jeito, a tornar mais duro o castigo de Tião. Maria não se submete à autoridade do marido porque ele não pode garantir-lhe a paz necessária na vida familiar. O individualismo é aceito como valor burguês, como já vimos no caso dos Abelardos, exemplos apropriados de *O rei da vela*, mas é aceito enquanto negativismo. É Abelardo I quem o reconhece: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! Mas existe a fidelidade à miséria” (117). O individualismo, por conseguinte, se torna causa de punição ao se aproximar do proletariado:

o individualismo é uma verdadeira gangrena que destrói continuamente o que construímos. Não podemos vencer as forças inimigas (. . .) se não começarmos por destruir esse verdadeiro avanço das forças inimigas, que se opera nas nossas próprias mentes e nos nossos próprios corações: o individualismo burguês e pequeno-burguês,

lemos em um panfleto do ERP argentino intitulado *Sobre moral e proletarização* (58). Segundo esta linha, o corolário da peça é a necessidade do operário de apoiar a sua classe, ao passo que o burguês sim pode optar pelo privilégio de se tornar o *self-made man*. O burguês pode consolidar uma família mesmo que seja baseada em interesses materiais; o proletário, pelo contrário, acha-se impossibilitado de lograr este mínimo direito do homem quando trai a sua classe. Esta é a tragédia de Tião. Ele está dividido entre o que acha que é a sua responsabilidade de pai, fundador de uma nova família, e a sua lealdade aos princípios operários defendidos

por seu pai, cujo modelo está chamado a imitar. Para Otávio, seu filho “. . . é um traidô que pensa que ‘tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção” (84).

Então, se Tião fracassa no processo, não é precisamente por estar errado nos seus desejos de melhorar socialmente, mas por tentar realizá-los segundo a moral burguesa individualista, esquecendo a sua classe e a sua comunidade, utilizando sua mulher e seu filho como escusas para sua falta de identificação com a gente do morro. Para Tião “Cada um resolve seus galhos como pode” (49). A moral proletária de Otávio nunca se tornaria flexível o bastante para aceitar que Tião não podia identificar-se com os mesmos princípios, e que, portanto, ele furou a greve porque seu pensamento estava mais próximo das idéias dos Abelardos que das suas. Abelardo I diz: “Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso!” (69); e Tião diz: “Nesse mundo o negócio é dinheiro (. . .) Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois vou sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro, nem que p’ra isso eu tenha que puxá saco de meio mundo!” (52).

Sem embargo, o individualismo de Tião é compreensível dentro de uma realidade na qual o favelado recebe uma carga de influências da sociedade burguesa. É aqui que a visão moralista do autor se coloca a descoberto. A favela não é uma ilha de prazer como a peça pretende sugerir. Em realidade, lugares como estes carecem dos serviços mais elementares, motivo suficiente para qualquer um pensar em abandoná-los, e constituem um problema social que, em suas múltiplas manifestações — inclusive na crise de identidade do favelado e no seu desejo de converter-se em pequeno-burguês —, se pode estabelecer voltando a analisar as relações entre o capitalismo e a escravidão.

Ao passo que a mão-de-obra escrava foi substituída pela mão-de-obra livre com a migração européia, desde princípios do século XX, segundo as exigências do capitalismo, e à medida que as grandes cidades iam se industrializando, o proletariado foi crescendo numericamente e organizando-se em sindicatos. Depois da queda de Vargas, em 1945, lembra Florestan Fernandes:

se é verdade que o grosso do operariado brasileiro não se pode qualificar, propriamente, como uma *classe*

(isto é, um conjunto de pessoas que, além de relacionarem-se à produção de modo semelhante e possuem um destino comum, têm modos de pensar, sentir e agir partilhados comumente graças à acumulação da experiência de formas semelhantes de viver e lutar e são capazes de definir objetivos comuns porque possuem, virtual e realmente, algum grau de consciência da situação de classe), existem já, pelo menos nas áreas de maior concentração fabril como São Paulo e Rio de Janeiro, segmentos da camada operária para os quais a condição de proletário constitui não apenas um modo de ser no presente, mas define as perspectivas de futuro (1972, 484-85).

A meu ver, é o panorama desta classe o que *Eles não usam black-tie* está tratando de apresentar. Por isso, esta obra utiliza como recurso ideológico a representação de duas posições contraditórias: uma que defende o direito do indivíduo de procurar soluções pessoais, outra que insiste na necessidade da solidariedade e da luta comum e da pertença à comunidade. Não se deve esquecer, porém, que *Eles não usam black-tie* tem duas propostas que vão marcar o caráter da família. A primeira é que filho de operário tem que ser operário; a segunda, no caso de ele não aceitar a sua condição, é que não merece ocupar o centro do seu mundo e é, portanto, expulso do paraíso, como o foi o escravo em *O demônio familiar* por ter atentado contra a ordem estabelecida pelo senhor. Em suma, a ideologia das obras parece indicar que a família existe para preservar a ordem constituída. O membro que não aceitar esta ordem perde o direito de gozar da doçura do lar. Por isso, uma vez realizada esta análise, não vejo como este tipo de obra moralista possa ter contribuído ideológica e politicamente para mudar – na medida que isto é possível para a arte – a consciência da classe operária do Brasil, sem induzi-la a refletir sobre sua proposta, que deixa intocada a ordem e os valores familiares patriarcais; e que, no seu conteúdo moralista, descobre a visão de classe média do autor, que não logrou romper com os preceitos da aristocracia dominante no século anterior.

O século de produção teatral revisado através das quatro obras estudadas mostra que só *O rei da vela* pode considerar-se como um ponto de ruptura: ao apartar-se da linha realista e tornar-

se alegoria, esta obra tem mais liberdade para realizar a crítica social da família expondo o projeto da burguesia bancária e financeira como parte do processo histórico brasileiro, sem pretender encontrar culpados ou vítimas. As outras peças reforçam a continuidade de uma visão ideológico-política que absolve ou condena os indivíduos de uma raça, classe ou sexo, constituindo, no plano da ideologia da arte, um fator altamente conservador, para não dizer reacionário.

O que esta análise buscou provar é que, desde os tempos de Alencar até a segunda metade do século XX, a moral classista, racista e sexista não tem mudado muito de forma no Brasil. Tanto o negro quanto o operário que se rebela contra seu destino são inimigos (reais ou potenciais) que têm de ser neutralizados, em ambos os casos colocando-os como agentes destruidores. Se a literatura abolicionista criou o estereótipo do negro como vítima e algoz, segundo opina David Brookshaw,³ o discurso educador do proletariado, presente na obra de Guarnieri, faz outro tanto com o trabalhador. Em ambos os casos, a família, como célula mínima desta sociedade, continua, até 1960, portando o germe da moral branca e aristocrata transmitida através de um teatro também de classe, cujos autores – mesmo quando intentam defender os oprimidos – não podem evitar cair em suas próprias contradições.

NOTAS

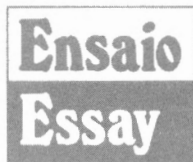
¹ Refletindo sobre a realidade social e estética literária, o crítico disse: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.”

² As obras às quais me referirei no desenvolvimento deste ensaio são: *Comunidade e sociedade no Brasil* (1972) e *A interpretação do negro na sociedade de classe*, v. 1 (1965).

³ Em *Raça e cor na literatura brasileira*, o autor compara duas tradições de representação da imagem do negro: a estereotípica dos autores brancos a partir do período abolicionista, com as formas e idéias às vezes assumidas, e outras vezes questionadas, pelos escritores negros e mulatos do Brasil.

TRABALHOS CITADOS

- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 4.
- ANDRADE, Oswald de. *Teatro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade; estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- EXÉRCITO REVOLUCIONÁRIO DO POVO (E.R.P.). Sobre moral e proletarianização. In: *Pequena burguesia e revolução seguido de Sobre moral e proletarianização*. Lisboa: Minima 9 Assirio & Alvim, 1976.
- FERNANDES, Florestan. *Comunidade e sociedade no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- . *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965, v. 1.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 30. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- ROSENFELD, Anatol. O misticismo popular na obra de Dias Gomes. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 14, p. 213-31, julho 1967.



**A QUESTÃO DA “GRANDE ARTE”:
UMA FACA DE DOIS GUMES**

Ligia Chiappini

Universidade de São Paulo

This essay deals with Rubem Fonseca's debts to American practitioners of the *roman noir* such as Dashiell Hammett or James Cain. The main interest lies not in tracing influences but in setting Fonseca's conceptions of Archilochus' "great art" against the narrative conventions of the hard boiled detective fiction. Seen as a post-modern version of Hemingway's disenchanted view of the world as a battlefield, Fonseca's novels are questioned in their interpretation of social Brazilian life as thoroughly unauthentic except in moments of sheer violence.

A observação de Alfredo Bosi, na introdução à sua *Antologia do conto brasileiro contemporâneo* (Cultrix), sobre a existência de um estilo “brutalista yankee”, em certos escritores brasileiros recentes, entre os quais se destacariam Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, implica a questão de definir as influências norte-americanas, mas também levanta aspectos teóricos mais gerais e bastante atuais, como a relação da literatura com o jornal e o cinema.

Aliás, tratando-se do gênero policial, estamos todos os que por ele nos interessamos em muito boa companhia. Só para citar alguns nomes, entre os que o praticaram e teorizaram, que nos bastem um Edgar Allan Poe, um Chesterton, um Borges. Entre os críticos, além de Antonio Gramsci e Walter Benjamin, fiquemos com um Edmund Wilson (mesmo quando faz uma crítica negativa, provocada pela força desse tipo de romance junto aos leitores ilustres), Ernest Bloch, Geoffrey Hartmann, Friedrich Jameson e o nosso Otto-Maria Carpeaux.

Há algum tempo atrás, uma breve entrevista, realizada por Nelson Ascher, da *Folha de São Paulo*, com “escritores, filósofos e críticos brasileiros acostumados a lidar com a ‘alta cultura’ revela as preferências de cada um “em áreas menos consagradas” e, entre elas, destacam-se o romance e o conto policial, dos clássicos (Poe e Doyle), passando pelos vulgarizadores do gênero, como Agatha Christie, e chegando aos que se propõem a subvertê-lo: os criadores do *roman noir* americano, especialmente Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Alguns apenas admitem o poder relaxante dessas leituras, outros as guardam e resguardam, como relíquias de infância, aos olhos sérios da crítica e à profanação da análise. Outros já defendem a qualidade dos notáveis no gênero e salientam o caráter

analítico e crítico (portanto moderno) de suas obras. Uns atacam esses textos por constituírem-se em gênero, repetindo fórmulas; outros, ao contrário, os vêem como rupturas de uma literatura alta, consagrada, como possibilidade de fusão entre o alto e o baixo.

O caso de Rubem Fonseca é exemplar. É comum associar os seus romances, principalmente os dois últimos, ao *roman noir* americano, assim como é comum situar a sua obra numa faixa intermediária entre a literatura de massas (ou paraliteratura) e a alta ou grande literatura. Uma faixa “B”, entre a literatura de classe “C” e a de classe “A”. Classe média em literatura? Talvez . . .

Partamos dessas duas afirmações de crítica jornalística:

Essa prosa cinematográfica, que aprendeu dos norte-americanos, é o que faz dele o único autor brasileiro de sucesso na linha do “B”, ou seja, a literatura que não pretende ser grande nem sequer resvala para as fórmulas do *best-seller*. Mas não foi só isso que aprendeu. Como seus mestres, Rubem Fonseca esconde sempre o jogo. A cultura com que se nutre está acima – em termos de refinamento, repertório e complexidade – do tipo de literatura que produz, ou seja, há entre o autor e suas histórias um contínuo distanciamento irônico. . . (Nelson Ascher, “O sedutor que cai pela sua seduzida”, *Folha Ilustrada*, 15/05/87).

Sua ficção recupera a sensibilidade do leitor para o que há de escandaloso em determinado tipo de conduta violenta, resgata o impacto, quebrando o distanciamento gerado pela espetacularização do problema, característica do tratamento que lhe é dado, sobretudo pelos meios de comunicação de massa. (. . .) O autor desmistifica a violência, ou seja, consegue retirá-la do âmbito dos males absolutos, universais, para situá-la no eixo concreto, relativizante da História. (Vera Lúcia F. de Figueiredo, *Folhetim* nº 393, 29/07/84).

Embora anterior no tempo, nesta montagem a segunda citação parece derivar da primeira. A problematização e o distanciamento em relação à violência parecem consequências do

distanciamento irônico que o escritor consegue graças ao equilíbrio de um fio de navalha: entre o *best-seller* para que tende e a literatura sofisticada de que se nutre.

Uma tese recente sobre o romance policial brasileiro, de Sandra Lúcia Amaral Reimão, referenda, em nível acadêmico, esse juízo jornalístico, mostrando como, em *A grande arte*, Rubem ultrapassa a narrativa policial e política, colocando questões mais universais:

Por trás desta história de negócios e negociações, de violência e crimes (onde são descritos não menos que treze assassinatos), pontilhando-a, estruturando-a, temos, entre outras, uma questão: a contraposição entre a hermenêutica e a cegueira humana e daí, entre o homem enquanto agente de suas ações e enquanto paciente de um destino que lhe é ininteligível e inexorável.¹

Em vez de comprazer-se com a violência e provocar no leitor a fruição sadomasoquista (como seria a tônica na cultura de massas), Rubem a problematizaria e passaria, *através* dela, provocando um distanciamento no leitor, porque a sua busca seria maior, ligando-se à dos clássicos do gênero, mesmo aos seus fundadores – Poe e Doyle. Seria, ainda, a busca da verdade, embora, ao contrário daqueles (num tempo como o nosso, feito de muito ceticismo), mais próximo da visão niilista de um Hammett e de um Hemingway, uma busca em terreno inseguro, sem a confiança ingênua em encontrar essa verdade.

A narrativa de Rubem reafirmaria, porém, a importância da busca, através da palavra, da obra, da arte – arte de matar, mas também de amar e de escrever. Essa dimensão metalingüística Sandra Lúcia Amaral Reimão lê na ambigüidade mediadora de uma figura simbólica como Hermes, o ex-sargento brasileiro especializado em Percor – técnicas e táticas do uso da arma branca. Hermes é nome do deus grego, que além de ser encarregado de conduzir as almas dos mortos ao campo de Asfódelos, é o Deus dos comerciantes e dos ladrões, encarregado de todas as coisas impuras, inclusive inventor do alfabeto que se contamina dessa impureza. A impureza da linguagem e a dificuldade (no limite, impossibilidade) de captar o real através dela (problemática agudamente colocada por toda a literatura moderna, crítica dos seus

impasses e limites) estariam, assim, representadas nessa personagem símbolo, problematizando, pela dimensão metalingüística do texto, os valores que ele põe em jogo.

Dando novos elementos à crítica que vê nos romances de Rubem algo mais que a receita do *best-seller*, ele próprio reafirma, em testemunho recente, o seu convívio com os autores clássicos, paralelamente à literatura de sucesso popular, de ontem e de hoje:

Comecei a ler muito cedo. (A ler livros.) Segundo informações de parentes, eu teria seis anos quando comecei a ler os escritores franceses de folhetim que se liam na minha casa, Ponson du Terrail, Michel Zevaco, Dumas, Sue (o autor de *Os mistérios de Paris* e *O Judeu Errante*), etc. Se alguém me influenciou foram esses Dostoiévski, Tolstói, Gogol. E há a influência do cinema.²

Na mesma ocasião, esclarece que não crê ser maior a influência da literatura norte-americana na sua obra do que a de qualquer outra (russa, francesa, inglesa, alemã, brasileira ou argentina). Declara-se um “leitor compulsivo e omnívoro” e diz que é preciso não confundir suas preferências com as enunciadas por seus personagens, como as de Mandrake, leitor de Chandler:

Meus personagens têm vida própria. Mandrake gosta de jogar xadrez. Eu detesto.

“Chandler é citado e aludido. Poderia ter sido Hammett”.

O Mandrake gosta dos dois. Já o Gustavo Flávio, protagonista do meu último romance, *Bufo e Spallanzani*, também um leitor voraz, não dá a menor importância a esses dois autores.³

Finalmente, declarando-se um escritor urbano, porque desde os sete anos vive na cidade, Rubem diz que a influência dos autores europeus que mencionou é mais de motivação que de estilo: “Eles me deram vontade de escrever também. Mas eu nunca quis imitar nenhum deles, nem qualquer outro”.⁴

É claro que não se trata de buscar a quem ele imita. Há muito tempo, mesmo a crônica tupiniquim saiu da estreita caçada às influências, mecanicamente concebidas. Entretanto, por outro lado, até que ponto se pode postular essa total independência das personagens em relação ao repertório, aos saberes e leituras do autor? Muitos são os escritores, de Forster a Antonio Callado, que insistem em que o escritor se reparte, e o que sabe e leu, entre as suas criações.

Quando a crônica aproxima os romances de Rubem Fonseca aos de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, ela não se apóia apenas nas referências explícitas do autor ou de seus personagens, mas sobretudo em semelhanças mais internas, que vão da trama aos tipos, do estilo aos ambientes e atmosferas.

O chamado *roman noir* americano (assim apelidado pelos franceses, que primeiro o valorizaram como literatura digna de uma crônica mais refinada) cria, de fato, um tipo novo de detetive, o “durão” (*tough* e *hard boiled*). O tipo duro e cínico, insensível e individualista, transitando, com liberdade só dele e com a petulância que o caracteriza, entre os marginais e a polícia, entre o submundo e os palacetes, deu nome a essa espécie de novo gênero dentro (e fora, porque o rompe) do policial: a *hard boiled fiction*. A designação é interessante: o dicionário de gíria americana de Hard Wentworth e Stuart Berg Flexner (*The pocket dictionary of American slangs*), a define como: “adj. sem sentimento; duro, cínico”, mas também nos explica sua origem, vindo da expressão utilizada para designar certos sargentos e oficiais do exército, que tinham o colarinho duro como ovo cozido. Na origem, portanto, da palavra, é interessante notar esse cruzamento irônico: duros, fortes, mas como ovo, o que daria conta em parte do tratamento meio irônico dado ao herói-detetive, ao homem da lei, o *private eye* do *roman noir*, que tem seu lado de anti-herói, fora da lei e, sobretudo (ao contrário do detetive aristocrático, confiável e vencedor do policial clássico), é falível, comete erros, cai em armadilhas, apanha e gera na polícia, nos clientes, nos marginais – e no leitor – a desconfiança.

Tampouco é irrelevante o fato de a origem do termo vinculá-lo ao exército. As histórias do *tough guy* transpiram (especialmente no caso de Dashiell Hammett) aquele niilismo da “geração perdida” (que se sente também em Hemingway), que foi lutar na Primeira Guerra e descobriu, ao mesmo tempo, a sua falta de

sentido e o mundo da boemia parisiense, o qual contestava muitos dos valores puritanos defendidos pela família americana. À crença nos poderes da razão, exorcizando os fantasmas do mundo gótico que o romance policial clássico demonstrava, os novos escritores vão opor um ceticismo que nasceu com as lutas dos grandes capitais, nos grandes países e nas grandes cidades.

Na verdade, essa ruptura já estava contida no gênero. Chesterton e Benjamim insistem na adequação do policial aos símbolos da grande cidade, como o ônibus e o trem. Os romances de Poe e Conan Doyle já apresentavam o crime e o criminoso intimamente associados às grandes cidades como Londres e Paris. O que o *roman noir* faz, quando se abala a crença no poder de dedução do detetive para chegar à verdade, como paladino do Bem sobre o Mal, da Ordem sobre a Desordem (social, mas também mental), é deslocar a ênfase, conforme analisa Raymond Chandler (em *The simple art of murder*), da trama para o cenário. Esse é cada vez mais feito de concreto, de metal, de multidão. É a cidade corrupta, com suas mazelas e riquezas, que se torna personagem e é nela que os fantasmas voltam a circular no claro-escuro dos becos, dos faróis, dos guetos, dos quartos de pensão, dos cassinos – fantasmas do mal que o romance policial clássico tentou exorcizar, mas não mais aqueles exteriores e talvez superiores ao homem, terrestre e terreno. Os fantasmas são agora expressões do próprio homem, anjo e demônio ao mesmo tempo. Vêm de dentro, quando menos se espera, derramando sobre o mundo diurno seus poderes noturnos e saturnos, para o sadismo, como nos ensina Freud, e para a dominação social e o fascismo, como nos demonstra Marx (veja-se a interpretação de Bloch em *Autopsies du roman policier*).

Faz parte desse cenário que o *roman noir* traz a primeiro plano um elemento que aparecia discretamente na *Carta roubada* de Poe e que aqui reaparece desde o início, como motor do jogo todo: o dinheiro. O *tough guy* não busca a verdade, mas o dinheiro, como Spade em *O falcão maltês*. No final, um blefe pode levá-lo ao culpado, ou à culpada. Mas entregá-la à polícia é mais uma questão de autopreservação do que de justiça. O culpado, no *roman noir*, como nos romances de Rubem, é mais um bode expiatório do que o verdadeiro responsável pelos crimes.⁵

Além dos tipos e do cenário, já se disse muito sobre a semelhança do estilo, da linguagem bruta e seca de Rubem, que,

como nesse romance americano, se aparenta ao jornal: descreve policialescamente os marginais, com poucos traços, mas precisos; uma linguagem que se insurge (como em Hemingway, que criticava os seus antigos modelos por demasiado retóricos) contra o romantismo, o enfeite, os rodeios e propõe, adequando-se à velocidade do novo século, a economia de figuras e adjetivos, a preferência pelas frases curtas e coordenadas, a parcimônia com os advérbios, além do aproveitamento do linguajar das ruas, dos diálogos de todo o dia. O brutalismo da linguagem nada mais é do que o equivalente ao brutalismo dos temas e dos crimes perpetrados na cidade grande.

Contudo, se as frases enfeitadas de imagens encobriam a crueza do real, esta nova linguagem não deixa de ser uma outra retórica que, por sua vez, encobre a ficção com a máscara da verdade: o discurso da sinceridade, o real colado à linguagem como pensava ingenuamente um dos teóricos e criadores desse estilo: Ernest Hemingway. Se, em seus pronunciamentos polêmicos, a ideologia reaparece, na sua ficção Hemingway parece expressar a essência do novo estilo e dessa nova visão de mundo.

Seu conto *Os assassinos* enfeixa, com uma economia admirável, emblematicamente, a passagem de uma vida pioneira do *Far-West* para essa época de apogeu e, ao mesmo tempo, decadência de uma civilização movida pelos negócios e o dinheiro: “o novo oeste selvagem”.⁶ Trata-se de um conto de crime e criminosos, sem crime, sem detetives, sem razões explícitas para o crime. Há apenas uma grande ameaça, pairando no ar, cada vez mais presente e opressora, vinda da cidade grande e penetrando a pequena cidade do interior, o quarto de pensão e o nosso coração de leitores aflitos e intrigados com a força do arbítrio e a fatalidade que, antes de atingir o boxeador, nos esbofeteia as ilusões sobre a bondade humana e o sentido da vida.

O olhar atônito de Nick Adams é o de Hemingway diante do campo de batalha minado em que vive, e é o nosso. Ele vai projetar aí (como se o antecipasse, o *private eye*), o olho alugado do detetive de Hammett e Chandler, pago para seguir, perseguir, procurar, sem nenhuma garantia de encontrar nada além do simulacro: a jóia falsa, o falcão de vil metal.

E o mesmo olhar aflito e desencantado, cínico e trágico, encontramos nos solitários “detetives” de Rubem Fonseca. Neste, eles não são necessariamente profissionais da detecção, mas

ocupam profissões que se prestam a isso nos romances e filmes que realizam pequenas variações no gênero (os advogados e os jornalistas, improvisados em detetives, por uma ou outra razão).⁷

Como Marlowe e Spade, Mandrake, de *A grande arte*, se apresenta ao leitor no seu escritório onde chegam os clientes e as encrencas. Como estes, envolve-se em grandes crimes e políticas que fazem os marginais e os criminosos da alta sociedade se equivalerem. Entre eles, também suspeito, para o sócio e para o leitor desconfiado (condição, segundo Borges, inerente ao leitor do policial), circula o herói-vilão, cínico, assassino em potencial, voraz nas suas paixões e nos seus vícios.

Ainda como no *roman noir*, a distância entre o leitor e esse herói-vilão é bem menor do que daquele detetive superior, meio gênio, excêntrico e misterioso, de um Conan Doyle ou de um Edgar Allan Poe. Por isso, não mais se faz necessária a mediação do narrador-testemunha. Cada vez mais, de Hammett (que ainda usa uma 3ª pessoa discreta), a Chandler, James Cain e Rubem Fonseca, o que temos é um monólogo, ou um diálogo com o leitor (às vezes disfarçado pela mediação de uma outra personagem, no caso de *Bufo & Spallanzani*, a mulher, Minolta), porque “a trama e seqüências não têm mais significação. O escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção do narrador é o único fato garantido na ficção” (*O caso Morel*, p. 91).

Um curioso aspecto da ficção de Rubem, que parece “cicatriz de origem” também tem a ver com o narrador. Este se desdobra, segundo alguns críticos, para poder apanhar diversas visões de um mesmo real. Mas, na verdade, esta opção pela visão individualista do herói-vilão pode causar problemas para dar conta da intrincada trama e, apesar das precauções que Rubem Fonseca toma (como na nota inicial do narrador em *A grande arte*, p. 8), há cochilos, e o ângulo de visão escolhido às vezes é insuficiente, levando o escritor a incorrer em falhas e incoerências. O mesmo acontecia em *O caso Morel* e volta a ocorrer em *Bufo & Spallanzani*, embora com especificidades em relação ao segundo romance do autor (*A grande arte*). Essa questão já era um espinho para Conan Doyle: veja-se o estranho caso daquele narrador em terceira pessoa, interferindo, sem que saibamos de onde saiu, no relato de Watson, na segunda parte de *Um estudo em vermelho*.

Essa dificuldade é correlata de outra, também visível em Conan Doyle (apesar dos elogios que lhe faz Chesterton quanto ao talento em armar as suas tramas): é o que Kayser chamaria de a estrutura de “conto espichado” do romance policial. Não é por acaso que o melhor no gênero saiu, desde a primeira fornada, com Poe, em forma de conto. Em Conan Doyle, como em Rubem Fonseca, mas também em Chandler (ver o caso de *The big sleep*, conto espichado que virou romance), os livros oscilam entre ser uma unidade composta de fragmentos e um conjunto quase descolado de quadros e *flashes* mais ou menos autônomos.

Rubem parece dar-se conta disso e internaliza a discussão do problema à própria obra, como no caso do foco narrativo. Isso o distingue de Hammett e Chandler, ou melhor, o distingue na medida em que, nestes, o autocomentário da narrativa, quando se faz, é por imagens (veja-se o sonho de Ned Beaumont em *A chave de vidro* ou a historinha do homem atingido pela queda de um andaime em *O falcão maltês*).

No caso de Rubem, isso se explicita e se desdobra não apenas em imagens e histórias paralelas, sonhos e dissertações eruditas (seja sobre facas, seja sobre sapos), mas pela própria inserção da história dentro da história e do escritor, personagem-vítima-detetive-ou-criminoso (veja-se o caso de Morel, pintor e escritor – *O caso Morel* –, de Vilela, policial aposentado, também escritor, no mesmo livro, ou de Gustavo Flávio, personagem e autor de *Bufo & Spallanzani*).

Mais evidente e mais dilacerado é o caso deste último. Ele tematiza diretamente os limites e a pressão da literatura de mercado, reduzida à colagem, otimizada em velocidade, eficiência e vendagem com a ajuda do computador. Daí o sonho com e a acusação do Tolstói, cobrando o gesto lento e paciente de levar a caneta ao papel; daí os desabafos de Gustavo, escritor, comparáveis aos de Morel, artista plástico:

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo de consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas, por outro lado, Shakespeare é bom porque escrevia de olho no *shilling* que cobrava de cada espectador (V. Panofsky). Assim como o teatro

não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*. (*Bufo & Spallanzani*, p. 177).

Arte tradicional não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazia coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres diabos, rufiões da criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. (*O caso Morel*, p. 16-17).

Não quero mais escrever. Quando era artista, eu vivia preocupado com o efeito, nas outras pessoas, daquilo que eu fazia, preocupado em saber se ia vender; ganhar prêmio, ser elogiado pela crítica – era como se eu fosse um cachorro ensinado, um desses animais de circo que executam os seus pobres truques para ganhar um pouco mais de açúcar. Mesmo como artista de vanguarda, supostamente destrutivo, eu continuava fazendo o que os outros queriam e esperavam que eu fizesse. Ao escrever, mudei apenas de linguagem, continuei querendo aplauso, louros, admiração. Medalhinhas e torrões de açúcar. (*O caso Morel*, p. 175).

Como se vê, a questão da “grande arte” preocupa Rubem desde muito antes do livro que leva esse nome. A desconfiança em relação à arte transformada em mercadoria e do artista em mercador (de dinheiro e de prestígio) é discutida af e permeia mais diretamente todo o *Bufo & Spallanzani*. No limite e no horizonte sombrio, está o silêncio, a castração, a impotência para criar, comparável à impotência para amar, ambas consequências de uma voracidade que leva a escrever, amar e comer sem satisfação, apenas para bater recordes, sob a pressão de leis externas à libido: as leis da oferta e da procura.

A ameaça que paira sobre Gustavo Flávio é a mesma que Dashiell Hammett sentiu na pele. A mesma que fez possível a sua sobrevivência como homem com a venda dos cinco romances que escreveu e a sua estagnação como escritor, anos a fio tentando dar conta de um romance inacabado. Mas a indústria cultural do rádio, cinema e TV alimentava o seu bolso e reproduzia o seu

trabalho, que, diluído, fugia cada vez mais ao seu controle. Recente entrevista de Rubem à *Folha de São Paulo* e uma nota, na mesma ocasião, sobre a filmagem de *A grande arte*, nos fazem entrever analogias, ainda mais que há outras semelhanças biográficas: enquanto Dashiell Hammett foi detetive e daí tirou muitas das suas histórias, mas sobretudo aí formou sua visão crítica da sociedade norte-americana com suas supostas forças da lei e da ordem, Rubem foi delegado de polícia, como Vilela, o simpático policial que também desabafa, falando a seu companheiro Matos (como escritor e ex-policial), de um mundo de corrupção e escândalos, de injustiças e violência, muito semelhante àquele das reportagens indignadas do jornalista Lincoln Stephens que Dashiell Hammett certamente leu.⁵

Isto te choca?

Não. Sim. Nós escritores vivemos sempre chocados com o mundo.

Você sofria muito quando era da polícia:

Tentei ser apático e cínico, para me defender, mas não consegui.

.....

A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos igualmente, (. . .) você prende os criminosos que pode e finge acreditar que, na prisão, eles serão reabilitados e a sociedade defendida. Mas você sabe que, na verdade, os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída. (*O caso Morel*, p. 177).

Nesse mundo em que o homem tenta ser cínico e apático para se defender, a mulher tem só um papel, o de objeto sexual. As relações entre os sexos espelham as relações de dominação: a alcova é palco para o sadomasoquismo:

Teve uma hora em que ele me agarrou pelo pescoço, foi apertando, silvando e espumando pela boca. . . só tem homem tarado por aí. (*A grande arte*, p.126)

As mãos que aprenderam a tortura do corpo nas delegacias, nos guetos de altas e baixas rodas, também utilizam o chicote nas

relações amorosas (vejam-se as cenas de amor em *O caso Morel*). Sem a violência, que já virou alimento quotidiano e excitante indispensável na vida amorosa como na vida dos negócios e na política, não há amor. Veja-se a própria cena do acasalamento entre Bufo & Marina, bem como o primeiro encontro amoroso entre Gustavo e Delfina, semelhantes pela violência e pelo sofrimento físico às torturas mútuas que se impõem os amantes do livro de James Cain *The postman always rings twice*. (É preciso lembrar que, embora a crítica não se refira a isso, há muitos outros pontos de contato entre James Cain e Rubem, a começar pelo modo fulminante com que a mulher seduz o macho, levando-o ao crime e à autodestruição.)

Até que ponto a tematização desses impasses na sociedade e na literatura, por Rubem Fonseca, é suficiente para fazer de seus livros uma ruptura com a exploração disso pela arte da massa? Até que ponto essa espécie de fusão do gênero policial decadente (que, segundo Borges, é o *roman noir*) e daquilo que o poeta argentino chamou “romance de artista” (o romance refinado que se volta sobre si mesmo, indagando de seus limites e possibilidades)⁹ vacinam o leitor do mero comprazer-se com a violência das relações humanas alienadas e brutais, nesse universo machista e desesperançado, mas durão como um ovo, é a questão que ocorre a uma leitora sensível e desconfiada. Talvez, até, um tanto ofendida, não fosse a presença redentora – mas ainda uma faca de dois gumes – de Minolta, a mulher que parece abrir novas dimensões à esperança, nesse mundo de “homens sem mulheres” (a alusão é ao livro de contos de Hemingway, onde se insere o conto citado – *Os assassinos* – *The men without women*).

Até que ponto essa visão do mundo como um campo de batalha, habitado por soldados de afetividade e sexualidade reprimida, tão evidentemente vinculada à vivência da Primeira Guerra Mundial pela *lost generation*, tem ainda as suas origens, no caso brasileiro? Que outras mediações permitem aproximar, hoje, escritores tão distanciados no tempo e no espaço?

Questões como essas, que envolvem um estudo mais aprofundado das condições histórico-sociais onde se inserem a crítica e a produção, parecem exigir também da análise um ângulo de fio-de-navalha: “média” da crítica com a ficção na linha do “B”? no próprio discurso crítico? Classe média em crítica? . . .

NOTAS

¹ *Cicatriz de viagem* (A literatura policial brasileira: presença do cômico), tese de doutorado apresentada e defendida na PUC de São Paulo, em 1987, p. 152.

² Carta enviada a mim em 13/01/86.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

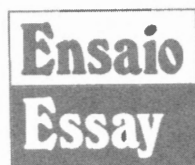
⁵ Haveria peculiaridades aqui a analisar melhor, estabelecendo-se distinções mais finas, como no caso de Marlowe, de Raymond Chandler, talvez o mais ético e clássico dos detetives neste gênero de romance *noir*.

⁶ A alusão é ao livro de Paul Skenazy, *The new wild west: the urban mysteries of Dashiell Hammett and Raymond Chandler*.

⁷ Veja-se recente matéria na *Folha Ilustrada* sobre os jornalistas-detetives em romances e filmes.

⁸ Lincoln Stephens, no início do século, publicou uma série de crônicas, denunciando a corrupção nos altos escalões da política de seu país. As crônicas foram reunidas, em 1904, no livro, *The shame of the cities* (A vergonha das cidades, New York: Hill and Wang, 1967). Dando unidade às diversas crônicas-denúncias, há uma idéia-chave: a sociedade norte-americana é uma sociedade de chefes, de patrões, de negociantes e o seu valor máximo é o lucro. Isso lhe dá a ilusão de ser grande, mas a torna pequena e vulnerável. O livro fez furor nos Estados Unidos, durante meio século, tornando-o inspirador de grandes reformas moralizadoras. Embora ambígua, a atividade de Lincoln Stephens, que, por um lado, denunciava os grandes e, por outro lado, se aliava a muitos deles, não deixava de ser corajosa, iniciando toda uma tradição do jornalista que intervém (na realidade e na ficção) para desmascarar grandes negociatas, trazendo a público escândalos que, hoje, no Brasil, são (*mutatis mutandis*) parte do nosso cotidiano.

⁹ Vide *Autopsies du roman policier*, já citado.



TÃO BRASIL. . .

Beatriz Resende

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Manuel Bandeira's poetry published in 1930 presents characteristics of an "individualistic" nationalism that emerges as a discourse contrary to the Nation's laudatory boastfulness (*ufanismo*), prevalent at the time. While discussing Bandeira's poems, Mário de Andrade, as literary critic, utilizes the concept of "Brazilianness" (*brasilidade*) to show that to attempt to afford a regional character to our art means *not* being regionalist and, at the same time, *not* imitating Europe, thereby breaking with the colonialist model. The poem "Vou-me embora pra Pasárgada" affirms the desire for escape and the search for a utopia which, in the meantime, will not be found in Brazil. Manuel Bandeira thus becomes the poetic genius of an anti-national anthem.

Quando Mário de Andrade apresenta a produção poética brasileira recém publicada em seu famoso ensaio *A poesia em 1930*, é a *Libertinagem* de Manuel Bandeira que dá maior ênfase. O livro aparece aí como uma espécie de *turning point* não só da poesia de Bandeira mas do próprio fazer poético nacional, que conclui uma etapa e se abre para novas experiências.

Para Mário, dois fatores confirmam a grandeza do poeta. O primeiro é a maturidade atingida no uso do ritmo, pelo exercício do verso livre como registro de ritmos pessoais: “o verso livre é uma vitória do individualismo”. O segundo é um desenvolvimento da afirmação de individualidade poética pelo lirismo. Citando a *profissão de fé* expressa em “Poética”, Mário entende o lirismo de Bandeira como forma de libertação *pessoal*:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.

(. . .)

— Não quero mais saber de lirismo que não seja libertação.¹

É em momentos como este que, para o escritor paulista, Bandeira é mais Bandeira do que nunca, afirmação que já fizera em carta ao amigo, assim que recebera o volume recém editado em 25 de maio de 1930: “(. . .) Atingiu um depuramento que me parece ser impossível ser mais. Seu livro é alma só (. . .) jamais você foi tão exclusivamente você como no lirismo absoluto de *Libertinagem*.”²

Confirmando a coesão, a identidade em torno de uma noção comum de fazer literário existente naquele momento entre poetas e intelectuais como Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, sob a força aglutinadora do atleta epistolar que foi Mário de Andrade, este faz, sobre Drummond, observação semelhante. Também no livro de estreia do poeta mineiro, Mário vê um “individualismo exacerbado”, cumprindo um ideal poético a ser atingido pelo lirismo absoluto onde todas as leis técnicas e intelectuais só aparecessem “pelas próprias razões da libertação e nunca como normas preestabelecidas”. Dias antes da carta a Bandeira, Mário recebera um volume de *Alguma poesia*, livro a ele dedicado. Respondendo imediatamente, já fala na carta de 2 de maio de 1930 da qualidade de depuramento: “Há três grandes líricos isentos de poética no Brasil, o que o Modernismo apurou: um mais duvidosamente apurado é o Augusto Meyer, outros dois apurados inteiramente são Manuel Bandeira e você (. . .)”³

Evocamos novamente esta relação a três por considerarmos que a poesia que Bandeira compõe em *Libertinagem* é expressão de um sentimento artístico comum ao grupo, dele fazendo parte o tema de que me ocuparei aqui de maneira especial: a concepção de nacionalismo que, naquele momento, partilham esses modernistas e que Mário de Andrade se esforçará por formular teoricamente.

No artigo citado, Mário toca apenas brevemente nesta que, na verdade, é uma preocupação constante, a relação entre a poesia brasileira modernista e a questão da nacionalidade, da “brasilidade”. Na correspondência que mantém com os dois amigos durante os anos que antecedem a publicação dos volumes editados em 30, as várias formas que o nacionalismo pode tomar e a relação que o próprio Mário desenvolve com a questão da nacionalidade são temas constantes. Hoje, na pós-modernidade deste final de milênio, quando o cosmopolitismo europeu, em especial, é mais um impulso para revermos o conceito de nacionalismo, levantar a obsessão com que Mário discutia a questão da identidade nacional é comprovar a extraordinária perspicácia deste intelectual tão completo.

A afirmação de individualidade apontada como uma construção do reconhecimento da própria identidade passa, evidentemente, pela situação em que o indivíduo — aqui o poeta — se

coloca frente à identidade nacional, sendo o nacionalismo uma representação ideológica da identidade e da alteridade. Em Bandeira a indagação pessoal e social poetizada no lirismo de *Libertinagem* passa ainda por manifestações da *utopia*, não apenas como parte de um projeto utópico mais geral, inerente ao pensamento modernista, mas ainda como manifestação de individualidade, fazendo da evasão uma temática particular.

Julia Kristeva, refletindo sobre a “perversão racista e nacionalista” em *Carta aberta a Harlem Désir*,⁴ afirma-se “estrangeira e cosmopolita” para reivindicar uma *atopia* (ser estrangeira) e uma *utopia* (acordo entre os homens sem estrangeiros, isto é, sem nação) como caminho para poder pensar uma concepção nova e maleável de nação. Discutindo o caso brasileiro, a propósito das idéias de Oswald de Andrade, Roberto Correa dos Santos formulou com tal justeza os diferentes estágios em que se encontra o debate sobre identidade nacional entre os intelectuais do chamado Primeiro Mundo⁵ e os do (cada vez mais) Terceiro Mundo, que prefiro citá-lo:

A identidade nacional af (entre os intelectuais europeus e americanos) é explicitamente de natureza política, diz respeito a domínios, conquistas, embates, tipo de produção, mercado, tecnologia, arte, saber. Trata-se de valores. Para nós, no entanto, a identidade é ainda de natureza psicológica, diz respeito à adolescência da cultura, problemas de afirmação, conflito de paternidade; (. . .) procura de resposta desesperada para a pergunta *quem sou* (. . .).⁶

Libertinagem, iniciado em 1925, é escrito num período delimitado por dois marcos. É antecedido pelo marco de 24, ano em que Oswald de Andrade publica *Pau Brasil*, afirmando que aqueles eram poemas escritos “por ocasião da descoberta do Brasil”, e ano em que, no Rio, Graça Aranha rompe com a Academia Brasileira de Letras. O marco posterior é, evidentemente, a Revolução de 30.

No início dos anos 20, o ufanismo e o sertanismo e/ou regionalismo já eram criticados por alguns pré-modernistas como Lima Barreto, como em seguida seriam pelos modernistas da *Semana*. Lima Barreto, que não hesita em afirmar “Não sendo patriota,

querendo mesmo o enfraquecimento do sentimento de pátria”, assim critica em *Coisas do reino de Jambon* a utilização perversa que o conceito de Pátria recebia: “(. . .) os charlatões do Estado, em nome da pátria e da estúpida teoria das raças, instilaram na massa ignara das populações sentimentos guerreiros de agressão.”⁷ Após 30, o modelo centralizador e autoritário que culminará com o Estado Novo empenha-se em construir uma identidade nacional que se baseie num novo projeto ufanista de Brasil.

A historiadora Lúcia Lippi de Oliveira, discutindo a questão nacional, estabelece diferenças entre um primeiro tempo modernista e um segundo, de 24. No primeiro tempo, quando era fundamental assegurar o ingresso do Brasil na Modernidade, incorporando-o à ordem urbana e industrial, “ser moderno era identificado com ser civilizado, ser cosmopolita, ou seja, estar atualizado com o mundo. Daí o tema da cidade predominar sobre o da província, sobre o regional.”⁸

Já na segunda fase, iniciada em 24,

Ser moderno é ser brasileiro, assumindo-se um modo singular de realização dos valores nacionais. A modernidade não é mais buscada através da inserção imediata do país no mundo contemporâneo – o atraso não permite esse passo – e sim através da diferença, da singularidade.⁹

A edição de *Libertinagem* abre com o poema “Não sei dançar”. Por entre a modernidade do éter e cocaína, o poema afirma de início querer a recusa do íntimo, da privacidade dos diários. Em vez disso, deseja a alegria pública de um baile de Terça-Feira Gorda. A celebração, no entanto, não será propriamente das alegrias ou tristezas carnavalescas. A aparente relação com o livro de 1919, *Carnaval*, especialmente com outro poema de abertura, “Bacanal”, logo se desfaz. O que se celebra em *Libertinagem* é antes a “mistura muito excelente” que torna a festa *tão Brasil*:

(. . .)

Mistura tão muito excelente de chás. . . Esta foi açá-
[fata. . .

– Não, foi arrumadeira

E está dançando com o ex-prefeito municipal
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Bra-
[sil. . .¹⁰

Merece atenção o fato de que na primeira versão do poema, publicada no nº 3 da revista carioca *Estética*, dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, aparece: “Mário de Andrade diria: – ‘Tão brasil’ ”.¹¹ O salão “tão Brasil” apresenta um dos temas dominantes naquele momento, a miscigenação:

Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!¹²

O debate da questão racial, da formação do povo brasileiro a partir das “três raças” ocupa toda a década de 20 e se estende pelos anos 30.

Vale confrontar a *confraternização* de raças e classes do poema com as teorias que Paulo Prado desenvolve em seu decisivo *Retrato do Brasil*, publicado em 28. Paulo Prado, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, a quem *Macunaíma* é dedicado, pretende estudar a relação entre “as três raças cujos efeitos de recíproca penetração biológica deverão produzir o novo tipo étnico que será o habitante do Brasil”.¹³ Segundo tal ótica, a miscigenação no Brasil é resultado do poder de sedução da raça negra (das *mulatas*, em especial), da sensualidade das indígenas e da fraqueza e predisposição à corrupção dos brancos de origem portuguesa. Ou seja, a miscigenação é uma consequência da libertinagem dos trópicos. Diz Paulo Prado: “Os escravos – negras e mulatas – corrompiam moços e meninas dando-lhes as primeiras noções de libertinagem.”¹³

Libertinagem, carnaval, miscigenação parecem se associar nas origens desta “mulataria do Brasil”, como diz Mário. A inversão de espaços ocupados, de valores, de *papéis*, enfim, voltará a aparecer ao longo deste livro de Manuel Bandeira. O amigo Mário já o advertira do poder que tem o carnaval de exercer trocas, tirar e dar ao mesmo tempo. Justificando um sumiço no Rio, Mário escrevera numa carta de 24: “Meu Manuel . . . Carnaval!. . . Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia. . . Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar. . . Fui ordinárrssimo.”¹⁴

Vale notar que, mesmo tomando alegria, o risco de o poeta se perder em meio ao salão se anula porque: “não sei dançar”. Dividido entre o dentro e o fora do salão, o carnaval fica como forma de memória, de escape, como no poema “Na boca”, quando diz: “Felizmente existe o álcool na vida / E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume”.

Como já vimos, a mistura no salão-Brasil não é apenas de raças, é também um inesperado convívio utópico de classes diferentes. Neste mesmo espaço, a filha do usineiro de Campos convive com a crioula imoral e o ex-prefeito dança com a arrumadeira. Enquanto isso, oito mil quilômetros de costa são esquecidos:

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos. A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.¹⁵

Instala-se a utopia, Pasárgada já é aqui.

A revista *Estética*, onde aparecem pela primeira vez os poemas de *Libertinagem*, é, neste momento, um lugar privilegiado de debate da questão nacional. No mesmo ano da publicação de “O cacto”, “Mulheres” e “Não sei dançar”, Mário tenta formular em artigos aí publicados o que caracterizaria como “aspiração bruta de nacionalidade” dos autores do Modernismo brasileiro. Dois ensaios são decisivos. O primeiro é uma resenha crítica do livro *Meu*; versos, de Guilherme de Almeida. Para o crítico, a aspiração de que fala não é propriamente um *nacionalismo* (grifo dele) no sentido geralmente atribuído à palavra, já que, mesmo se referindo às artes, a palavra nacionalismo teria um sentido político e reivindicatório que não era o mais importante para a produção modernista. O que existiria era uma “precisão de nacionalidade”: “Uma premência, sofreguidão, precisão (determinando gestos imediatos) de figurar dentro duma nacionalidade definida e original.”¹⁶

É claro que o artista se movimenta então numa zona perigosa, limítrofe, podendo descambar a qualquer momento para o que acontece com os poemas de *Meu*: “um porquê-me-ufanismo incerto e beato”.

O segundo artigo onde Mário tenta precisar o que pretendem os modernistas, ao formular um ideal de nacionalismo diferente do que pretendiam os intelectuais dos primeiros anos da República, é a *Carta aberta ao Príncipe dos Poetas*, Alberto de Oliveira. A dificuldade maior de se chegar a uma definição do que aquele

grupo que estivera envolvido com a Semana de Arte Moderna (ainda, naquele momento, razoavelmente coeso) entende como questão nacional está, para o articulista, na pobreza do legado cultural recebido, na dificuldade até mesmo de se “encontrar brasileiros no Brasil”. Tentar dar um caráter nacional às nossas artes é não ser regionalista, não é imitar a Europa, mas é romper com o modelo gramatical português: “Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá enriquecer com seu contingente característico a imagem multiface da humanidade.”¹⁷

A oposição estabelecida entre *terra* (de verdade) e pátria (amada-salve-salve) é importante e deve estar presente na leitura que fazemos dos momentos poéticos de Bandeira – e alguns de Drummond – quando perigosas e pouco líricas palavras como Brasil e brasileiros se fazem presentes na modernidade de seus poemas. Assim parece em “Eu também já fui brasileiro”, de *Alguma poesia*:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.¹⁸

Em 1927, Manuel Bandeira viaja ao Norte do Brasil. No mesmo ano, Mário de Andrade faz sua viagem etnográfica em navio do Lóide Brasileiro até o Amazonas. As impressões de viagem serão matéria do *Turista aprendiz*. Nesse Brasil redescoberto pelo olho modernista, interessa o absolutamente peculiar (diferente do exótico). Nada do interior do Regionalismo romântico ou parnasiano. A Bandeira interessa em especial nesta nação pouco conhecida o primitivismo que se aproxima de imagens surrealistas, um quase real-maravilhoso. Como em “Lenda brasileira”: “Mas o Cussarim veio vindo, veio vindo, parou junto ao caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda.”¹⁹

Nada do sublime do Sertão da Pátria-amada. Antes o grotesco e, principalmente, o cômico. Um Brasil risível, com toques macunaftmicos como em “Cabedelo”:

Estive em Cabedelo
O macaco me ofereceu cocos²⁰

Seria o mesmo macaco-mono de *Macunaíma*, que quebrava co-
quinhos enganando que eram seus “taliquiçus”?

Ainda mais macunaímico, pela linguagem e pela retomada
de temas, é o poema da indiazinha sofrida e divertida que se fas-
cina, como os três irmãos da rapsódia, com máquinas, e ao mesmo
tempo se espanta num sotaque miscigenado:

Vinha do Pará
Chamava Siquê
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

(. . .)
Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zizus!²¹

“Belém do Pará” evoca uma sonoridade que lembra “os si-
nos” de *O ritmo dissoluto*. A diferença é que aqui o “Bembele-
lém – Viva Belém!” traz a desmistificação da pequena cidade do
interior que quer, um tanto ridiculamente, parecer importante:

Cidade pomar
(obrigou a polficia a classificar um tipo novo de delin-
[qüente:
o apedrejador de mangueiras)

(. . .)
Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca
de todas as cidade do Brasil
Se chama liricamente
Brasileiramente
Estrada do Generalíssimo Deodoro.²²

Nem mesmo na evocação do Recife das utopias da infância,
onde aparece uma brasilidade altamente positiva porque associada
à saudosa casa do avô, trata-se apenas de retomar memórias. Há,

na construção do poema, o diálogo com as obsessões modernistas sobre o falar brasileiro:

Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusfada²³

De todos os espaços brasileiros trazidos à poética de Bandeira, o tratado com maior grau de novidade é o Rio de Janeiro. *Mangue*, a meu ver, é dos maiores poemas sobre a cidade na literatura contemporânea. O Mangue é o Rio, mas o Rio de *Libertinagem* não é mais o espaço místico por onde circulam pierrôs e colombinas num “carnaval todo subjetivo”. É a contradição urbana que mistura alegria e tristeza no quotidiano prosaico, aquele mesmo onde o carregador de feira livre atravessa a cidade para depois de um porre no Bar Vinte se matar na Lagoa. É ainda o fantástico, neste Rio de antagonismos que se cruzam, onde os poderes da macumba do Encantado matam a moça do palacete em Botafogo. Este é o Mangue do surgimento do carnaval, espaço de uma carnavalesação poética que permite, na troca de papéis, as inversões sociais e de linguagem – Mangue que reflete a baixa do café, o autoritarismo do projeto de modernização da cidade, onde palmeiras se suicidam e aonde aportam uíaras, sereias e transatlânticos.

O Brasil inteiro que aqueles jovens intelectuais querem descobrir cabe inteiro no perverso/puro espaço da zona de meretrício carioca. Mas a genialidade desta poetização do Mangue, “Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições públicas”, ironicamente “Linda como Juiz de Fora”, está em que toda a pluralidade de tipos, classes, desejos, fantasias, se resume em um verso que divide o poema em duas partes e dá ao Mangue a dimensão do país: “O Mangue era simplesinho”.²⁴

À medida que Bandeira vai escrevendo os poemas de *Libertinagem*, os vai enviando ao amigo paulista. Ao mesmo tempo, a produção de Mário de Andrade vai sendo publicada. Em 25, termina “Amar-Verbo Intransitivo já inteirinho abasileirado”. Em abril de 27, o *Clan do Jabuti* já estava “prontinho da Silva” e Mário escreve a Bandeira:

Já temos nacionalismo por demais e tão besta!
Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro. (. . .) vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra. . . as pátrias todas deste mundo de imbecis.²⁵

Mais adiante, em fevereiro de 28, escrevendo a Drummond, Mário parece exaurido de brasileirismo. A crise em que se encontra o país evoca mesmo em alguns, como Paulo Prado, um desejo um tanto abstrato de revolução.

Pois esse tal de brasileirismo está me fatigando um bocadinho, de tão repetido e tão aparente. “Sou brasileiro” é frase que me horroriza, palavra. É tão fácil a gente ser brasileiro sem gritar isso! Também publico o *Macunaima* que já está feito e não quero mais saber de brasileirismo de estandarte. (. . .) Confesso que quando me pus trabalhando pro-brasilidade complexa e integral (coisa que não se resume como tantos imaginaram no trabalho da linguagem) confesso que nunca supus a vitória tão fácil e o ritmo tão pegável.²⁶

Finalmente, o tema do “não-me-amolismo”, como diz Mário, um vou-me-emborismo contagiante aparece com a maior felicidade no poema que traduz “uma unanimidade brasileira muito grande”, como diz o artigo sobre a poesia de 30. “Vou-me embora pra Pasárgada” começa com a feliz redondilha que entusiasmará o amigo Mário bem antes de continuar como um poema completo. O próprio Bandeira diz que este foi o poema de mais longa gestação de sua vida. O desabafo de evasão da “vida besta” contamina logo a Mário, invertendo a via de influência. A propósito do País, afirma: “Isto vai numa palhaçada tamanha que o melhor é a gente não se importar mesmo e ir pra Pasárgada”. E envia um poema, “Monólogo”, mais ou menos gênero “Pasárgada” em carta de 27/12/29.

Oh não! muito obrigado!
 (. . .)
 Amargo de alma de moço
 Deste século safado.
 Cigarro? praquê cigarro?
 Basta Mussolini, Trotsky,
 A Neoclástica, Freud,
 Crise, mulheres, cinema
 E a p. . . que te pariu.
 (. . .)²⁷

Se em Pasárgada se confirma um desejo de evasão e a busca da utopia, confirma-se sobretudo uma idéia de que não é por aqui que se encontrará a realização de tal utopia. Se Macunafma se transformara num herói brasileiro – o sem nenhum caráter – por tudo que tem de anti, também pelo *anti*, Pasárgada se consagrará. Manuel Bandeira entrará então na posteridade como o genial compositor de nosso anti-hino nacional.

NOTAS

¹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 98.

² ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. p. 305.

³ ANDRADE, Mário. *A lição do amigo*. Cartas a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 147.

⁴ KRISTEVA, Julia. *Lettre ouverte à Harlem Désir*. Paris: Rivage, 1990. p. 18.

⁵ Veja-se a respeito a polêmica travada entre Frederic Jameson e Aijaz Ahmad.

⁶ SANTOS, Roberto Correa dos. *O político e o psicológico, estágios da cultura* (a ser publicado).

⁷ BARRETO, A. H. de Lima. *Coisas do reino do Jambon*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 75. (Obras completas.)

⁸ OLIVEIRA, Lucia Lipp. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: CNPQ – Brasiliense, 1990. p. 182.

⁹ Ibid, p. 183.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel, p. 93.

¹¹ *Estética* – Ed. Facsimilada – 1924/1925. Rio de Janeiro: PROLIVRO/Gernasa, 1974.

¹² BANDEIRA, Manuel, p. 93.

¹³ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 162.

¹⁴ ANDRADE, Mário. *Cartas* . . . p. 78.

¹⁵ BANDEIRA, Manuel, p. 94.

¹⁶ *Estética*. p. 297.

¹⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 6.

¹⁹ BANDEIRA, Manuel. p. 108.

²⁰ *Ibid.* p. 115.

²¹ *Ibid.* p. 110.

²² *Ibid.* p. 103.

²³ *Ibid.* p. 106.

²⁴ *Ibid.* p. 100 a 102.

²⁵ ANDRADE, Mário. *Cartas*. . . p. 208.

²⁶ ANDRADE, Mário. *A lição*. . . p. 130.

²⁷ ANDRADE, Mário. *Cartas*. . . p. 293.

PERHAPPINESS

Paulo Leminski

Translated by
Charles Perrone
University of Florida
at Gainesville

Paulo Leminski (1944-1989): prolific poet, experimental proseer, essayist, translator, occasional songwriter, cultural agitator, polyglot martial artist. A leading voice of his generation, Leminski follows different paths attempted in Brazil from the early 1960s through the late 1980s. He contributed to the journal of concretism, *Invenção*, at eighteen and maintained a characteristically acute sense of visuality and typographic space in his poetic output. Much of Leminski's poetry of the late 1970s/early 1980s can be read under the contested rubric of *poesia marginal*, though his detached irony and language-based mini-lyrics set him apart. The best poems from his numerous small-press books are collected in *Caprichos & Relaxos* (1983) and *Distraídos venceremos* (1987). In the latter, renewed desires for rigor and dialogue with literary traditions are evident. The author's experiment in New World baroque narrative, *Catatau* (1975), was a kind of cult book; it was complemented by the ludically Proppian *Agora é que são elas* (1984). A multi-media cultural event and academic program (with such participants as Haroldo de Campos, José Miguel Wisnik and Leyla Perrone-Moisés) was sponsored by the poet's home municipality of Curitiba in the quarter following his untimely death. His eventually adverse existential state and cosmopolitan poetic awareness best crystallize in a paronomasiastic one-liner he left as verse: PERHAPPINESS.

FULL PAUSE

A place where's done
what's already be done,
the blank of the page,
sum of all texts,
time departed
when, in writing,
an exempt leaf
was needed.

No page
was ever clean.
Even the most Saharan,
arctic one, signifies.
That there never was,
a blank page.
In the depths, they all shout,
pallid from so much.

* * *

we were born in diverse poems
it was fate's wish that we find each other
in the same strophe sister and brother
in the same verse the same phrases

rhyme at first sight we saw each other
trading what was synonymous
our gazes no longer anonymous

having read this far along
the same track and lines
of mine of yours of ours blended

PLENA PAUSA

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

* * *

nascemos em poemas diversos
destino quis que a gente se achasse
na mesma estrofe e na mesma classe
no mesmo verso e na mesma frase

rima à primeira vista nos vimos
trocamos nossos sinônimos
olhares não mais anônimos

nesta altura da leitura
nas mesmas pistas
mistas a minha a tua a nossa linha

life is the cows
you put in the river
to distract the piranhas
while the cattle pass

* * *

one day
we were going to be homer
a work no less than an iliad

then later
the going got rougher
maybe you could be a rimbaud
an ungaretti some fernando pessoa
a lorca an éluard a ginsberg

finally
we ended up the little provincial poet
we'd always been
behind so many masks
that time treated like flowers

a vida é as vacas
que você põe no rio
para atrair as piranhas
enquanto a boiada passa

* * *

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores

I'm not the silence
that means to say words
or clap its hands
for performances of chance

I'm a river of words
I request a moment of silences
pauses waltzes calms penchants
and a touch of oblivion

just one and I can leave space
and beset with stars this theater
that's called time

* * *

PARALYZING GAZE 91

the gaze of the cobra lies
 belays
 paralyzes the plumed bird

my gaze
falls from me
lunar
laser

my awakening
my disarming love
my evil eye

my gaze
reader

to arouse
from my alarming
gaze

não sou o silêncio
que quer dizer palavras
ou bater palmas
pras performances do acaso

sou um rio de palavras
peço um minuto de silêncios
pausas valsas calmas penadas
e um pouco de esquecimento

apenas um e eu posso deixar o espaço
e estrelar este teatro
que se chama tempo

* * *

OLHAR PARALISADOR nº 91

o olhar da cobra pára
dispara
paralisa o pássaro

meu olhar
cai de mim
laser
luar

meu despertar
meu amor desesperado
meu mau olhado

meu olhar
leitor

despertar
do meu olhar
despertador

VERDURE

(music and words by Paulo Leminski)

all of a sudden
i remember the greenness
green the color
the greenest that may exist
the happiest color
saddest on the list
the green that you're wearing
the green you wore you insist
the day i couldn't miss you
the day you couldn't be missed

all of a sudden
i sold my sons and daughters
to a family of americans
they've got the autos
they've got the money
they've got a house, see
and money's not funny
that's the only way they can
[go back
and catch Rio rays, get sandy
[and sunny

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que vestes
o verde que vestiste
o dia em que eu te vi
o dia em que me viste

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem
[voltar
e pegar um sol em
[copacabana

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*.
São Paulo, Brasiliense, 1983.

—, *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

**SILVIANO SANTIAGO:
A POLÍTICA ATRAVÉS DA PALAVRA ESCRITA**

Lucia Helena
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doutor em Literatura Francesa pela Sorbonne e professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense, onde também dirige os cursos de Pós-Graduação, Silviano Santiago lecionou em diversas universidades norte-americanas e francesas. No campo da ficção, escreveu *O Banquete* (1970), *O olhar* (1974), *Em liberdade* (1981) e *Stella Manhattan* (1985); no da poesia, publicou *Salto* (1970) e *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978). Como ensaísta, publicou *Carlos Drummond de Andrade* (1976), *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra* (1989). Presidente da ABRALIC em 1990-92, figura entre os poucos intelectuais cuja integridade pessoal e profissional andam juntas e se marcam por um nível dos mais elevados de atuação permanente. Num país em que as relações entre o intelectual e o poder têm-se caracterizado pela opacidade e pela ambivalência, poucos têm sido capazes de pensar o seu tempo como ele. Esta entrevista foi por ele concedida em novembro de 1991, no Rio de Janeiro.

LH: Em *Nas malhas da letra*, Você diz que esse livro dramatiza quatro de suas preocupações enquanto crítico: o escritor brasileiro contemporâneo pós-1964, o Modernismo, a conexão Europa-Américas e uma discussão da metodologia da leitura, sempre tratadas no contexto da cultura brasileira. Diz ainda que duas dessas linhas (as relações Europa-Américas e as questões que tangenciam a literatura comparada) já podem ser encontradas em *Uma literatura nos trópicos*. Eu me indago se as outras duas vertentes de investigação não estariam também presentes em obras anteriores, ainda que agora focalizadas sob nova angulação. E cito, por exemplo, o ensaio *Bom Conselho* (de *Uma literatura nos trópicos*), em que Você trata dos contemporâneos, discutindo Caetano Veloso, um pós-64, sem dúvida, e o ensaio *Repressão e censura no campo das artes na década de 70* (de *Vale quanto pesa*), que, como bem o demonstra o título, também versa sobre o contemporâneo pós-1964. Como Você vê isso? Concretamente, pergunto o que se adensou/mudou/permaneceu/foi rejeitado do pensamento sobre o contemporâneo nas obras anteriores e nesta última. E, como a questão é ampla, sugiro que a desmembre de modo a permitir-lhe examinar as várias questões nela imbricadas.

SS: Do crítico deve-se exigir tudo, menos a modéstia. Esta só pode e deve ser solicitada em uma única ocasião: quando ele decide manusear o que lhe é contemporâneo. O crítico não pode compreender, não chega a apreender o contemporâneo, e por nunca chegar a apreendê-lo é que ele não pode retomá-lo, retrabalhá-lo, reconsiderá-lo, para poder adensar o seu pensamento crítico. Mesmo feliz nos seus achados, o crítico, ao avaliar a produção que lhe é contemporânea, acaba por sucumbir à modéstia do fracasso inexorável, dado de antemão.

Na relação com o que lhe é contemporâneo, o crítico é um perseguidor: persegue-o em sucessivos e independentes movimentos de “aproximação” (a palavra é do crítico francês Du Bos). Tudo se passa como se tratasse de algo semelhante a um romance policial. Detetive, o crítico sempre descobre novas rotas, abre novos caminhos, sofre outros e novos percalços, mas tudo isso não pode ser revisto ou reconsiderado, e muito menos ser “somado”. As várias brechas nunca chegam a se concretizar num único caminho que seja uma espécie de *voie royale* para a solução do enigma. Ou seja: nada do que diz, por mais pertinente que seja, pode ser dado como de validade comprovada e comprovada.

Daf que, ao tratar do contemporâneo, eu prefira usar o conceito (será um conceito?) de mapeamento. O crítico diante de certo conjunto dado como contemporâneo é um cartógrafo. Percebe populações, tranca-as em fronteiras, estabelece territórios, privilegia alguns por simpatia, eleva teorias e descortina leituras, para logo depois descobrir que as populações são nômades, que as fronteiras foram transpostas a golpes imprevisíveis de escrita e que, por isso, os territórios avaliados eram racionalizações ilusórias comprometidas mais com a petulância do texto crítico do que com o movimento propriamente dito da produção artística. Quando o crítico descobre isso – e, felizmente, descobre cedo, a não ser que seja um narciso empedernido –, passa a sofrer da generosidade da modéstia.

O crítico, ao tratar do contemporâneo, é duplamente generoso. Em primeiro lugar, sabe que, ao “empalhar passarinhos” (Mário de Andrade), vira uma espécie de provedor de alimento intelectual instantâneo (*instant food*, diriam os gringos) para gerações futuras. Será uma percepção sua, talvez das mais fugazes e mais escondidas do texto crítico, que voltará à cena em futura análise globalizante daquela produção, servindo de centelha para iluminações fulgurantes.

O crítico sabe, por outro lado, que está dando uma resposta generosa aos criadores. Não é que o criador precise de respostas críticas contemporâneas (a história nos dá exemplos de grandes escritores que morreram inéditos), mas é sempre digno de respeito e de consideração o diálogo entre as obras artísticas e a crítica, porque, mais do que a questão estética, está em jogo o comportamento ético dos cidadãos na busca do saber. As grandes épocas o foram porque nelas houve esse diálogo. Em outras palavras, se, no

plano individual, o diálogo entre obra e crítica pode ser até mesmo desqualificado, no plano coletivo esse diálogo é sempre gerador de sensível aumento na qualidade do ser humano, na qualidade da sua produção artística, vale dizer na qualidade do conhecimento que os próprios contemporâneos têm da época que lhes tocou viver. E isso não é pouco, se pensarmos que tempos obscurantistas são também o fracasso da humanidade.

LH: Quando, ao mencionar a metodologia da leitura, Você fala em questões que “tangenciam a Literatura Comparada” (em *Nas malhas da letra*, p. 7) – e sendo atualmente o presidente da ABRALIC –, fico curiosa de saber qual é para Você a abrangência da Literatura Comparada, qual o lugar dos estudos comparados no campo da teoria e da história das literaturas e como fica isto no panorama de um país como o nosso, em que os estudos de letras e a cultura em geral vivenciam a grande crise que assola o País. Além disso, como para Você a produção brasileira no setor se articula atualmente ao que se faz hoje em dia no exterior? Gostaria que aproveitasse a oportunidade para falar também de sua atuação e dos projetos já realizados e por realizar durante sua presidência na ABRALIC.

SS: Para um brasileiro, ou mesmo um latino-americano, a resposta a essa pergunta poderia ser clara e metafórica. Bastaria citar uma célebre passagem da peça *Le bourgeois gentilhomme*, em que M. Jourdain indaga ao Professor de Filosofia a diferença entre poesia (Literatura Brasileira) e prosa (Literatura Comparada):

M. Jourdain: Quoi! quand je dis: “Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit”, c’est de la prose?

Maître de Philosophie: Oui, Monsieur.

M. Jourdain: Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que je n’en suse rien.

É claro que a resposta é brincalhona; foi Antonio Candido, nas páginas iniciais da *Formação da literatura brasileira*, quem primeiro a formulou de maneira decisiva. Escreve ele: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. . . Os que se nutrem apenas

delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas”.

A dupla constatação de *Candido* é gerada pela consciência do atraso e da dependência cultural, é consciência da então recente trilha de interpretação da história e da cultura brasileiras dada pela compreensão do subdesenvolvimento latino-americano (ou dos países do Terceiro Mundo). Ela deve ser lida como golpe fulminante desferido contra os intelectuais que, imbuídos de nacionalismo estreito, se encaminhavam pela xenofobia e pelo ufanismo, pelos sistemas políticos totalitários em terras tupiniquins. A dupla constatação deve ser ainda lida como uma resposta à historiografia reacionária que procurava isolar a leitura do texto literário produzido no Brasil do processo sócio-histórico e econômico da nossa ocidentalização. Portanto, sem o saber ou sabendo, os nossos escritores e, como consequência, os nossos melhores críticos e historiadores, os nossos mestres, sempre praticaram formas canônicas ou pouco canônicas de Literatura Comparada para não expressarem um pensamento provinciano ou reacionário.

O grave problema no raciocínio de *Candido* é o conceito que tem de universal e, como consequência, a configuração que faz de dois conceitos clássicos da Literatura Comparada: o de fonte e o de influência.

Em 1972, convidado por Eugenio Donato, fiz uma conferência na Universidade de Montreal (Canadá) que redundou no texto *O entre-lugar do discurso latino-americano* (publicado em 1973, em inglês, pela Universidade de Nova Iorque em Buffalo). Ainda hoje acho que se trata de um texto complexo, motivado que estava eu naquele momento por uma miríade de interesses. Restringindo ao que conta no momento, diria que, através do conceito de “entre-lugar”, tentei configurar a coexistência conflituosa e altamente rentável, na constituição do texto literário escrito na América Latina, das literaturas européias e das falas indígenas, negras e populares. Para tal era preciso reconsiderar sem preconceito etnocêntrico a relação do texto literário latino-americano com o “já-escrito” (Foucault, Derrida) europeu, era preciso desvencilhar o inter-relacionamento de certo determinismo, de certo

unidirecionamento que as noções clássicas de fonte e influência acarretavam na compreensão das nossas literaturas nacionais. Levantei então a possibilidade de uma estratégia de leitura (insisto na palavra estratégia) para que se pudesse melhor “ver” a contribuição original do texto latino-americano, já que tanto o apego à fonte quanto a busca de influências “obscureciam” o campo da originalidade desse texto. Portanto, estrategicamente, o que era “débito” do texto latino-americano ao europeu passava a ser, na leitura crítica desconstrutora, o não-visto, o não-examinado, o que não importava, em suma, o débito era silêncio. E o que era “diferença” (desvio da norma, transgressão ao modelo europeu) passava a ser objeto privilegiado de estudo, era voz a ser dada pelo crítico para que o texto dialogasse com a sua “fonte” e as suas “influências”, num movimento temporal anacrônico e paradoxal.

Dois anos antes da minha conferência em Montreal, em 1970, tinha escrito a convite de Heitor Martins uma outra conferência para a comemoração do centenário da Geração de 70 (Portugal) em Bloomington. O título desta conferência já fala do débito das minhas idéias a Jorge Luis Borges e sobretudo ao desejo de trabalhar uma questão teórica que transcendia o campo latino-americano e se adentrava para uma discussão mais ampla do problema: “Eça, autor de *Madame Bovary*”. É neste texto de 70 que fica mais clara a posição estratégica acima levantada entre norma e transgressão, entre silêncio e voz, oposição que, por sua vez, repousa numa espécie de exercício do paradoxo: o texto de Eça (*O primo Basílio*), apesar de posterior ao de Flaubert, trazia originalidades insuspeitas ao modelo original. Um dos exemplos levantados era a figura do Ernestinho, autor de uma ridícula peça de teatro que servia para comentar *en abyme* (André Gide) a própria trama do romance, emprestando-lhe uma dimensão irônica não encontrada no “original” de Flaubert.

Pelo que acabo de expor rapidamente, Você pode adivinhar que não acredito que a nossa Associação Brasileira de Literatura Comparada, embora filiada à Associação Internacional (e isso é motivo de orgulho para todos nós), não deva ser comparada a uma “filial” da “matriz”. Estamos mantendo com a “metrópole” uma relação de respeito e coragem, um diálogo determinado pelo equilíbrio, vale dizer uma relação madura. Não se trata de repetir aqui o que se pode fazer melhor lá fora. Não temos as bibliotecas

que existem lá fora; não temos os salários e a disponibilidade de tempo que têm os colegas lá fora; não temos nem mesmo a tradição dos estudos que existe lá fora, e assim por diante. Mas temos a possibilidade de algo: fazer recortes (e insisto na palavra) que não podem ser feitos quando se tem uma noção de universal, proporcionada por uma visão ortodoxa de Literatura Comparada.

Assim sendo, neste ano de 91, realizamos três pequenos e significativos encontros. “Mulher e Literatura”, o quarto de uma série nacional, em que pudemos, a partir de linhas de pesquisa determinadas pelo conhecimento interdisciplinar, reforçar curtas tradições de estudos, obtendo um resultado que transcendeu o esperado. “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, o primeiro encontro desse teor a ser realizado no mundo luso, onde as relações entre Brasil e África, passando pelo viés da contribuição negra e da metrópole comum, se evidenciaram. “Encontro da Regional Sul”, onde procuramos manter um contato mais estreito com os nossos colegas dos países do Cone Sul, tentar somar experiências e leituras. Para 92, está programado o terceiro grande encontro. Este segue uma linha mais canônica e terá como tema principal um debate em torno dos temas mais intrigantes do presente momento na crítica literária e na *cultural critique*.

LH: Entrando no enlace da ficção com o ensaio, gostaria que Você abordasse um pouco a sua produção como ficcionista, começando exatamente pelo lado em que, a meu ver, Você enreda ficção e ensaio. Refiro-me a *Em liberdade*, obra que considero de ponta na ficção pós-1964. Lecionando, no Pós-Graduação da UFRJ/FL, com meu amigo e colega Jorge Fernandes da Silveira um curso sobre a ficção brasileira e portuguesa das duas últimas décadas, cheguei à conclusão de que *Em liberdade* foi o resultado criador da confluência entre ensaio e ficção, e que talvez se articulasse a todo um trabalho seu durante algum tempo como professor, naquela época, da PUC/RJ, quando deu alguns cursos de pós-graduação sobre Graciliano Ramos. Poderia falar-nos desta sua obra, das suas intenções como ficcionista e ensaísta, naquele momento? E por que a escolha de Graciliano Ramos, ou de “Graciliano”, na feliz expressão de Nelson Motta?

SS: A experiência de *Em liberdade*, se me ateno aos dados da sua pergunta, já está em *O olhar* (veja, por exemplo, o prefácio

explicativo que julguei oportuno colocar na segunda edição do livro), romance que terminei de escrever em 62 e que só consegui publicar em 74, e isso graças aos bons préstimos do Rui Mourão. Está ainda, como bem chamou a atenção José Guilherme Merquior, em alguns contos escritos nos anos 60 e reunidos em *O banquete* (em particular o que leva por título *Traições*), está também em alguns poemas daquela década, como por exemplo “Alguns floreios”, incluído no livro *Salto*. Eu diria, portanto, que *Em liberdade* era um livro que eu, em silêncio, aguardava ansiosamente. Era o “esperado”.

No meu modo de ver, *Em liberdade* vai além da mera relação ficção (poesia)/ensaio. Foi (ou é) uma tentativa de prosa-limite. 1. Investigar até que ponto se pode esticar o arco do ficcional quando se quer escrever a biografia de um escritor como Graciliano Ramos, que tem nítida preferência pelo texto autobiográfico. 2. Como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando pela pesquisa factual sobre livros, e livros de outros autores. 3. Como fazer entrar na análise de uma obra os dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada na época. Eis o resultado tripartido: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica. O resultado foi um diário íntimo falso, cujo autor seria (Você bem lembrou a feliz expressão de Nelson Motta) um certo Graciliano.

Na prosa-limite, idealizada por mim, o jogo do pastiche dominava a pesquisa histórico-ficcional e era alimentado pela minha leitura crítica dos grandes romancistas nordestinos e dos poetas e textos setecentistas mineiros. Isso tudo resultou num problema ético bastante complexo — a experiência do limite é sempre perturbadora, transgressora. Por isso é que leitores mais atentos do livro encontrarão aqui e ali reflexões tomadas de empréstimo a Kant (*Fundamentos da metafísica dos costumes*).

Isso é o que posso lhe dizer do ponto de vista propriamente teórico, ou seja, em termos da história da ficção e da biografia ocidentais. Por outro lado, a prosa-limite era (ou é) a forma de compreender o modo de ser e o modo de produção artística do intelectual brasileiro (misturam-se no livro, como se sabe, Cláudio, Graciliano, Herzog e, é claro, o entrevistado) sempre às voltas com constantes e sucessivos regimes ditatoriais. Quais os limites entre o depoimento apaixonado, a representação literária e o engajamento político? A grande jogada, na época em que circulavam

excessivamente os inestimáveis e excelentes depoimentos de jovens guerrilheiros, foi a de ter transformado um livro que teria sido sobre a prisão, a tortura, a dor, num livro que acabou prestando homenagem à não menor dificuldade de se viver em liberdade. Assim, tentava exorcizar-nos – egressos que éramos todos das experiências da ditadura militar entronizada em 64 – do ressentimento. Já aqui a contribuição mais importante foi a da obra de Nietzsche, em particular através da leitura que dela fez Deleuze. Mas a epígrafe do diário falso é uma frase de Graciliano Ramos e diz talvez tanto ou mais quanto diz Nietzsche: “Não sou um rato. Não quero ser um rato”.

Quanto à outra parte da sua pergunta, diria que ser professor é contingência. Não que não tenha dedicado muitas das minhas melhores horas ao magistério. O magistério é o modo que encontrei para poder equilibrar a minha vida particular e emocional, por demais turbulenta caso apenas ela se exercitasse no campo da disponibilidade total. Por ter dedicado algumas das melhores horas da minha vida intelectual ao magistério, acabei caindo numa armadilha. A da ética do trabalho. Mas isso já é outra conversa.

LH: Em entrevista recentemente publicada no Suplemento de *O Estado de Minas Gerais*, Você afirma que *Em liberdade* é uma obra pós-moderna. O que significa mais especificamente esta afirmação?

SS: Afirmava o que Você diz que eu afirmo mas por um outro viés. Se não me engano, dizia que tinha feito uma obra pós-moderna sem o saber. Quando estive nos Estados Unidos em fins da década de 60 e início da de 70 pude frequentar, por razões que até hoje desconheço, um grupo bastante sofisticado de intelectuais norte-americanos e franceses. Digo com sinceridade: frequentei-os e fui bem recebido por eles sem ter o nível intelectual para frequentá-los, embora tivesse inquietações artísticas afins (vide os poemas de *Salto*, o romance *O olhar* e os contos de *O banquete* – tudo escrito nos anos 60). Estou me referindo ao grupo de críticos e escritores que trabalhavam na Universidade de Nova Iorque em Buffalo e nas universidades que com ela mantinham contato (Johns Hopkins, Yale, Cornell). Lá ensinavam figuras como Eugenio Donato, René Girard, John Barth, Leslie Fiedler, Raymond Federman, Olga Bernal, John Simon, e por lá

passaram Michel Foucault, Michel Serres, Pierre Pachet, Roger Kempf – para mencionar apenas os que de mais perto conheci. Cheguei até mesmo a co-organizar (com Madeleine Mathiot), em 70, um colóquio sobre “Narrative analysis”, que se tornou marco histórico por ter propiciado a primeira visita de Greimas aos Estados Unidos. Graças ao empenho de Richard Macksey, os trabalhos desse colóquio saíram na *Modern Languages Notes*. Através de Federman, conheci também algumas figuras de Nova Iorque, como Richard Kostelanetz. Foi ele quem colocou um texto meu na antologia *Breakthrough fictioneers*. Também cheguei a frequentar, como ouvinte, uma oficina literária orientada por John Barth.

Por outro lado, por ter sido bem recebido por este grupo e mais por manter boa amizade tanto com Albert Michaels, que era diretor dos Estudos Internacionais, quanto com Ubiratan d’Ambrosio, professor de matemática mas amante das coisas artísticas, pudemos realizar ótimas coisas em favor do Brasil: a apresentação de *Arena conta Zumbi* com o diretor (Boal) e o elenco original, a apresentação de todos os filmes de Glauber Rocha, com a presença do cineasta no *campus*, uma exposição de Hélio Oiticica na prestigiosa Albright-Knox Gallery, a contratação de Abdias do Nascimento pelo “Puerto-rican Studies Center”.

Tendo tido um guia intelectual do quilate de Jacques do Prado Brandão na década de 50, tendo convivido de maneira intensa e boêmia com os companheiros geniais do grupo “Completo” em Minas, tendo escrito os livros que tinha escrito na década de 60 e tendo vivido um clima intelectual tão fascinante na França e nos Estados Unidos, era natural que me adentrasse, a partir de 1975, quando já me sentia mais aclimatado ao Brasil, pela loucura do projeto *Em liberdade* (no início tratava-se de um diário falso de Cláudio Manoel da Costa). Foi *a posteriori*, isto é, quando o romance já estava publicado, que descobri que ele fazia parte dessa época histórica, época que começou a ser designada como da “exaustão” por John Barth, de quem me aproximei nos anos de 69-70, e depois como pós-moderna. Em outras palavras: estava sendo pós-moderno sem o saber. Ou melhor: sabendo-o pouco a pouco, porque, mesmo no Brasil, continuei a acompanhar na medida do possível o que se fazia de mais interessante (do meu ponto de vista, é claro) nos Estados Unidos e na Europa.

Portanto, acho que *Em liberdade* tem mais a ver com a atmosfera que respirei fora do Brasil (nas minhas fugas a Nova

lorque, onde vi o que de melhor se fazia no campo das várias artes) do que com a atmosfera que encontrei por aqui ao regressar definitivamente em 1974. Talvez por isso é que seja um romance que não faça parte do “sistema literário” da chamada geração de 68 e tenha certa dificuldade em ser compreendido pelos agentes literários que comercializam os nossos livros lá fora. Mas, apesar disso tudo, devo dizer que não tive a menor dificuldade em publicá-lo, certamente por ter tido um “primeiro leitor” do quilate de Roberto Schwarz. Foi a ele que o Gasparian da Paz & Terra pediu a apreciação para saber se o publicava ou não. O romance passou a ser melhor conhecido em fins da década de 80, em particular depois do merecido sucesso que obteve entre nós o romanista argentino Ricardo Piglia.

Tenho de acrescentar a esse arrazoado que, por ter sido um viajante contumaz, as minhas obras têm muito a ver com o lá-fora. Acho, por exemplo, que o romance *O olhar* seja mal interpretado (ser bem interpretado não significa que queria que dissessem que ele é ótimo: você pode dizer que uma obra é uma porcaria, tendo-a interpretado bem). Em virtude de a nossa melhor crítica e os nossos melhores criadores não terem assimilado bem a contribuição do *nouveau roman* francês, esse romance também fica fora do “sistema”. Talvez seja a minha sina de escritor estar sempre de fora por ter estado por demais lá fora.

O mesmo acontece com o meu projeto poético, com exceção do livro *Salto*, onde se detecta sem dificuldade um frutífero diálogo com os irmãos Campos em São Paulo e com o Affonso Ávila em Minas. Já o *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* escapa de novo ao sistema brasileiro. Fala mais do meu relacionamento (tardio) com a literatura alemã atual.

Moral da história (sempre existe uma, não é?): acabei sendo mais conhecido como professor e ensaísta. Como professor, em 92 faço trinta anos de pós-graduação. Como ensaísta, dei os primeiros passos como crítico de cinema lá por 1955 em Belo Horizonte, onde participei ativamente do Centro de Estudos Cinematográficos e da *Revista de Cinema*. Nada disso me incomoda, embora, às vezes, na calada da noite, no cara-a-cara com a solidão mais profunda, sinta uma pontada forte no coração. Reconhecem o meu trabalho como profissional remunerado pelo salário. E para mim isso é grandioso e pequeno.

LH: Quais as diferenças e permanências, em relação ao projeto intelectual que os mobiliza, entre *Stella Manhattan* e *Em liberdade*?

SS: De maneira inicial e simplista, devo dizer que o primeiro romance a que você se refere tem como tema a liberdade e o segundo a liberação. Se o primeiro se inscreve, politicamente, dentro das preocupações clássicas da modernidade, já o segundo se inscreve dentro do que se costumou chamar a *new Left*. Em outras palavras: não há a liberdade dos povos oprimidos sem a liberação do Homem. Graciliano e Stella encarnam bem a diferença entre o engajamento num ou noutro sistema, e a necessidade de um diálogo que atualizasse o problema político. Outro dado importante é que trabalho por um movimento de descentramento: cada vez mais fui-me distanciando da província Minas Gerais. Esse distanciamento não é gratuito, é uma tentativa (talvez por demais metafórica) de compreender a amplidão do espaço geográfico no século do avião e dos meios de comunicação de massa eletrônicos. O navio que uma bolsa de estudos do governo francês me proporcionou na juventude emprestei-o a Graciliano Ramos no momento em que este saía da prisão. Graciliano fez a sua “viagem” pelo mundo no momento errado, ou seja, tardiamente. Esse distanciamento da província Minas ou da província Brasil é resultado de alguém que compreendeu muito cedo que tinha nascido num país extremamente contraditório: pobre e cosmopolita. Como, sendo pobre, não ser cosmopolita de araque?

Todo o tempo me fiz essa pergunta. Foi por essa razão que deixei um posto com *tenure* nos Estados Unidos, não troquei o meu *green card* por um *US Passport*, não me aperfeiçoei o bastante na língua inglesa para expressar-me de maneira correta naquele idioma.

Dito isso, devo acrescentar que o meu interesse maior tem sido sempre discutir (literariamente) os grandes temas da nossa época. O parêntese usado na frase anterior pode marcar determinada fragilidade do meu projeto de vida. Não a nego.

Por razões que ainda não consigo me explicar (será que algum dia conseguirei?), prefiro viver intensamente a política através da palavra escrita, vale dizer, através da criação literária, ou até mesmo do ensaio e da sala de aula; prefiro vivê-la mais em palavra do que na vida partidária. Uma primeira pista para

explicar essa preferência talvez esteja no meu nomadismo a partir dos vinte anos de idade (dois anos de Rio, um ano de Paris, dois de Novo México, três de New Jersey, um de Paris, um de Toronto, quatro de Buffalo, e por aí vai). A aventura enrijece moralmente, enfraquece intelectualmente, diversifica as paixões, intensifica a boa vontade para com o outro. Rijo, fraco, diversificado, intenso – eis um possível auto-retrato que te vendo por três tostões furados.

Veja Você, Lucia Helena, que não estou saindo muito do meu propósito básico que é o de tratar (literariamente) os grandes problemas da nossa época.

LH: Sei que está ficando uma longa entrevista, mas Você está sendo tão generoso que eu até ganho coragem de lhe pedir que responda a uma última (que pena!) pergunta: – quais são as surpresas que Você anda nos preparando quanto a projetos futuros na área da ficção?

SS: Acabo de entregar à Editora Rocco, para ser publicado no primeiro semestre de 92, um curto romance: *Uma história de família*. É o meu retorno à província Minas, mas uma província altamente estilizada, que tem menos a ver com Guimarães Rosa ou Autran Dourado, e mais a ver com os filmes de David Lynch ou (pretensão pouca é bobagem) com o universo de Kafka. Pode adivinhar que se trata de escrita ficcional altamente estilizada. Ponho em jogo, num conflito entre uma família de imigrantes italianos e uma comunidade interiorana de formação cristã, a ética da vergonha contra a ética da culpa. O irracional e o racional diante da transgressão, ou seja, diante da loucura ou da morte prematura por doença sexual. A trama é simples: um sobrinho moribundo tenta dialogar com o tio já morto que, por duas vezes, tinha sido vítima de atentado contra a própria vida. Numa das vezes, foi a própria mãe (ética da vergonha) que o mandou matar – descobre o narrador. O projeto, enquanto tema da tradição literária, fala de uma insuficiência da pós-modernidade, ou da pós-orgia, como quer Baudrillard: a incapacidade que teria hoje o romancista de escrever a história de UMA família. Pode apenas escrever histórias de família. Portanto, o narrador é “fraco” (acho que no sentido que dá a essa palavra Gianni Vattimo), pouco a pouco vai perdendo a arrogância de ter saído para escrever a

história de uma família para descobrir que nada mais é do que eco do eco do eco. De maneira muito, mais muito metafórica, trata-se de um romance sobre a AIDS.

LH: Meu caro Silviano, quero agradecer-lhe, em nome dos editores da *Brasil/Brazil*, e em meu próprio, ter-me concedido essa entrevista duplamente generosa. E duplamente generosa porque, por um lado, sendo Você uma pessoa ocupadíssima, não se furtou a dedicar uma grande parte de seu pouco tempo a pensar com cuidado cada uma das minhas perguntas. Por outro lado, em cada resposta que nos deu, na inteligência e na lucidez de sua generosidade, Você me parece ocupar hoje um lugar deixado vago por Mário de Andrade: o de pensar, com rara densidade, os problemas de nossa literatura, de nossa sociedade e suas articulações com o panorama social e teórico internacional. Muitíssimo obrigada.

PRADO, Adélia. *The alphabet in the park.* Trans. by Ellen Watson. Middleton, Ct.: Wesleyan University Press, 1990. 63 p.

This attractive volume contains selections from three of Adélia Prado's earliest works: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1977) and *Terra de Santa Cruz* (1981). Chronologically ordered and divided into three parts, the book takes its title from one of the poems in the section entitled "Land of the Holy Cross." Although several of the forty-seven translations were published previously in literary anthologies and reviews, the collection as a whole represents the first serious attempt to introduce one of Brazil's most important contemporary poets to an English-speaking audience.

In her preface, Ellen Watson (who also translated the novel *Zero* by Ignácio de Loyola Brandão) sketches out the career of the poet from Minas Gerais, whose first book, *Bagagem*, was widely praised by Brazilian critics and writers – including Carlos Drummond de Andrade, generally regarded as her "discoverer". From a working-class background, Prado was the first person in her family to attend the university, where she received a degree in philosophy and religious education. Although she wrote poetry from a very early age, she didn't publish her first volume until she was forty. A former public school teacher and the mother of five children, to date she has written five books of verse and three volumes of prose. In 1987, a theatrical production, *Dona Doida*, which is based on her writings, opened in Rio de Janeiro to wide acclaim and subsequently toured Brazil. Prado continues to reside in her hometown of Divinópolis in Minas Gerais; in recent years, she has served as the city's cultural liason, and in

1988, during one of her few trips abroad, she visited the United States, where she gave a series of poetry readings.

Among Prado's many talents is her ability to convey the extraordinary in the ordinary, as seen in her poems "Praise for a Color", a meditation on the color yellow, and "Window", where the window of the poet's house becomes a looking-glass into her past. A short poem called "The Black Umbrella" is a kind of eulogy for a discarded umbrella, whose owner lies in his grave. An even shorter piece, entitled "Day", draws an interesting analogy between the tension and excitement of a flock of chickens, "arteries quivering in their necks", and a woman's pleasure and delight in sex. Some of the most compelling poems in the book focus on commonplace, almost sentimental themes of childhood and the family. "Successive Deaths", "Lesson", "Lineage", and "Tyrants" glimpse the quirks, the sadness, and the charm of domestic life, and reveal the power of love to keep people alive even after death. In their directness and apparent simplicity, these poems have a photographic quality reminiscent of Drummond's "Retrato de Família."

Other preoccupations of the book include sexual love, religious faith, poetic creation, and womanhood. Several of the poems take place in a rural setting, replete with dogs, chickens, and four o'clocks. Occasionally, however, this lyricism gives way to more activist or political verse. In "Falsetto", Prado writes a dramatic monologue by a mother whose son has been beaten to death by the authorities; in "At Customs", she deftly satirizes government bureaucracy; and in "Denouement", she sings the praises of being a Brazilian.

Both contextually and stylistically, Prado's poetry is, in the words of the poet Ferreira Gullar, "simple but not simple". Written in free verse, the poems make frequent use of conversational dialogue, but they also have a strong rhythm created by parallel constructions and refrains. Despite the accessibility of the language and the apparent informality of the voice that speaks, there is also something compellingly elusive and surreal about these poems. Like the narrator in "Seduction", we are enthralled by the "hot tongue" of language, and caught up and scored from head to toe by its "toothed wheel".

The translations by Ellen Watson read smoothly in English, but I regret to say they are filled with elementary mistakes. A few

of the more obvious errors in English include the following: "impatience" for *espera* (expectation) [p. 3]; "inscrutable" for *insolúveis* (insoluble) [p. 5]; "bashful" for *envergonhada* (ashamed) [p. 6]; "peephole" for *clarabóia* (skylight) [p. 15]; "gives up on" for *consumir* (to consume or use up) [p. 17]; "steel" for *ferro* (iron) [p. 18]; "thicket" for *bosque* (grove, woods) [p. 51]; "nonsense" for *desatinos* (madnesses, follies) [p. 51]; "they came" for *viram* (they saw) [p. 54]; "gate" for *porta* (door) [p. 62]; and "Window on the open world" for "Janela sobre o mundo aberta" (Window open on the world) [p. 15]. There are also some inaccurate translations of certain idiomatic expressions: "tweaked my nose" for "faz festa" (makes a fuss over, shows affection) [p. 8]; "Love one another" for "Amai vossos inimigos" (Love your enemies) [p. 51]; and "a token of their guilt" for "mataram de pancada meu filhinho" (they beat my son to death) [p. 53].

Occasionally, Watson seems to bowdlerize the text. In the poem "Consecration", she translates "As vibrações da carne entoam hinos, / também as que se vira o rosto como a fornicções" into "The vibrations of the flesh sing hymns, / even those we turn away from". And on several occasions, she makes a series of mistakes in translating a single poem. The following lines are from the poem "Antes do Nome":

... o "de", o "aliás",
o "o", o "porém", e o "que", esta incompreensível
muleta que me apóia. . .
(. . . "of", "besides",
"the", "however", and "which", that incomprehensible
crutch which supports me. . .)

Watson's version is as follows:

"of", "otherwise",
"nevertheless", and "how", all those inscrutable
crutches I walk on. . .

Another problem appears a few lines down in the same poem:

A palavra é disfarce de uma coisa mais grave,
[surda-muda,
foi inventada para ser calada.

(The word is a disguise for something deeper, deaf and
[dumb,
it was invented to be silenced.)

In Watson's book we read:

Words only hide something deeper, deaf and dumb,
something invented to be silenced.

Several translations employ idiomatic expressions in English for no clear reason, thereby changing the feel of the original. Some examples: "Mama shot me a look" for "minha mãe me passando os olhos" (my mother glanced [ing] at me) [p. 58]; and "Because there's always someone/smack dab in the middle of my happiness saying" for "Porque sempre há quem diga / no meio da minha alegria" (Because in the midst [middle] of my happiness there's always someone saying) [p. 37]. The more colloquial terms "yell" and "shriek" are regularly used to translate the verb *gritar* when the words "call" or "cry out" might have been preferable. Ironically, the word "grandmother" is used to translate the more informal *vovô* (grandma) [p. 47].

In a few poems, phrases are inexplicably placed in parentheses when no parentheses appear in the original. Nouns originally in the singular are often made plural in the English and vice versa; such apparently trivial changes can radically alter meaning, as when the title "Antes do Nome" a play on the expression, "Bfore the Word" is translated "Before Names". Elsewhere, the choice of words is idiosyncratic and a bit awkward, as in the phrase, "There's no way not to think about death/among so much deliciousness. . ." (Não há como não pensar na morte, entre tantas delícias. . .) [There's no way not to think about death, among so many delights] [p. 47].

Of course a translator sometimes needs to be unfaithful in order to be loyal. In her preface to the volume, Watson states that she has occasionally "bent" or changed an image because it was impossible to find a word or phrase in English to convey the meaning of the original. In many cases, however, there are perfectly acceptable English equivalents for the lines or words she has altered. She states that Prado, with whom she worked on the translations, was delighted with many of her word choices,

she also notes that the poet was initially angered at those places “where I strayed from the literal, from the image as [Prado] had conceived it” (p. xiv). I had a somewhat similar reaction. I was delighted with the appearance of this handsomely produced translation of a major Brazilian woman poet, but I was frustrated by the many errors and unsatisfactory word choices, which do a disservice to Prado’s skillful Portuguese.

Darlene J. Sadlier
Indiana University – Bloomington

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte; a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 301 p.

A leitura deste novo livro de Davi Arrigucci Jr., enfocando a obra de Manuel Bandeira, propicia a quem gosta de poesia um prazer imenso, e isso é seu primeiro mérito. O segundo decorre do fato de que, embora rodeado de um soberbo conjunto de conceitos e teorias de que se vale, em cada um dos nove ensaios que compõem o livro, em nenhum momento o crítico torna-se discursivo. Pelo contrário, houve enorme felicidade no encontro de um tom entre o coloquial e o dissertativo para poder expressar as reflexões e conduzir o leitor pelos meandros da poesia humilde e, no entanto, definitiva, de Manuel Bandeira.

Arrigucci Jr. trabalhou núcleos temáticos constituídos e recolhidos – embora não se entre em tal explicação – aparentemente a partir da tradição crítica já existente hoje em torno do poeta ou de poemas que se tornaram, com o passar dos anos, referenciais em sua obra. A aproximação de certos temas segue por caminhos em torno do que, há muitos anos e a propósito da poesia de Carlos Nejar, tive a oportunidade de denominar *constelações metafóricas*, ou seja, conjuntos de imagens e metáforas, isoláveis por certo, mas que não se apresentam isoladamente na lírica de Bandeira e que constituem unidades coletivas, se assim se pode dizer, dignas de atenção e estudo.

Trabalhando, do ponto de vista teórico, principalmente a partir da Escola crítica de Frankfurt, com Adorno e Benjamin, que reúne às belas lições de poesia de Mallarmé e Apollinaire, Arrigucci Jr. lança mão de todo um conjunto de estudos sobre música erudita ou popular, história da cultura brasileira, artes

plásticas, psicologia e psicanálise, constituindo uma verdadeira análise da história das idéias a partir do Modernismo em nosso País, ao mesmo tempo em que vai aprofundando a compreensão da poesia manuelina.

De outro lado, o crítico apresenta pleno domínio do conjunto de conceitos e teorias diretamente pertinentes à própria lírica, mediante discussão de temas como a *colagem* e a *assemblage*, a perspectiva tríplice da poesia enquanto confissão-visão-sublimação, as teorias aristotélicas presentes na *Poética*, a tradição da tragédia grega ou do *carpe diem*, o hieróglifo, a preocupação artesanal do poema, até atingir o cerne de duas questões básicas para a abordagem de Bandeira, o *alumbramento* e o *desentranhamento*, que Arrigucci esmiúça e desenvolve.

Neste sentido, *Humildade, paixão e morte; a poesia de Manuel Bandeira* é um livro que, partindo das expressões-chave contidas na poesia do autor estudado, refaz uma leitura poética dos textos referenciados que, sem pretender ser a única, na sua humildade e eficiência, termina por afirmar-se como a mais coerente e articulada. Isso deriva exatamente da plena consciência que essa leitura evidencia, a cada momento, de sua finitude e relatividade, mas, ao mesmo tempo, de sua disponibilidade dialógica para com o poeta abordado e, sobretudo, para com o leitor a quem, indiscutivelmente, se dirige.

Assim é que o livro de Arrigucci Jr. é desses raros trabalhos que mesmo o não-crítico, o leitor mais comum, lê com prazer, porque mobiliza espaços de conversação entre nós, os que estamos a percorrer a página recém-composta, e o autor, intermediário eficiente entre nós e o poeta. Esse é um livro que – ao menos no horizonte do que sempre considerei o ideal para a crítica de arte – responde plenamente ao que se busca em um livro de crítica: o reconhecimento fiel de que criticar não é pretender esgotar a obra criticada. Pelo contrário, mil idéias e mil temas surgem desta leitura instigante e dinâmica, o que atesta, por si só, a importância da obra.

Antonio Hohlfeldt
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 141 p.

O primeiro romance do principal compositor da música popular brasileira dos últimos 25 anos tem a marca do novo, a qualidade do que é bom e a virtude de um estilo. Em onze curtos e densos capítulos, o narrador-personagem principal conta-nos uma sequência de passagens em um determinado período de sua vida numa sucessão de delírios, alegrias fugazes e porradas na cara, a sua, traçando o cotidiano de um rapaz, nascido na classe média, alheio ao status do *Establishment*, mas assustado violentamente com as consequências de sua marginalidade, atordoado com as bordoadas que recebe aquele que decididamente – ao contrário do Todo-Poderoso – escreve torto por linhas tortas.

Diversamente do que se apresenta no romance policial clássico, não há a rigor uma trama em *Estorvo*, apesar do aparente princípio-meio-fim, assegurado pela numeração crescente dos capítulos. Sendo assim, estes se estruturam como que se encerrassem minicontos, com a sua busca pela autonomia de sentido, e talvez o único ponto em comum entre eles seja a passagem meteórica de um personagem em permanente estado de transe, alinhavando brutalmente as cenas, na maioria das vezes, com fios de sangue. Neste sentido estrutural, o sexto livro de ficção do criador de *A banda* (1966) rompe com uma certa expectativa discursiva, inova na literatura brasileira contemporânea, indo de encontro ao clássico trio dano-investigação-solução do *thriller*, aquilo que o mestre do suspense Alfred Hitchcock (1899-1980) chamara ironicamente de *whodunit*.

Se *Estorvo* não obedece ao *whodunit* hitchcockiano, é de se perguntar então como a sua narrativa mantém (in)tenso o ritmo de

leitura, a sua fluência, razão – quem sabe – do grande sucesso de vendas. O que o romance de Chico Buarque despreza na sucessão, ganha na ação, com suas descrições minuciosas, de um detalhismo que não se prende burocraticamente a cenários e figurinos, mas, sim, a particularidades, a flagrantes do instante, deixando passar uma certa sensibilidade do personagem-narrador, mesmo que brutalmente sufocada. Ele é agredido, considera-se cego e surdo, mas é capaz de estabelecer as bases para uma identificação: “. . . começo a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá entre os dois gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem vozes de um só homem em contradição”.

Assim, vê-se que o narrador-personagem, em meio a uma situação de dor física extrema, é capaz de sintonizar os seus sentidos, mas, em outros instantes, as percepções se embaralham, criando-se um caos sensorial. Não seria certamente temerário se conjecturar que, nos instantes citados, a perda do controle das sensações poderia traduzir uma forma de resposta ao choque provocado por uma realidade dilacerante em confronto com uma sensibilidade refinada. Ora este choque bate na visão (“não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico”), ora afeta a audição (“Fecho os olhos e vejo diamantes. Ouço um gemido rouco que não sei se é meu”) e não desprezará o olfato (“O odor desabafado apagará os vestígios de gás no apartamento”).

Embora o narrador-personagem se mostre o tempo todo submerso, sufocado pelo império dos sentidos, há, em *Estorvo*, uma forte tensão entre o visto e o imaginado, de resto primordial nas obras-primas da literatura em todos os tempos. Assim, a certa altura, ao se deparar com o quarto da irmã, rica, substituirá o cenário “real” pelo que imaginava ser: “Eu não precisaria entrar para saber como era o quarto dela, pois já imaginava conhecê-lo intimamente. Mas a curiosidade é mesmo feita do que já se conhece com a imaginação”. Às vezes, essa busca pelo primado da imaginação faz com que o narrador-personagem queira se desvencilhar da memória – marcas da História? –, dar um corte no passado, livrar-se do pesadelo do tempo: “O brilho deve ser reflexo do horizonte que ele olhava, mas na minha lembrança não entra o horizonte, e os olhos brilham por brilhar”.

Sufocado pelo suceder do cotidiano brutal, o narrador-personagem de *Estorvo* superestimar, em contrapartida, os momentos mais breves, dilatando-os no tempo, carregando-os de signifi-

cação, detendo-se obsessivamente na coreografia mínima de um copeiro limpando a mesa após uma refeição; na repartição das jóias da irmã entre os ladrões; no barulho provocado pelos canos de descarga de três motos no sítio da família; ou reparando no movimento das folhas nas árvores. Se, nestes exemplos, o trato com o deus Cronos – que não se sacia dos anos e consome todos aqueles que passam – exige uma valorização extrema da percepção do instante, em outras passagens, a barreira entre “realidade” e delírio será demarcada pela perenização de um lance talvez efêmero: “Passo o resto da noite rolando na cama com a impressão de ouvir tocar um telefone ao longe. É impossível dormir com um telefone que não pára de tocar ao longe”.

Personagem atormentado pelo cotidiano – cuja leitura lhe parece quase sempre embaralhada, embaçada, pela sucessão de acidentes –, o narrador-personagem de *Estorvo* acentua a sua marginalidade (aumenta a sua exclusão) ao dirigir a vitalidade de sua sexualidade, melhor dizendo, a pulsão do seu desejo erótico, àquela que lhe é interdita pelo tabu do incesto: a irmã. Proibido pela sua cultura, esse desejo não será reprimido, percorrendo todo o romance, sendo elaborado de formas variadas, aparecendo, pela primeira vez, à página 16, bastante mascarado (“Eis minha irmã de *peignoir*, tomando o café da manhã numa mesa oval.”) e retornando à página 59, na libido do jovem acossado: “Os passos chegaram ao quarto, e eu estava encurralado. Achei que ela entraria no *closet* para trocar de maiô porque há uma hora em que elas trocam de maiô. E eu me esconderia entre as roupas de inverno e, pelo espelho, a veria a ponto de despir o maiô cor de vinho.”

Desempregado, descasado e outros “des-”, o narrador-personagem de *Estorvo* é despossuído de quase tudo, vivendo de mesadas da irmã e de pequenos furtos, sendo empurrado pelos acontecimentos. Não se sabe do seu passado, o seu presente é precário, e o seu futuro é nenhum. A rigor, quem quisesse etiquetá-lo – numa crítica apressada e maniqueísta – teria uma certa dificuldade em restringir as suas características a alguma classe em especial, principalmente em um país em que a diferença entre política e polícia é de apenas uma consoante. . . *Estorvo* se passa no Rio de Janeiro, mas a sua história – o cotidiano de uma marginalidade – poderia se dar sem problema em qualquer lugar do mundo, pelo menos do Terceiro Mundo. Sem posses, sem lugar e sem discurso – o fim das ideologias? –, o narrador-personagem de

Estorvo é alimentado somente pela fascinação sexual que nutre pela irmã. Em meio ao caos e vivendo à terceira margem de todos os rios, ele poderia – quem sabe – apenas dizer, diante de uma eventual cobrança, parafraseando um famoso filósofo: Desejo, logo existo.

Júlio César Lobo

Jornal *A Tarde*, Salvador, BA

BERNUCCI, Leopoldo M. *Historia de un malentendido: un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. New York: Peter Lang, 1989. 242 p.

A Universidade do Texas publicou, como o volume 5 da sua série *Studies in Contemporary Spanish-American Fiction*, *Historia de un malentendido*, de Leopoldo M. Bernucci, uma versão refinada de sua tese de doutorado, aprofundada por investigações mais recentes. Constituindo um estudo cuidadoso do discurso imitativo (“mimologismo”) em *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, o livro de Bernucci põe em evidência tanto a estreita relação entre os conceitos de intertextualidade, polifonia e dialogismo, como a funcionalidade do emprego das técnicas correspondentes num certo tipo de ficção histórica – uma escritura mais interessada na complexa fluidez do real e das percepções humanas que na (impossível) exatidão histórica dos fatos.

A partir das concepções formuladas por Gérard Genette em *Palimpsestes*, Bernucci traça a complexa rede de conexões entre o romance histórico sobre a Guerra de Canudos e seu hipotexto: os textos que serviram de base ao escritor peruano na criação do hipertexto. A investigação se estende a vários manuscritos de Vargas Llosa, até há pouco tempo inacessíveis, contribuindo significativamente ao estudo da gênese e transformação do projeto narrativo inicial do autor. Bernucci sumariza o roteiro da “prolongada gestação” por que passou a obra, e analisa concisamente as fundamentais transformações do hipotexto, a partir do “prototexto”: um guião cinematográfico de 1972, baseado em *Os serões* e escrito a convite do cineasta brasileiro Ruy Guerra para uma produção que jamais se realizou. Em seguida, examina o substrato ideológico do romance llosiano, frente aos textos

jornalísticos, historiográficos e ficcionais sobre Canudos, e de-tém-se, especialmente, nas relações entre as estruturas e ordena-ções temporais de *La guerra del fin del mundo* e de *Os sertões*, “obra principal do hipotexto”.

O estudo minucioso dos personagens, a partir do modelo actancial de Greimas, revela a função estruturante que a caracte-rização dos “actantes e atores” exerce na narrativa llosiana. No dizer de Bernucci, este é “uno de los logros más exitosos de Var-gas Llosa en la tarea de la construcción del universo ficcional de Canudos”. Além de estudar as transformações onomásticas, alu-sões bíblicas e referentes medievais, Bernucci se estende, parti-cularmente, no cotejo das caracterizações de personagens históri-cos feitas pelo escritor peruano e por Euclides da Cunha. O exa-me dos efeitos significativos alcançados pelas transformações e invenções geradoras do hipertexto estabelece as evidências tex-tuais da preocupação, tendência e simpatia ideológicas que orientaram a escritura de Vargas Llosa.

Críticos fundamentais como Angel Rama e Cornejo Polar, após terem reconhecido a refinada técnica da criação llosiana em *La guerra del fin del mundo*, apontaram o que consideravam fa-lhas ideológicas do texto, falhas, segundo eles, resultantes de um “fanatismo artístico” e de uma ambígua e perigosa visão da histó-ria como um processo aleatório, uma sucessão de fatos “sem-sen-tido” e, portanto, fora do controle humano. A análise de Bernucci segue outros caminhos, sem envolver-se profundamente na dis-cussão ideológica e no confronto com aqueles textos críticos.

Em *Os sertões*, Bernucci identifica as característcas do texto historiográfico, utilizando as definições elaboradas por Hayden White. Ao compará-las às característcas do texto ficcio-nal, encontradas em *La guerra del fin del mundo*, assinala a maior eficácia deste na representação do processo complexo e elusivo que chamamos realidade, eficácia esta devida à perspecti-va essencialmente dialógica empregada por Vargas Llosa, em oposição à perspectiva monológica utilizada por Euclides da Cu-nha. Narrativa dialógica no sentido que Bakhtin dá ao termo, o texto llosiano apresenta diferentes perspectivas, percepções e atitudes dos personagens ante os mesmos fatos e situações, atra-vés da paródia de discursos alheios e da utilização de múltiplas “vozes”. Os vários capítulos que Bernucci dedica ao estudo de cada um dos personagens mais significativos de *La guerra del fin*

del mundo evidenciam a importância estrutural e funcional dessas vozes/visões de mundo na elaboração da narrativa dialógica. Suas perspectivas ora sintetizam os universos ideológicos dos grupos sociais que se confrontaram em Canudos, ora representam as discrepâncias individuais dos militares e civis republicanos; dos oligarcas e monarquistas; do revolucionário “estrangeiro” e anarquista; do periodista local, mesquinho e subserviente, cuja visão se alarga e se transforma no contato com a realidade e a visão de mundo do “outro”; e, sobretudo, dos sertanejos: religiosos e militantes, ou simples seres solitários tragados pelas circunstâncias.

Bernucci ilumina tanto o texto llosiano como o euclidiano ao examiná-los ainda à luz de estudos sociológicos notáveis sobre o messianismo e o milenarismo, fenômenos cuja essência se refletiu nos discursos de Antônio Conselheiro. Estes discursos, que aparecem em parte citados ou modificados por Euclides e Vargas Llosa, serviram de fundamento ideológico da resistência sertaneja ao abuso político-econômico dos poderes de turno.

A obra de Bernucci, além de contribuir notavelmente à investigação da representação literária da guerra de Canudos e ao estudo do texto euclidiano, alcança a utilização efetiva de aparatos teóricos que, apesar do prestígio de que gozam, têm sido raramente combinados e aplicados de modo tão sistemático na análise textual de uma narrativa hispano-americana.

Magda Renoldi-Tocalino
University of New Hampshire

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 188 p.

Ferreira Gullar, sem dúvida um dos maiores poetas brasileiros contemporâneos, é também autor de livros de ensaios que marcaram época, em parte pela relevância dos temas e questionamentos que levantavam, em parte devido ao tom polêmico e a certo dogmatismo de esquerda que comprometiam as teses do ensaísta. Refiro-me às conhecidas obras *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), nas quais se busca esboçar um retrato de nossa cultura dependente e alienada e, por outro lado, engajar os intelectuais e artistas brasileiros na tarefa de pensar e transformar a realidade comum.

Indagações de hoje apresenta um amadurecimento do ensaísta Gullar, no sentido de que o livro soube guardar as qualidades dos anteriores sem incorrer nos mesmos defeitos. Como sempre, as questões tratadas são relevantes e atuais, mas o gosto pela polêmica e o recurso ao dogma foram abandonados em favor de uma atitude aberta e inquieta. A coragem de assumir posições pessoais já não descarta a humildade de reconhecer a procedência do argumento alheio, mesmo quando este se choca com as idéias de Gullar. Além disso, como diz o próprio título, a intenção do Autor é mais a de formular perguntas apropriadas do que a de fornecer respostas definitivas. É claro que Gullar também avança algumas de suas próprias respostas, como diz na introdução: “se indago, procuro responder, embora não pretenda que essas respostas minhas sejam as únicas possíveis. No fundo, convido o leitor à discussão” (p. 4). E é nessa discussão, apenas, que se poderão forjar as únicas respostas válidas, porque nascidas do diálogo e não despejadas do alto por alguma cabeça iluminada.

Reunindo textos diversos (conferências, ensaios, um debate/entrevista e notas de diário), produzidos ao longo das décadas de 70 e 80, *Indagações de hoje* apresenta o pensamento de Gullar ao leitor sob vários ângulos. Há o Gullar de fala contida e racional dos ensaios, preocupado com grandes temas como a (in)definição do conceito de cultura brasileira ou a relação do poeta com a palavra e a realidade; mas há também o Gullar de fala mais solta e afetiva, que comparece nas conferências e em especial no debate/entrevista *O que é o Brasil?*, expressando suas opiniões pessoais sobre diferentes assuntos ou resgatando alguns momentos de sua própria biografia. Nesse último caso se enquadra o trecho a seguir, em que o poeta narra como era sua vida no início dos anos 50, quando escreveu alguns dos poemas mais bizarros de nossa história literária: “Eu era malandro, vagabundo, morava num quarto, ali perto da Praça Cruz Vermelha, e meu barato era andar pelo Vermelhinho, pela Cinelândia e tal. Não sabia nem dia de ano, de semana, nem nada” (p. 130).

Sendo um livro multifacetado, *Indagações de hoje* não deixa de possuir certa unidade ou organização interna, já visível na divisão da obra em três partes. Os textos da primeira parte tomam a poesia como tema central, os da segunda se voltam para o contexto cultural e político brasileiro das últimas décadas (marcado pelo regime militar e a posterior abertura política), e os textos da última parte buscam estabelecer uma articulação entre o social e o poético ou, como diz o título de um deles, entre “Cultura e literatura”.

O leitor familiarizado com a obra de Gullar não deixará de perceber o retorno de velhos temas, caros ao autor, como é o caso das vanguardas artísticas, do formalismo, da arte nacional (ou da possibilidade de existência da mesma), do marxismo, etc. Mas, se os temas se repetem, o que muda é a perspectiva ou atitude de Gullar quanto aos mesmos. Em relação ao formalismo, por exemplo, encontramos a seguinte observação nas “Notas de um diário”: “Se se observa (. . .) que é preciso falar com formas vazias para mais tarde surgir uma nova linguagem densa e complexa, então vê-se que o formalismo do jovem não é apenas resultado de uma limitação mas fator necessário de desenvolvimento histórico”, reflexão imediatamente seguida por um comentário entre parênteses: “tenho que meditar sobre isto, pois acabo de pôr em questão quase tudo o que tenho defendido nos últimos anos” (p. 183).

Assim como revê sua oposição radical ao formalismo, Gullar também reavalia seu posicionamento em relação a vários outros de seus temas de eleição. Sua visão acerca da estética marxista, do engajamento do artista ou da ideologização da obra literária, se não muda radicalmente, aparece entretanto bem mais matizada e eqüidistante. *Indagações de hoje* atesta o trabalho de reflexão deste intelectual e poeta que sempre procurou fazer justiça à riqueza e complexidade do real. Vale conferir.

Paulo Becker

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. Brasília: T. A. Queiroz; Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória/MINC, 1988.

Nesta biografia de um de nossos maiores ficcionistas contemporâneos, a Autora desde o início explicita o escopo do livro através daquele do gênero: "O intuito da biografia literária é identificar os aspectos da vida do escritor que tiveram relevância ou influência na elaboração de sua obra" (p. 7). Afirma que ignorara outros aspectos, já que "muitas áreas do processo de formação literária de Osman Lins permanecerão encerrados no misterioso complexo criativo do qual os resultados, sejam ficcionais ou não-ficcionais, vistos e lidos são inalcançáveis quanto aos profundos entrosamentos mentais que os causaram" (p. 8). Tal posicionamento da biógrafa, contudo, não implica isenção crítica. Igel enfoca principalmente a novelística de Osman Lins, mas ao fazê-lo escolhe o ângulo biográfico. Debruça-se com cuidado e interesse sobre fases e aspectos da vida de um escritor que obviamente admira. Documenta a obra com trechos de numerosas entrevistas, descrições e apontamentos do próprio Lins, amigos e colegas. Generosa e apropriada, a iconografia (fotos de pessoas e locais) ilumina e ilustra este retrato intelectual. A carreira do extraordinário ser humano e escritor que foi Osman Lins oferece alto grau de interesse tanto a leitores de biografias como a estudiosos literários. Confunde-se com a vida, num entrosamento para o qual Osman Lins chama a atenção e que Igel sabiamente escolheu como espinha dorsal do livro ("A base ou o estaqueamento de sua ficção fixa-se no seu relacionamento com os membros mais chegados de sua família", p. 27).

Órfão aos quinze dias, Lins teve duas mães substitutas: a tia Laura e a avó Ana Carolina. O marido daquela, Antônio Figueiredo, foi também presença atuante, como viajante e contador de estórias. A novela antológica, "Retábulo de Santa Joana Carolina", de *Nove novena*, é exemplar por situar-se na encruzilhada de biografia e imaginação – a vida e a ficção. Aponta para as obras subsequentes, a unirem o experimentalismo literário a acontecimentos e personalidades biográficas.

Menino do interior, Osman lamentava a pouca oportunidade de leitura na formação escolar. Mudando-se para o Recife em 1941, encontrava-se pronto para encetar a disciplina da leitura, que continuaria, religiosamente, daí por diante. Igel frisa, com vigor, a importância de tal preparação profissional de um escritor dedicado. Formado em contabilidade e com curso de arte dramática, Osman Lins não só lia mas escrevia contos e romances. Estes, enviados a diversos concursos literários, não só lhe aumentavam a renda de bancário, como também lhe alcançavam o conhecimento do público de todo o País. Uma viagem de bolsa de estudos à Europa lhe enriqueceu a formação literária, em 1961. Ademais, como jornalista e dramaturgo, escreveu para a imprensa e rádio.

Ao fornecer juízos do próprio Osman sobre sua obra, a Autora nos brinda com um auto-retrato: o escritor a contemplar seu busto. Curioso e inquieto, Osman não só pratica a disciplina diuturna e severa do auto-escrutínio como também reflete sobre o contexto sócio-político brasileiro, a enfocar principalmente a instrução pública e o escritor no Brasil. Dois livros de viagem, *Marinheiro de primeira viagem* e *La Paz existe*, demonstram sua consciência de homem de seu tempo, frente à Europa e à América Latina. Crítico sagaz, o escritor reconhece seu "tributo" a Machado de Assis, até *O fiel e a pedra* (p. 48 e 170). Na obra subsequente, contudo, coloca-se na área de Lima Barreto, sobre o qual escreveu sua tese de doutorado. Realmente, o subúrbio carioca e o Nordeste de Osman apresentam vitalidades irmãs.

Em conclusão, Igel cumpre a promessa de uma biografia literária de Osman Lins, em estudo de apreciável valor tanto informativo como literário. Desde o início, a cronologia e o sumário estabelecem claras coordenadas ao oferecerem capítulos englobando as diversas fases da vida do biografado, quanto ao tempo e ao espaço. Por vezes, a Autora se afasta da obra, com modéstia, negando-se a aprofundar a análise. Insiste em que esta não

transcenderia a paráfrase. Tal atitude revela mais seu forte respeito pelo Mestre que covardia ou falha de visão crítica. Igel prova sua erudição, labor e fôlego num estudo sobre *Avalovara*, na segunda parte do livro. O mesmo espírito crítico guia, aliás, outros dois: um sobre artigos e crônicas, o segundo sobre *A rainha dos cárceres da Grécia* (este na primeira parte do volume).

Com seu *Osman Lins: uma biografia literária*, Regina Igel merece a gratidão dos estudiosos de nossa literatura.

M. Angélica Guimarães Lopes
University of South Carolina

VIEIRA, Nelson H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca (o mito e a realidade na expressão literária)*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/ICALP, 1991. 252 p. (Diálogo: Fronteiras Abertas).

Nelson H. Vieira, além de ser um dos mais respeitados estudiosos americanos sobre a literatura brasileira contemporânea, é uma personalidade marcante. Norte-americano nascido em New Bedford, Massachussetts (EUA), Vieira é filho de portugueses e tem contribuído como poucos para a divulgação e implantação da língua, da cultura e das literaturas portuguesa e brasileira em seu país de origem.

Bacharel em Estudos Brasileiros pela Universidade de Wisconsin, Mestre em Literatura Francesa pela Universidade de Harvard, Nelson Vieira é também Doutor em Literaturas Portuguesa e Brasileira por Harvard. Como Professor Titular de Literatura Brasileira Contemporânea da Brown University, Nelson Vieira tem pesquisado e publicado incansavelmente sobre escritores como Machado de Assis, Oswald de Andrade, Dalton Trevisan, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Clarice Lispector e Nélide Piñon. Tem sido, também, colaborador constante de prestigiosas revistas americanas como *The Luso-Brazilian Review*, *Hispania*, *Latin American Literary Review*, *Modern Language Studies*, *Studies in Short Fiction*, dentre outras, tendo publicado igualmente em revistas brasileiras como *Letras de Hoje* e *Travessia*. Além de intelectual respeitável, Nelson Vieira, como sua personalidade das mais amáveis e seu caráter generoso e afável, tem contribuído para tornar extremamente produtivo e dinâmico tanto o ambiente intelectual quanto a convivência humana no Centro de Estudos Brasileiros e Portugueses que implantou e dirigiu com

talento, por cerca de dez anos, na Universidade de Brown, nos Estados Unidos.

Com *Brasil e Portugal: a imagem recíproca* – livro baseado em sua tese de Doutorado na Universidade de Harvard, e ampliado para incluir a época moderna – Nelson Vieira nos oferece um impressionante documento para a avaliação das relações interculturais Brasil-Portugal. Munido de sólida pesquisa – que soube combinar a um domínio da história de ambas as literaturas e culturas e a um conhecimento das modernas correntes da teoria, da crítica e da história literárias – este professor, tradutor e ensaísta acaba de lançar uma obra fundamental, desde já referência obrigatória para os estudos neste campo de investigação.

Em sete capítulos substanciais, o Autor examina primeiramente os laços históricos entre os dois países, do “descobrimento” do Brasil por Portugal, no final do século XV, até o século XX. Em seguida, detém-se no estudo da constituição das imagens recíprocas que os dois países elaboram um do outro, e que são expressas através da literatura e da crítica da cultura. Dedicando especial atenção aos séculos XIX e XX, o livro tem por objetivo “estudar a imagem que cada país mantém do outro a fim de descrever o verdadeiro caráter desta imagem e relacioná-la com a realidade sociocultural” (p. 21).

Que imagens serão estas, e como elas se vão desenhando e enredando no imaginário das duas culturas, é o que nos vai apresentar, ao mesmo tempo com rigor e com uma prosa ágil e comunicativa (bem distante do ranço academicista que costumam ter as teses) a obra de Nelson Vieira.

A estratégia do Autor se baseia numa espécie de mise-en-abyme: ou seja, como o Brasil aparece na Literatura Portuguesa e vice-versa. Num hábil jogo de espelhos, o Autor investiga, para além de qualquer simplificação mecanicista, as reverberações entre a arte e a sociedade, entre a realidade e a linguagem. Assim sendo, estabelece um marco histórico como divisor de águas – o ano de 1822, quando o Brasil se declara politicamente independente – e examina as imagens de Portugal configuradas na cena cultural anterior e posterior a este marco. Também será o século XIX, por seu interesse na constituição das imagens das literaturas nacionais, o marco a estabelecer o contraponto das imagens portuguesas sobre o Brasil, merecendo especial atenção a obra de Garret e a de Eça. Quanto às literaturas portuguesa e brasileira no

século XX, destacam-se as contribuições de Torga, Aquilino Ribeiro, Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena e Sttau Monteiro, quanto a Portugal e, quanto ao Brasil, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto, Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade, José Lins do Rego e, mais modernamente, Adonias Filho, Herberto Salles e Jorge Amado.

Nos dois capítulos iniciais, Laços históricos antes de 1822 e A cena literária antes de 1822, a obra rastreia elementos para descrever as imagens nativistas que se vão progressivamente formando entre nós. Para isto, Nelson Vieira se baseia em documentos históricos, em interpretações antropológicas sobre a sociedade brasileira, no texto dos jesuítas e de autores da literatura colonial, como Antonil, Frei Vicente do Salvador, Gregório de Matos, Vieira, Cláudio Manuel da Costa, etc. Distingue, neste longo período de esboço da identidade cultural brasileira, as manifestações nativistas das nacionalistas, mostrando que as primeiras não tinham um sentido global, além de serem mais periféricas, enquanto as manifestações nacionalistas, que só aparecerão realmente no século XIX, se caracterizam por um efeito orgânico. A proposta básica desses capítulos consiste, portanto, em mostrar que a cultura da época se faz num conflito entre uma perspectiva portuguesa ainda dominante e o esboço de um encaminhamento em direção a uma literatura nacional. Diz o Autor: “Ao avaliar esta literatura a caminho dos fins do século XVIII, podemos dizer seguramente que o conceito do Brasil como nação politicamente independente não se tinha ainda totalmente materializado [. . .]” (p. 65).

O terceiro capítulo, O Brasil na Literatura Portuguesa do Século XIX, estuda as reações portuguesas ao movimento separatista brasileiro. Desse painel o Autor destaca, por exemplo, Almeida Garrett, de cujo interesse pelo Brasil resultou a ode *O Brasil liberto* (1821). Nesta ode, Garrett “lamenta a violação das virgens terras do Novo Mundo pelos vorazes europeus, e enfaticamente declara que a *opressa natureza* será vingada por homens como Washington e Franklin” (p. 79). Mas, se em Garrett se tem uma visão idealizada do Brasil, parte da novelística portuguesa do século XIX, por exemplo, com Camilo e Eça, vai apresentar uma outra imagem generalizada do Brasil: “um país sensual, onde a existência libertina é comum a todos. Em *A corja*, deparemos com esta imagem: uma mulher nascida no Brasil, de nome Pascoela,

casa com um português emigrante com o qual vai para Portugal, onde a sua vida é preenchida por festas e adultérios” (p. 87).

A contrapartida brasileira a estas imagens é objeto de estudo do quarto capítulo do livro, Lusofobia no romance brasileiro do século XIX, que nos revela, através da leitura de José de Alencar, Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha, a lusofobia criada pela onda de nacionalismo romântico e continuada pelo romance naturalista. Apresentados por imagens pejorativas, os personagens portugueses de muitas das obras daqueles autores são “um veículo alegórico para transplantar para o nível literário uma tradição, ou até um mito social e popular” (p. 114).

No quinto capítulo, O movimento cultural luso-brasileiro, Nelson Vieira inventaria, de 1889 a 1980, a tentativa tanto portuguesa quanto brasileira de estreitamento de laços sociais, culturais e econômicos e a busca dos dois países de modificar as pejorativas imagens recíprocas dominantes no século XIX.

Os dois últimos capítulos, A imagem do Brasil na Literatura Portuguesa Moderna e A imagem de Portugal na Literatura Brasileira Moderna revelam a matização das imagens cristalizadas no século XIX, bem como sublinham ser relativamente rara a presença do Brasil e dos brasileiros na moderna literatura portuguesa e de Portugal e dos portugueses na brasileira (cf. p. 185). Por outro lado, avaliando-se, por exemplo, os romances de Ferreira de Castro, nota-se que “a imagem do país em si difere muito do panorama pintado por muitos escritores do século XIX. Se bem que ainda uma terra exótica, o Brasil é agora menos romantizado e menos atrativo” (p. 156). Vieira dedica também atenção a Jorge de Sena, que documenta em seu *O reino da estupidez* (volumes 1 e 2), no período em que este viveu no Brasil (de 1958 a 1965), a existência de sentimentos antiportugueses entre nós.

Do ponto de vista brasileiro, também está longe de ser pacífica a representação intercultural no século XX, por vezes povoada de sarcasmo e crítica e caracterizada por uma poderosa ambivalência, em que ora se elogia Portugal, ora se reavivam os conhecidos estereótipos do século XIX. Conforme propõe Nelson Vieira, a “fraca e pobre representação de personagens portugueses e brasileiros, nos romances das suas literaturas respectivas, revela a ausência de uma verdadeira reciprocidade cultural, o que por outras palavras significa a ausência de uma representação cultural dinâmica e recíproca nas duas sociedades. Nesta linha,

a literatura corresponde bem à realidade social porque reflete a lacuna e a oposição existentes entre os dois povos” (p. 238).

Brasil e Portugal: a imagem recíproca traz à baila um tema pouquíssimo explorado entre nós, brasileiros e portugueses. Além disso, consegue fazê-lo de forma extremamente lúcida e aberta, para além dos nacionalismos e dos preconceitos que povoam o imaginário das duas culturas. Só isto já faria desse livro uma peça não só oportuna, mas fundamental.

Lucia Helena
Universidade Federal do
Rio de Janeiro

**A REUNIÃO ANUAL DA MODERN LANGUAGE
ASSOCIATION OF AMERICA
27-30 DE DEZEMBRO DE 1991**

Como acontece todos os anos nas mesmas datas, o congresso anual de Modern Language Association of America, mais conhecida pela sigla MLA, realizou-se entre os dias 27 e 30 de dezembro de 1991, em San Francisco. A reunião anual da MLA, uma associação que congrega mais de vinte mil membros, é um espelho do estado atual da nossa profissão nos Estados Unidos. Este ano o congresso reuniu perto de dez mil pessoas, que participaram de setecentas e quarenta e cinco sessões, nas quais foram apresentadas mais de duas mil comunicações, refletindo o pluralismo que caracteriza a crítica universitária norte-americana. As comunicações variaram do tradicional, como por exemplo "Genre and Romanticism: Wordsworth and the Uses of Georgic", ao novo, como "Eating Lucien: Paper, Orality, and Homosexuality in Balzac's *Les Illusions perdues*", ao esotérico, como "Hollywood and the Butch Femme Fatale: A Love Letter to Jodie Foster". Entre os participantes que apresentaram comunicações em 1991, contam-se desde alguns "monstros sagrados" da crítica literária nos Estados Unidos, como René Girard, Hayden White, Mary Ann Caws, Stephen Greenblatt, Jean Franco e outros, até jovens "scholars", no início de suas carreiras.

Além dos programas organizados pelas várias divisões que constituem a MLA e por grupos de

estudiosos com interesse especial por um determinado tópico, inúmeras sessões de comunicação e inevitáveis recepções são patrocinadas por uma variedade de organizações aliadas, que incluem associações de grande porte, como a American Comparative Literature Association, sociedades dedicadas especificamente à obra de um autor, como a Cervantes Society of America, a Malraux Society ou Friends of George Sand, e organizações cujos objetivos são tanto literários quanto políticos, como Gay and Lesbian Caucus for the Modern Languages. Um dos grupos mais curiosos é a American Name Society, cujos membros se dedicam ao estudo da onomástica. Seu programa incluiu um trabalho sobre nomes de condados na Carolina do Sul e uma discussão sobre o apelido do estado de Missouri (*The Show-Me State*).

O congresso é usado também pelos departamentos de literatura anglo-americana e de literaturas estrangeiras para entrevistas com candidatos a vagas nos seus corpos de professores. O mercado na área de literatura luso-brasileira é bastante menor que nas outras, com as posições geralmente requerendo, além de especialização literária, demonstrada por publicações e participações em congressos, experiência no ensino da língua portuguesa para estrangeiros, mas essas exigências não parecem nem diminuir o entusiasmo da nova safra de doutorandos de universidades norte-americanas nem desencorajar um número crescente de professores de universidades brasileiras interessados em se transferir para os Estados Unidos. Finalmente, uma das grandes atrações do congresso da MLA é a enorme exibição de livros por mais de cem editoras, oferecendo descontos de pelo menos 15% para os participantes.

Apesar de a MLA ser ainda dominada pelos departamentos de literatura anglo-americana, a divisão de literatura luso-brasileira tem crescido bastante nos últimos anos e se afirmado pela qualidade de seus programas e pelo número de participantes em suas sessões. Em 1991, a divisão patrocinou três sessões: uma sobre o teatro brasileiro, com a participação de

Severino João Albuquerque (Wisconsin), Margo Millet (Tennessee), David George (Lake Forest) e Leslie Damasceno (Princeton); uma sobre Clarice Lispector, com a participação de Marta Peixoto (New York), Earl Fitz (Pennsylvania State), Diane Marting (Columbia) e Nancy Gray Dfaz (Rutgers); e uma sobre a literatura portuguesa e africana de expressão portuguesa, com a participação de Alice Clemente (Smith), João Camilo dos Santos (Santa Barbara), Phyllis Reisman Butler (Maryland) e Paulo Medeiros (Bryant). Além desses programas, o grupo de comparatistas com interesse pelas literaturas de língua portuguesa organizou, como vem fazendo desde a convenção de 1986, uma sessão especial sobre "Luso-Brazilian Literature in an International Context", com a participação de Susan Quinlan (Georgia), George Sperber (São Paulo), Elzbieta Szoka (Texas) e Luiz F. Valente (Brown).

O congresso de 1992 terá lugar em Nova Iorque, como sempre entre 27 e 30 de dezembro. A comissão executiva da divisão de literatura luso-brasileira escolheu os seguinte tópicos para 1992: "Poesia Contemporânea", "O Novo Romance Histórico" e "Re-definindo o Pós-Moderno". O grupo de comparatistas está mais uma vez planejando uma sessão sobre "A Literatura Luso-Brasileira num Contexto Internacional". De acordo com o regulamento da MLA, somente membros em dia com suas anuidades podem apresentar comunicações e participar de reuniões. Para maiores informações sobre o congresso de 1992, contatar o Professor Luiz F. Valente, chefe do programa da divisão de literatura luso-brasileira, no seguinte endereço: Department of Portuguese and Brazilian Studies, Box O, Brown University, Providence, RI 02912, USA. (Luiz Fernando Valente - Brown University)

O BRASIL NA FEIRA DE FRANKFURT

Parodiando aquele Tertuliano, inesquecível personagem de Juan José Morosoli, eu também diria que

“As viagens começam depois que a gente chega”. Só depois que começou a contar aos amigos o que vira em Montevideu é que Tertuliano se deu conta de que o que tinha visto era uma coisa bárbara.

Andei pela Alemanha a convite da Inter-Nationes, entre setembro e outubro de 1991. Depois de visitar institutos, museus, faculdades e castelos, cheguei à Feira Internacional do Livro, iniciada por ninguém menos que o velho Gutenberg. Dezenas de pavilhões, milhares de países representados, milhões de livros expostos. Cumpre lembrar que, em Frankfurt, não se vendem livros. O propósito da Feira é possibilitar as negociações de direitos autorais por atacado – e não no varejo como nas nossas.

Caminhando pelo infinito labirinto de galerias, tive uma grande surpresa e não menor satisfação: numa estante da Bélgica vi uma enorme fotografia do Bruxo do Cosme Velho, homenagem que o Brasil não ousou fazer ao nosso maior escritor. . .

A participação brasileira na Feira de Frankfurt não foi das melhores, mas também não envergonhou. Cotizados, os editores montaram uma “estante tropical”, decorada com folhagens exóticas e autores não menos. O Instituto Nacional do Livro e a Biblioteca Nacional lançaram uma revista, espécie de *folder*, de divulgação de um fragmento do que se escreve hoje no país. Os escritores não incluídos, que são a maioria e que, em geral, costumam correr na banda de fora da pista do oficialismo, deveriam remeter seus livros para *Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e. V.*, Reineckstrasse 3, D-6000 Frankfurt/M 1, aos cuidados de Ray-Güde Martin. Esse instituto divulga, promove e edita escritores terceiro-mundistas de todas as raças, credos e partidos políticos. (Charles Kiefer)

NÚMERO 6

ENSAIOS

- **Parking in a tow-away zone: women's literary studies in Brazil**
Heloísa Buarque de Hollanda
- **Dupla construção: *A volta para Marilda*, de Oswaldo França Júnior**
Maria Angélica Guimarães Lopes
- **Brasil, a cena aberta: teatro nos anos 60/90**
Edelcio Mostaço
- **Símbolo e alegoria em *A meditação sobre o Tietê***
Pedro Brum Santos

LITERATURA

- **The confessions of Ralph**
Sérgio Sant'Anna
- **Entre escombros: poemas inéditos**
Affonso Romano de Sant'Anna

ENTREVISTA

- **Affonso Romano de Sant'Anna: criação poética x teoria**
Cida Golin

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

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **Colliding discourses: a reading of Drummond's *Brejo das almas***
John M. Kinsella
- **Between Heaven and Hell: a (re)evaluation of genderic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and *Perdoando Deus***
Beatriz de Castro Amorim
- **Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu**
Fernando Arenas

LITERATURA

- **Carlos Drummond de Andrade: *In search of poetry and Our time***
Translated by Thomas LaBorie Burns
- **Dyonélio Machado: *O estadista***

ENTREVISTAS

- **Sérgio Sant'Anna: O espetáculo não pode parar**
Nelson H. Vieira

ISSN 0103-751X



9 770103 751000