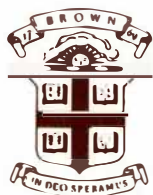


BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 8 / 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

**A Capital Federal: a cena e o obsceno
na instauração da cidade moderna no Brasil**

Renato Cordeiro Gomes

5

Colliding discourses: a reading of Drummond's

Brejo das Almas

John M. Kinsella

15

**Between Heaven and Hell: a (re)evaluation of
generic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and
"Perdoando Deus"**

Beatriz de Castro Amorim

29

**Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados*
de Caio Fernando Abreu**

Fernando Arenas

53

LITERATURA

In search of poetry and Our time

Carlos Drummond de Andrade

69

O pampa

Dyonélio Machado

77

ENTREVISTA

Sergio Sant'Anna: O espetáculo não pode parar

Nelson H. Vieira

81

RESENHAS

93

FÓRUM

111

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 College)

George Monteiro (Brown University)

Helöisa 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)

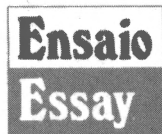
Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of Florida)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



**A CAPITAL FEDERAL:
a cena e o obsceno na instauração
da cidade moderna no Brasil**

Renato Cordeiro Gomes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This essay discusses the image of Rio de Janeiro as a visual construct of the Establishment, which used the nation's capital as a modern "stage" in the name of progress. The First Republic was a time of euphoria, symbolized by the city's *Avenida Central*. During this period, popular culture was equated with the image of a traditional and antiquated city – precisely the appearance to be avoided – and, thus, was relegated to a marginal position. Taking into consideration notions of "euphoria" and "dysphoria", this essay examines the role of the *carioca* scene as a narrative construct by using "theater" as a metaphor found in texts by Lima Barreto, Olavo Bilac, João do Rio, and Adelino Magalhães.

Que nos resta mais do Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas.

João do Rio

*Aqui tudo parece que é ainda
Construção e já é ruína (. . .)
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da
[cidade que é muito mais bonita e
Muito mais intensa do que no cartão-postal
Caetano Veloso*

Nos meados da década de 70, quando o Rio de Janeiro já não era mais a Capital Federal, transferida para Brasília em 1960, o artista gráfico Caulos publicou, no *Jornal do Brasil*, uma série de cartuns em que seu traço captava dissonâncias urbanas da antiga capital do Brasil. O seu humor criticava o caos da metrópole, mas deixava perpassar, implicitamente, em sua visão disfórica, o desejo nostálgico da cidade cordial, engolida que fora pela cidade labiríntica, cuja leitura ia se tornando inapreensível. Sabia o cartunista que sobre aquela “antiga” cidade havia outras que, por acaso, têm o mesmo nome.

Num desses cartuns, de 18 de janeiro de 1975, a cena é ocupada quase totalmente por espigões, que apenas deixam entrever o morro do Corcovado com o Cristo Redentor não mais monumentalizando a paisagem. A cena de cartão-postal, já tornada clichê, internacionalmente conhecida, é borrada pelo concreto armado, produto da especulação imobiliária. Ocupando o centro inferior do quadro, um aviso aos incautos que buscam os paraísos artificiais da cidade: LOTAÇÃO ESGOTADA.

Na década de 80, antes das eleições municipais de 1988, Paulo Mendes Campos¹ publicou, no mesmo jornal, uma série de crônicas com que pretendia oferecer “dicas para o futuro prefeito” do Rio de Janeiro. Recolhendo fragmentos de vários escritores que, em diversas épocas, exaltaram essa cidade, o cronista mostrava que “o Rio deu pé no passado”. Sob o signo da nostalgia, escolhia a ancoragem no passado, para apontar, através da mediação literária (as citações), um futuro possivelmente melhor que reeditaria o tópico da Cidade Maravilhosa, “coração do meu Brasil”, como diz a letra ufanista do hino oficial carioca, marcha de exaltação composta por André Filho para o carnaval de 1935.

Este epíteto – Cidade Maravilhosa – cunhado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, que visitara o Rio de Janeiro em 1912, veio emblematicamente fixar a imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma *belle époque*, edição brasileira de uma modernidade periférica.

Proclamada a República Brasileira, em 1889, e consolidada aos trancos e barrancos, faz-se necessária a remodelação da Capital Federal, para que a ordem e o progresso civilizatórios sejam encenados. É preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos. O Rio de Janeiro, assim, civiliza-se sob o patrocínio do poder, que executa um projeto a que a população assiste “bestializada”, como revelou José Murilo de Carvalho,² partindo da famosa frase com que Aristides Lobo, o propagandista da República, manifestou seu desapontamento com a maneira pela qual foi proclamado o novo regime.

Destruição da cidade velha para construção do cenário moderno. A literatura que representa este processo é filha da cidade, que experimenta grande atividade e ganha reputação de centro de mudanças intelectuais e culturais. Escrever o Rio de Janeiro era, desta forma, conjugar experiência urbana e modernidade. A cidade é mais que lugar de encontros acidentais, espaço do efêmero, ou pontos de cruzamento. É ambiente gerador de artes novas, de mudanças, de rupturas, pontos focais da comunidade intelectual. E, ainda mais, de conflitos e tensões de vários matizes. É tanto metáfora como lugar. É palco para a encenação da atrofia progressiva da experiência, substituída pela vivência do choque, com a perda dos elos comunais,³ perda que gera as dificuldades de

o homem urbano integrar-se numa tradição cultural. Daí a fragmentação do sujeito e do espaço. A cidade transfigurada pelo progresso não é mais o espelho que poderia devolver a identidade de corpo inteiro. Nem o discurso poderia ser o espelho que refletisse a ilusão de uma totalidade sem fraturas. Cidade e texto dramatizam conflitos e tensões em sua fisionomia lacunar. Este quadro gera um esforço de representação por uma espécie de *metteur-en-scène* que, obrigado a inventar as suas próprias convenções, consegue ler a cidade captada num “espelho partido”, para usar a imagem de Marques Rebelo.

Os donos do poder, todavia, engendram para o Rio de Janeiro o sonho da cidade racional, higiênica e controlável – a cidade da virtude civilizada que vinha do projeto iluminista. São os tempos eufóricos da visão oficial, que ocupam o centro da cena, das primeiras encenações do Rio como Capital Federal.

Por outro lado, nos bastidores desse palco arquitetado pelo poder, penetra a visão disfórica, marcada pelo traço crítico em relação ao progresso, porque lê a cidade real e vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico. Af inscreve-se Lima Barreto, que, embora queira e esteja no coração pulsante da cidade, denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense.⁴ Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia do campo, percebe a relação necessária entre modernidade e vida urbana. Coloca-se, contudo, à margem da euforia e vê criticamente a gradativa perda da “experiência” – que vem da repetição e do hábito, fora do reino do efêmero da cidade moderna, portanto –, experiência esta atropelada pelo projeto de modernidade autoritária do Estado, que afasta os cidadãos dos processos decisórios.⁵ Deste ponto de vista, Lima Barreto registra, com ironia, na sátira de *Os Bruzundangas* (textos publicados no semanário *ABC* a partir de 1917), a montagem do cenário para a representação da “peça” que dramatiza o entusiasmo desses tempos. Eis o trecho: “De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia”.⁶

A metáfora do teatro emblemiza o “bota-abaixo” do prefeito Pereira Passos, na República de Rodrigues Alves (1903-1906). Como mutação de teatro, a cidade suja, caótica, mal

traçada, perigosa e insalubre deveria ser regenerada, para a encenação do progresso e da civilização moderna. A Capital Federal, de cara nova, deveria tornar-se o espelho da Nação, com imagem aceitável pelo mundo civilizado. O Rio, assim, imita Paris. Na base da cópia, acanhada em relação ao modelo, pretendia-se construir uma cidade ideal para camuflagem da cidade real, que se expandia anarquicamente, atrás da qual corria a ordem para organizá-la e freá-la.⁷

Essa cidade real, por onde circulava uma rica tradição popular, não cabia na versão oficial. Era vista como *obscena*, ou seja, deveria estar fora de cena, para não manchar o cenário – construído pelo “hino claro e alegre das picaretas regeneradoras”, “celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte”, como declara o poeta parnasiano Olavo Bilac numa crônica de 1904, publicada na revista *Kosmos*.⁸ Este cenário do progresso, da mudança, do novo é simbolizado pela Avenida Central (atual Av. Rio Branco) – lugar e metáfora do sonho da cidade racional agora atualizado pelos donos da República –, em torno da qual se forma e consolida uma nova mitologia urbana, a mitologia da Avenida, dimensionada na visão eufórica que a cidade das letras ideologicamente justifica.

Neste sentido, é bastante sintomática outra crônica de Bilac editada no número X da mesma revista *Kosmos*, em 1906. Falando de um lugar privilegiado, o de intelectual da cidade letrada, o cronista, com extremo mau humor, retrata a festa da Penha⁹ como manifestação de barbárie, “um disparate no Rio civilizado”, só compreensível “no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de bestesgas escuras, de becos sórdidos”. Lendo a festa como mundo da orgia, carnavalizado, cujos atores são desordeiros e selvagens, propõe que esta expressão da cultura popular deveria “confinar-se ao arraial da Penha”. “A encenação da orgia horripilante” não deveria borrar a cenografia da cidade ideal, simbolizada pela Avenida Central; teria que ser empurrada para fora desta cena: é coisa obscena! Testemunha Bilac: “Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele bulevar esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo; era a ressurreição da barbárie – era a idade selvagem

que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada”.

A citação é por demais óbvia e escancara a adesão do autor à euforia reformista de Pereira Passos. A crônica de Bilac traz o progresso¹⁰ para o centro da cena e expulsa para fora dela, ridicularizando, o que vem dos segmentos populares – tradições, hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional, “os núcleos persistentes”, como os denomina o *flâneur* João do Rio, nas crônicas-reportagens de *A alma encantadora das ruas* (1908), que aí vai fixá-los, como intelectual burguês que perambula com inteligência pelo “caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua”. Com seu olhar móvel e interessado, mas sem raízes, observa distanciadamente o espetáculo da cidade, captando a cena e o obscuro, a vida vertiginosa produzida pelo progresso e pela velocidade, em textos publicados na imprensa e recolhidos em *Vida vertiginosa* (1911) e em *Cinematographo* (1909), ao lado dos aspectos da miséria (o já citado *A alma...*) e as figurações do vício e do ócio – na *Fórmula City* produzida no *Pall Mall Rio de José Antônio José* (1917), o cronista mundano do jornal *O País* –, e nos contos de *Dentro da noite* (1910), textos que compõem um espetáculo fragmentado que a República das Letras monta na cena da escrita.¹¹

Os traços que engendram o Rio de Janeiro nesta montagem dos “tempos modernos” podem ser balizados por dois eixos, possíveis articuladores da questão da legibilidade da cidade. Por um lado, o projeto da *cidade da virtude*¹² civilizada, da cidade planejada, onde residiria a dinâmica da civilização que, por uma ordem racional, a tornaria legível – visão desenvolvida a partir da filosofia da Ilustração. De outro lado, a corrosão deste projeto pelo processo/progresso da aceleração urbana que desgasta aquela imagem, convertendo a cidade em símbolo e estigma dos vícios sociais. É a imagem da *cidade do vício*, antitética da cidade racional, que, contaminada pelo signo da desilusão, dificulta a apreensão do seu sentido, o qual, por superposições sucessivas, vai-se tornando indecifrável.

Neste quadro, a metáfora biológica (organismo), de feição naturalista, ainda permite ler a cidade como algo familiar e instantaneamente apreensível. A legibilidade apóia-se em pontos de referência concretamente miméticos ou culturalmente ligados às tradições, a exemplo de João do Rio na *Alma encantadora das*

ruas, em que o espaço público, metonimicamente representado pela rua, é lido como realidade viva e dinâmica. A rua é como o homem: tem corpo e alma. O narrador-*flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a como inscrição do homem no espaço e no tempo. Lê os signos da cidade: o “corpo”, a base física, os significantes, cujos significados – “a alma encantadora” – o narrador constrói pelo estabelecimento de nova sintaxe, nova gramática, nova semântica, motivado pela empatia-entusiasmo que o identifica à rua. E produz um outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur* que, agora, deambula pelo discurso-rua, caminho de letras impressas. O leitor e o narrador, unidos pelo “amor das ruas”, perdem-se na multidão. A obra encantadora não está aí previamente dada: é construção do *flâneur*. E endossa o interesse de João do Rio pela multidão anônima. “Dar uma alma a essa multidão, eis o verdadeiro papel do *flâneur*” – ratifica Walter Benjamin, em *O trabalho das passagens*.

Articulando o útil e o fútil, o narrador-repórter considera “a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante” e mostra, ainda, que “a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso”. Circulando no frenético alarido da rua da *fourmillante cité*, de uma Capital Federal nas margens da modernidade, João do Rio vai surpreender, na cena escrita de suas reportagens, os excluídos do progresso e tangencia a linha que ganhará mais contundência e dramaticidade nos textos de Lima Barreto.

As tradições populares expulsas da cena por Bilac são fixadas, neste livro-rua, que se apóia na permanência (na tradição, portanto) desses traços urbanos para ainda poder ler a cidade (o Rio) em fase de transformação, cidade que perderá, daqui a pouco, esses referenciais de leitura.

Neste sentido, é sintomático o protesto do autor contra a cidade que se modifica, o Rio *Art Nouveau*, e que o faz em nome do pitoresco. Diz ele, numa crônica do “Cinematographo”, seção da *Gazeta de Notícias*, em 1907: “Como queres ter originalidade, onde tudo é igual ao que há em outras terras? As avenidas são a morte do velho Rio”. E lamenta que não haja quem fixe a alma a desaparecer: “Amanhã, com os prédios demolidos, a sugestão desaparece e é impossível escrever a curiosa vida de tanta gente”.

Quando o Velho Mercado foi demolido, ele se queixa: “O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas, e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras” (crônica “O Velho Mercado”, publicada no “Cinematographo”).¹³

A *pólis* perversa e labiríntica¹⁴ gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade e tematiza o divórcio entre o Eu e o mundo urbano, paradoxalmente objeto de atração e de repúdio. “A cidade moderna destrói a validade de todo o credo herdado e integrador. Tais credos eram somente as máscaras hipócritas da realidade burguesa. Os artistas tinham a missão de destruir essas máscaras e desvelar o verdadeiro rosto do homem moderno. A apreciação estética, sensual, da vida moderna se converte, neste sentido, numa compensação pela ausência de ancoragem e de laços sociais e de crenças” – formula Carl Schorske.¹⁵ Assim, no espetáculo sempre cambiante da vida urbana, o Eu à deriva se fragmenta, destrói a ilusão de que pudesse representar uma totalidade facilmente legível.

Na mesma época, o hoje injustamente quase esquecido Adelino Magalhães rechaça o ideal de cidade moderna e lê o Rio de Janeiro, em textos como o conto “Darcilinha” (de *Visões, cenas e perfis*, 1918),¹⁶ como cidade maldita e ociosa, a cidade do vício representada como um caleidoscópio. Num estilo estilizado, fixa-a como “cidade dos crimes e das angústias e das sensualidades”. Desta rejeição, reflui uma imagem romanticamente nostálgica, o desejo do espaço idílico da roça identificado como o Ideal. Este, entretanto, é apenas tangenciado; a experiência do homem do campo já não serve para o homem urbano, alienado, cindido da natureza, já partido na cidade. A experiência do narrador não é mais exemplar, restam as impressões que a memória tenta recuperar inutilmente. O processo é deceptivo, e o narrador perde-se “no marasmo das Avenidas”, consciente da irremediável ruína do Ideal e da impossibilidade da pastoral.

Curioso seria rastrear, a partir desta antecena, de que modo o Rio de Janeiro é lido como cidade simbólica, e verificar a representação da metrópole, produto do modernismo, no processo de perda do seu *métro*. A cidade desgeografizada vai-se tornando indecifrável. A multiplicidade dos significados, o colapso da

significação, o apagamento das conexões sequenciais ou causais, a dissolução da comunidade geram uma sintaxe fraturada que procura tecer uma possível leitura do ilegível.¹⁷

A cidade regenerada e ordenada que os donos da República planejaram concretizou-se como um monstro tentacular. Ainda caótica, suja e perigosa: é a cidade babélica, descentrada ou policentrada, que parece prosperar com a perda das conexões e com a falta de referências aos valores do passado – a cidade da “transitoriedade permanente”, para usar a imagem de Carl Schorske.

A cidade caótica (disfórica), revelada no cartum de Caulos, nosso ponto de partida, tem como contrafação a imagem nostálgica (eufórica) de um Rio de Janeiro, perdida Cidade Maravilhosa, que se instaura no imaginário brasileiro e leva Paulo Mendes Campos a insistir, recentemente, que o Rio deu pé no passado.

Escrever esta cidade é tentar ler o que se foi tornando ilegível.¹⁸ É tentar mapear os sentidos fluidos e inseguros – o que pode ser indicativo da nostalgia da legibilidade perdida na cidade-labirinto, que os textos dramatizam. É tentar lê-la enquanto construção discursiva, na cena escrita (textual) que agencia a tensão entre “racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”,¹⁹ a qual, segundo Italo Calvino, circunscreve a cidade enquanto símbolo. É, no caso do Rio de Janeiro, cruzar essa tensão como outra, aquela entre euforia e disforia, que está na base do processo histórico de sua invenção como Capital Federal, numa modernidade periférica.²⁰

NOTAS

¹ CAMPOS, Paulo Mendes. O Rio deu pé no passado (Dicas para o futuro prefeito). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1988, Caderno B/Especial, p. 2.

–. Samba do candidato ligado (Dicas para o futuro sambista do Rio). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1988, Caderno B/Especial, p. 2.

² CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³ Para as questões da perda da experiência (Erfahrung), ver: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁴ Ver: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁵ RESENDE, Beatriz. *Dentes negros cabelos azuis: Lima Barreto e a cidadania em fragmentos*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UF RJ, 1989. (Mimeo.)

⁶ BARRETO, Lima *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 106

⁷ As noções de cidade real, cidade ideal e cidade das letras foram tomadas das formulações de RAMA, Angel, *Acidade das letras*. trad. Emir Sader, São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁸ A revista *Kosmos* foi uma luxuosa publicação mensal que refletia os tempos eufóricos patrocinados pelo governo da República. Em formato grande (31cm x 25cm), em papel couchê, fartamente ilustrada, com diagramação sofisticada, a revista, editada no Rio de Janeiro entre 1904 e 1909, veio a ser um veículo móvel, comprobatório do remodelamento da Capital Federal. Protagonista de uma consciência urbana moderna que se modelava à custa da negligência dos subúrbios cariocas, revela o entusiasmo diante da cidade que se moderniza, na tarefa logística de apoio às medidas governamentais. Informações colhidas em: DIMAS, Antônio *Tempos eufóricos*; Análise da revista *Kosmos* 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

⁹ Festa da Penha: festa de largo de igreja com procissão, de antiga tradição popular carioca, que, no mês de outubro, celebra Nossa Senhora da Penha, cujo santuário se situa num penhasco, na Penha, subúrbio do Rio de Janeiro.

¹⁰ “É o Progresso o móvel central que orienta as crônicas balaquianas de *Kosmos*” – afirma Antônio Dimas. Cf. op. cit. na nota 6, p. 55.

¹¹ Para um estudo da produção literária brasileira de fins do século XIX aos anos 20 deste século, interpretada em função do estreitamento de relações que se estabelece entre literatura e técnica, consultar: SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹² Sobre a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade além do bem e do mal, ver: SCHORSKE, Carl E. *La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler*. Separata da revista *Punto de vista*. Buenos Aires, v. 10, n. 30, jul-out, 1987.

¹³ Informações colhidas em: MAGALHÃES JR., R. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 85.

¹⁴ Sobre a cidade labiríntica, segundo o pensamento de Walter Benjamin, ver: MATOS, Olgária C. F. *A cidade racionalista*; “O tempo espacializado: o mundo das coisas” e “A cidade labiríntica”. In: —. *Os arcanos do inteiramente outro*; a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 65-92.

¹⁵ SCHORSKE, Carl E. Op. cit., p. XVI.

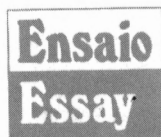
¹⁶ MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 189-197. Para uma visão da fragmentação da cidade representada num estilo também fragmentado em que Adelino Magalhães antecipa propostas da geração modernista de 22, ver especialmente os contos “A rua” (de *Visões, cenas e perfis*—1918), “A mula” (de *Tumulto da vida*—1920), “Ontem — A sinfonia de uma metrópole do século” (de *Inquietude*—1922).

¹⁷ Ver: SHARPE, William & WALLOCK, Leonard. From “Great Town” to “Non-place Urban Realm”: Reading the Modern City. In: — (Eds.) *Visions of the Modern City*; essays on History, Art, and Literature. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987. E também: MARCUS, Steven. Reading the Illegible: Some Modern Representations of Urban Experience. In: SHARE, William & WALLOCK, Leonard (Eds.). Op. cit.

¹⁸ GOMES, Renato Cordeiro. “Escrever a cidade: o labirinto de ecos”. 2^o CONGRESSO ABRALIC, 1990, Belo Horizonte. Anais. . . Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991. v. 1, p. 441-448.

¹⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para el próximo milenio*. Tradução de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1989, p. 86.

²⁰ Para as questões relativas à cidade como cenário da modernidade e da modernização, que alimentam as imagens e a imaginação em uma metrópole periférica, consultar: SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Ver também: MORSE, Richard. “Peripheral” Cities as Cultural Arenas (Russia, Austria, Latin America). *Journal of Urban History*, v. 10, n. 4, p. 324-452, Aug. 1984.



**COLLIDING DISCOURSES:
a reading of Drummond's
*Brejo das Almas*¹**

John M. Kinsella
University of Southern Maine

Brejo das almas reflete a destilação de um complexo de diferentes atitudes, uma variedade de posições aparentemente absurdas ou irônicas, uma divisão (entre o ser humano e o poeta) que deixa um sentido de ambigüidade total. Examinando a divisão, percebe-se que uma crise é enfrentada por Drummond – esta crise é *Brejo das almas*.

An important feature of Drummond de Andrade's verse in *Brejo das Almas*² is the complex and ambiguous nature of the world which is being described, a world of irreconcilable elements all held together in an intertwined network of insoluble confusion. A frequent response to the contradictions of the world is resignation in the face of the ironic realisation that he is unable to reach any understanding or expression of this. Thus John Gledson makes the following apposite observation with regard to the collection: "Grande parte do humor e da ironia deste livro provém do poeta assumir posições absurdas com uma confiança total, afirmando e criticando ao mesmo tempo".³ Gilberto Mendonça Teles speaks of the "corrente humorística que domina toda a composição".⁴ On the other hand, Ricardo da Silveira Lobo Sternberg invites a more existentialist perspective: "Two basic, contrary impulses structure the theme: withdrawal and participation."⁵ For Affonso Romano de Sant'Anna, the various points of view, the "visão segmentada da poética drummoniana"⁶ stems from the poet's disguise in a series of heteronyms. He explains that "O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos em vários atores, não deixa nunca de ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial".⁷ An examination of the collection reveals an equivocal arena full of strange and disparate juxtapositions and divided points of view in which the poet attempts to elucidate the antithetical nature of his experience.

The first poem of the collection, "Aurora",⁸ clearly illustrates the way in which the poet engages in plays of opposites, bringing together refined and banal, elevated and ordinary experience with abrupt shifts of perspective and hidden changes of tone:

O poeta ia bêbedo no bonde.
O dia nascia atrás dos quintais.
As pensões alegres dormiam tristíssimas.
As casas também iam bêbedas.

Tudo era irreparável.
Ninguém sabia que o mundo ia acabar
(apenas uma criança percebeu mas ficou calada),
que o mundo ia acabar às 7 e 45.
Últimos pensamentos! últimos telegramas!
José, que colocava pronomes,
Helena, que amava os homens,
Sebastião, que se arruinava,
Artur, que não dizia nada,
embarcam para a eternidade.

O poeta está bêbedo, mas
escuta um apelo na aurora:
Vamos todos dançar
entre o bonde e a árvore?

Entre o bonde e a árvore
dançai, meus irmãos!
Embora sem música
dançai, meus irmãos!
Os filhos estão nascendo
com tamanha espontaneidade.
Como é maravilhoso o amor
(o amor e outros produtos).
Dançai, meus irmãos!
A morte virá depois
como um sacramento.

(R, 30-31)

In the opening stanza there is a contrast between joy and sadness, torpor and immobility as opposed to movement and activity. The vision is erratic and disconnected rather than progressive, an integrated feel which derives from the fact that the poet is drunk and travelling on the tram. The world is not entirely stable in this initial stage of dawn and awakening. To

characterize this experience of dawn and drunkenness, I can only appeal to Georges Poulet's comments on Rimbaud's "Les Etrennes des orphelins". He speaks of it as an experience which is "not all of a piece, for it consists not in the discovery of a stable world, settled into existence for once and for all, but rather in acquisitions of consciousness, abruptly interrupted and abruptly repeated".⁹ He continues: "happiness is linked to the new day, to the birds starting to sing again, to eyes reopening. And happiness is not a lasting way of feeling one's existence. In Rimbaud, one does not live in a *state* of happiness. Hence the 'stirring' of joy, the 'drunkenness', which, in the poem we have just considered, equally affect the external world and the orphans who find themselves in it".¹⁰ If in Rimbaud such dawns are separated from the darkness of the night, in Drummond we witness a world which is both on the verge of daybreak as well as on the edge of ultimate transition, an intoxication which is itself only a temporary delusion in the face of more apocalyptic events. The imprecision of the second line ("ninguém sabia") contrasts very sharply with the precision of time in the fourth line ("7 e 45"); this very ordinary sort of hour, a start to the working day, seems a wholly inappropriate hour for the end of the world.

There is a change of tone in the third stanza when the poet abandons the descriptive third person in favour of the first person plural. Up until now, moreover, the time sequence has been present or imperfect and then the future is suddenly triggered off by the idea of eternity. There is also a shift from solitude and isolation to a wish for solidarity and brotherhood in the dance since in the previous stanzas everyone was defined as an individual with his or her own peculiarities and the emphasis was placed on the diversity and the divisions between people who had only their fate ("a eternidade") in common. Yet even the dance itself, the very consummation of the poem, is an uncertain activity since it is not clear whether its function is creative or futile. This is a vital point which is made clear by Sternberg when he speaks of the poetic self: "Gnawed by self-conscious doubts, attempting and failing to break out of its insularity, the self which these poems document grows increasingly aware of the futility of any human impulse, be it toward anger, disappointment, prayer or love. The notion of uselessness which informs several poems in the book eventually touches the viability of living itself".¹¹ It

could thus be a reference to dance as an exercise which will blank the eyes to death or possibly even as a joyous celebration of vitality, an intoxication with life which is on the verge of dispossession through death. However, since death is also associated with the sacramental then the dance may itself be linked with ritual activity, a liturgical event of sharing and of love.

The poet also makes an absolute statement about love which is immediately followed by a partiality which undoes this (ll.24-25) -- an exalted idea suddenly made commercial and cheap in the parentheses. The suggestion that love is not unique but is one among many things makes the absolute statement relative and totally detracts from the idealistic note. In addition to this, the association of death with the sacramental, perhaps a form of spiritual resurrection of recovery, should serve to counteract the idea of the irreparable mentioned earlier. However, the indefinite "um" appears to undermine this and suggests that it will be one sacrament amongst others, thus injecting a certain doubt into a last line which would otherwise be poised on promise.

The implied irony that love is not always wonderful, the unawareness of the adults with regard to the end of the world, the poet's recognition of the unfathomable contradictions of the world, all lead us to further question whether the espousal of the dance (particularly without the music which would give it form, rhythm, and meaning) is meant seriously or as a sarcastic injunction in the face of the absurdity of life. Indeed, the manner in which the poet adopts a position and then immediately undermines it reinforces John Gledson's observation on irony since nothing really has the meaning it appears to have. The sum total is one of total fragmentation and leads us to question the stability of the poetic *persona* itself. Furthermore, it embraces Sternberg's idea of withdrawal as an engaging position insofar as the dance is viewed as being both creative and futile.

A more cynical advocacy of false solutions to the problems of life is suggested in "Convite triste" where the poet takes up the standpoint of an ironic observer reducing disparate phenomena to the same level of valuelessness:

Meu amigo, vamos sofrer,
vamos beber, vamos ler jornal,

vamos dizer que a vida é ruim,
meu amigo, vamos sofrer.

Vamos fazer um poema
ou qualquer outra besteira.
Fitar por exemplo uma estrela
por muito tempo, muito tempo
e dar um suspiro fundo
ou qualquer outra besteira.

Vamos beber uísque, vamos
beber cerveja preta e barata,
beber, gritar e morrer,
ou, quem sabe? beber apenas.

Vamos xingar a mulher,
que está envenenando a vida
com seus olhos e suas mãos
e o corpo que tem dois seios
e tem um embigo também.

Meu amigo, vamos xingar
o corpo e tudo que é dele
e que nunca será alma.

Meu amigo, vamos cantar,
vamos chorar de mansinho
e ouvir muita vitrola,
depois embriagados vamos
beber mais outros seqüestros
(o olhar obscuro e a mão idiota)
depois vomitar e cair
e dormir.

(R, 39-30)

There is an extraordinary mixture of the elevated and the inane, the important and the trivial, particularly in the first stanza where the idea of suffering is linked with that of drinking or reading the newspaper. The tone is mocking as if the poet were concerned to question and undermine the kind of values that men seriously

impose upon the facts of life which at the level of everyday phenomena are equal. The poetic activity is referred to ironically in the cliché of looking at the star, wondering at nature, and is dismissed as yet another inconsequential task. In his commentary on this poem Sternberg emphasizes that the poet is not making a call for a social drink but is rather engaged in a form of compulsive drinking: "This is not a call for a social drink. Rather, in the mixing of different drinks the stanza suggests a compulsive drinking that will deliberately short-circuit consciousness and relieve the speaker from his despair, in part by allowing him to express it, to vent it: 'beber, gritar e morrer'."¹² This is further underpinned by the mimetic qualities of the poem, in the frantic pace of the verse which corresponds to the frantic processes of the mind before the final collapse of consciousness.

The clue to the poet's dismissive and mocking attitude is to be found in the last three lines of the fourth stanza. The lack of any more spiritual or transcendental sphere of existence is what has given rise to his current mood of cynicism and his adherence to such false solutions as drink and sex in an attempt to escape from the problems of living. As John Gledson remarks: "O poema exprime uma mensagem cínica semelhante à do *enivre-vous* de Baudelaire: como a vida é inútil, não importa entregarmo-nos à bebida, ao vício ou à virtude, na condição de estarmos bêbedos de alguma maneira ou outra".¹³

Another poem with a similar structure is "Poema patético" where again he links a series of individual perceptions which add up to nothing:

Que barulho é esse na escada?
É o amor que está acabando,
é o homem que fechou a porta
e se enforcou na cortina.

Que barulho é esse na escada?
É Guiomar que tapou os olhos
e se assoou com estrondo.
É a lua imóvel sobre os pratos
e os metais que brilham na copa.

Que barulho é esse na escada?
É a torneira pingando água,

é o lamento imperceptível
de alguém que perdeu no jogo
enquanto a banda de música
vai baixando, baixando de tom.

Que barulho é esse na escada?
É a virgem com um trombone,
a criança com um tambor,
o bispo com uma campainha
e alguém abafando o rumor
que salta de meu coração.

(R, 34)

The mood is one of ironic detachment as the poet attempts to answer the banal question "Que barulho é esse na escada?" and answers with a series of incidents of undifferentiated life, albeit many of them invested with tremendous meaning. However, the poet himself refuses to privilege any particular kind of experience as he responds with references to a man committing suicide, a leaking tap, or the cry of someone who lost a game. The overall impression is one of impotence and of the meaninglessness of life itself to which men attribute such importance. In the final stanza everybody has a musical instrument except the poet himself whose sound is muffled, a reference to the poet's difficulty in saying anything meaningful about reality: it is as if everybody has something to say except the poet himself.

This is a plangent, emotional poem and the content runs counter to the title in that the tendency to pathos is congealed in those everyday details which resist the inner, emotional pathos. The irony perhaps lies in the discrepancy between the expectation already implicit in the title and the events described. The theme of death and other references to the human condition do not lead to tragification but rather the banal details dehumanize the events. Furthermore, the image of the eyes behind the drape suggest that the inner drama is being screened off. Thus the inner cry of "Poema patético" is never heard since the external cacophony drowns it out and the plaintiff cry never comes through.

Similarly, in many other poems of the collection such as "Necrológio dos desiludidos do amor", "Sombra das moças em flor" and "Segredo", there are constant mentions of suicide and

the impotence of poetry. In "Necrológio" incongruous feelings of brutal, physical reality are played off against more sublime and spiritual concerns:

Os médicos estão fazendo a autópsia
dos desiludidos que se mataram.
Que grandes corações eles possufam.
Vísceras imensas, tripas sentimentais
e um estômago cheio de poesia. . .

(R, 41)

The rather callous allusion to the "vísceras imensas" undermines the pretensions of the disillusioned in love with their "estômago cheio de poesia" and his general attitude to them is quite heartless and detached:

Desiludidos mas fotografados
escreveram cartas explicativas,
tomaram todas as providências
para o remorso das amadas.

The poet thus displays a feeling of amused contempt, mocking the disillusioned (and presumably himself) for taking things far too seriously. As the last two lines indicate, life will simply carry on and render meaningless the final despairing act of suicide:

. . .as amadas dançarão um samba
bravo, violento, sobre a tumba deles.

As in "Poema patético", there is an inner tension and distress, an emptiness which comes out as the great stories of the press ("matéria para os jornais") but which run counter to the sense of human interiority. In the same way the photographs of the disillusioned themselves are merely external representations of inner emotion. The irony here lies in the reversal of perspectives whereby fundamental human values are given short shrift and are not entitled to much of a place in the overall theme of things. There is an ironic disproportion between the external and audible, the rat-a-tat noise of the guns, and the internal

feelings. The very title, furthermore, increases the irony since the term "necrológio" suggests a clinical study or autopsy of a subject worthy of more sentimental treatment and provides an external feeling and impersonal dehumanisation of effect.

The tone is somewhat more good-humoured in "Não se mate" as he coaxes Carlos along, recommending against suicide but with a deliberately low-key and relaxed attitude. In this poem, Carlos represents "Um personagem (o poeta gauche) disfarçado em heterônimos."¹⁴

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.

O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.

(R, 40)

In the opening stanza the poet is attempting to console Carlos about the unpredictability of love and, by extension, of life itself. The speaker carries on to advocate a solution to the conflict of existence ("Inútil protestar/inútil suicidar-se") by explaining to Carlos that he ought not abandon his hopes of a lasting love ("as bodas") provided that he recognizes that they may never be fulfilled. It is the same middle path which he recommends in "Sombra"¹⁵ where he stresses the uselessness both of suicide and of resisting in the face of the impossibility of any love relationship with the young girls. The poetic voice here is that of conscience, God, stability, and yet also that of impotence and stagnation. What must be emphasized here is the fact that the division of the *persona*, the poet's sense of dislocation and division, is fundamental to his use of irony – to the point where he finds it best to represent himself as two separate beings. This awareness of division is visible throughout his work and reflects the situation described in Laing's *The Divided Self*, that of "an individual the totality of whose experience is split. . . there is a disruption of his relation with himself. . . he does not experience himself as a complete person but rather as split in various ways".¹⁶

In the third stanza there is a conscious shift from the more rhetorical opening line to the more self-deflating and mundane level of "vitrolas" and "anúncios do melhor sabão". What is suggested is the sense of tension arising from the poet's aspiration to a perfect or ideal love consecrated in marriage ("as bodas") and the more physical and transient experience of love which has caused the "barulho inefável" in his insides. He may also be poking fun at a more sublime, romantic type of poetry in which the human spirit is discussed in elevated terms and thus becomes hopelessly remote from more pedestrian, ordinary ways of talking. There is thus an attempt to bridge the gap between more refined and more banal states of experience, a mixing of registers that do not normally mix in a way that tends to question and subvert such divisions of experience.

Sadness and solitude are underlined in the final stanza with specific references to melancholy, the sadness of love, and the image of "palmeira", the image of a tall, branchless and isolated tree. This image is also linked with the idea of an unheard voice in the theatre which introduces the poet as some sort of prophet, a voice crying out in the wilderness. As the images of the "Últimos telegramas" and the child's silence ("ficou calada") in "Aurora", this is once again a voice on the verge before its extinction. Yet the poet insists that the information concerning the sadness of love should not be divulged, thus injecting more ambivalence into an already ambiguous situation. In addition to this, there exists the formal paradox that the poet calls for the suppression of Carlos' insight into the nature of love in a poem that will be communicated to a reader. In other words, there exists an inevitable contradiction in the poem in that what he upholds on a thematic level is undermined by the fact that he is communicating the insight in the poem itself.

This constraint recalls the muffled sound of poetic uncommunicativeness in "Poema patético" and the more specific injunctions concerning poetry in "Segredo":

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçó dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

(R, 41)

He draws up a list of all sorts of portentous things, matters of social importance, love, men walking on water, references to an apocalypse which might sweep the earth, all of which might be considered fit subjects for poetry. Yet once more as in "Não se mate" he repeats the injunction not to divulge such matters of consequence since poetry is "incomunicável". He appears to be adopting a form of acceptance in the face of the ironic realisation that poetry is indeed incommunicable. As the second stanza implies it is not worth his while dissipating himself in adherence to popular causes in order to gain immediate popularity or recognition since poetry has no effect whatsoever on the outside world. The "homens sacrificados" in the final stanza could be poets themselves and the advice suggested is that the poet should not seek apologies or explanations for the world nor become too personally involved. All the poet can do is to preserve his own sense of integrity. It is here suggested that love would lead to an exposure of the self and thus a means of becoming vulnerable whilst he will be protected if he stays crammed in the corner of his own private world. This incommunicable aspect recalls the "barulho inefável" of "Não se mate", the image of a muffled sound in "Poema patético", and the reference to the child's reticence in "Aurora", all images of the silencing of the unspeakable, of privileged perceptions which the poet feels either unable or unwilling to disclose.

Throughout this collection there is a sense of irony in the face of a world that appears meaningless and additional irony of the poetic subject in the face of his own feelings of impotence or, perhaps more accurately, in the face of the absurd. For his efforts to distance the self through wit become in themselves a form of involvement and the meaning becomes negotiated through meaninglessness. There is a tendency for him to distance himself from his own perception of life and, as in "Não se mate" where he addresses himself as Carlos, he seems to be talking to himself rather than to a posited reader. There is a general impression, therefore, of dislocation and disengagement from the self, together with varying degrees of resignation, humour, counsels of wisdom and despair. This tension of apparent irreconcilables so prevalent in the collection, the radical reversal of perspectives or shifting points of view, leads to a complex mode of irony provided by his own tortured self-analysis. Sternberg goes to the

psychological roots of deconstruction and the insights of Paul de Man to underpin the fact that the crisis subsists in this very tension, with the implication that the poems are not *about* the crisis but *are* crisis, that the writing is a world of its own, a series of aporias. What lies before us is "a text that pretends to designate a crisis when it is, in fact, itself the crisis to which it refers".¹⁷ Yet the stance which the poet takes is ultimately a coherent one which finds its resolution in acceptance of the divisions within the self and of the intense paradoxes which he perceives at the core of life.

NOTES

¹ A version of this paper was first given at the Hispanists Association of Great Britain and Ireland, Belfast, March 28, 1990.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das Abas*, Belo Horizonte: Os amigos da poesia, 1934.

³ GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: 1981, p. 92.

⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 97.

⁵ STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo. *The Unquiet Self: Self and Society in the Poetry of Carlos Drummond de Andrade*. p. 13.

⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, O Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972, p. 17.

⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Id. *ibid.*

⁸ All references are to *Reunião*, fifth edition (Rio de Janeiro) and will be referred to by means of the abbreviation R.

⁹ POULET, Georges. *Exploding Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 80.

¹⁰ POULET, Georges, *ibid.*, p. 80.

¹¹ STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo, p. 44.

¹² STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo, p. 52.

¹³ GLEDSON, John, p. 93.

¹⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. p. 17.

¹⁵ For a full discussion of this poem, consult my article in *Portuguese Studies*, London, 1987, p. 99-105.

¹⁶ LAING, R. D. *The Divided Self*, Reading: Penguin Books, 1959, p. 17.

¹⁷ STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo, p. 48.

**BETWEEN HEAVEN AND HELL:
a (re)evaluation of genderic problems in Lispector's
A maçã no escuro and "Perdoando Deus"**

Beatriz de Castro Amorim
University of Arizona

Através do conto "Perdoando Deus" e do romance *A maçã no escuro*, proponho tratar de alguns temas fundamentais para a compreensão do complexo universo da personagem feminina, dentro da obra de ficção de Clarice Lispector. Traçando a busca pelo conhecimento da protagonista sem nome em "Perdoando Deus", observa-se que durante este processo a personagem torna-se consciente de seu papel social e opta por transgredi-lo, na medida em que impede a sua auto-destruição como ser feminino que é. Em um caminho inverso, Martim (um dos raros protagonistas masculinos na obra de Lispector) busca, em seu êxodo social, o reencontro e apreensão dos valores contidos na sociedade patriarcal, que determinam uma posição de dominação do homem sobre a mulher. É através da ideologia criada pela tradição cristã-religiosa, muitas vezes parodiando passagens bíblicas, que o protagonista masculino depara-se com a "verdade dos homens".

The thematic importance of the complex gender matter in Clarice Lispector's fiction is a question which has attracted me for a long time, in spite of the little critical attention it has received. Recent feminist analyses of Lispector's work have raised many interesting questions opening up an extensive field for study and speculation. How does Lispector portray the "generic" problem in her fiction? How does she emphasize the transgression of female conventional role as a passive being who does not questions? How does she rewrite Christian beliefs in gender division? Although this is a rich field for research, the complexity of such questions escapes the scope of this article. I propose, instead, to analyze two texts of Clarice Lispector, "Perdoando Deus" (1971) and *A maçã no escuro* (1961), concentrating on the gender-related problem, and the woman's quest for subversion of the role she is assigned in society. I intend to focus mainly on *A maçã no escuro*, although I will first analyze "Perdoando Deus" and compare it to the novel because it can enrich the analysis of *A maçã no escuro*.

By examining the female characters in Lispector's fictions, we determine that she is well aware of the most important feminist concepts. Lispector's texts always strive against the preconceived notion of woman as the "Other", to use the same idea expressed by Simone de Beauvoir in her analysis of female oppression in *The Second Sex*. Throughout history woman has been a prisoner of patriarchal societies as well as of patriarchal texts. Woman is the silent figure of our society, with no voice of her own. Patriarchal society denies her the right to construct her own images independent of male fantasies. It forces her toward a cultural structure that imposes rigid social standards of femininity and relegates her to the position of a "simple" reproducer.

Clarice Lispector's fiction explores many different aspects of woman's conflictual situation. Lispector tends to portray female rather than male protagonists in her stories, and this brings the marginal voice of discourse to the first dimension of the text. Lispector's protagonists are women in conflict. Most of them experience violent changes from an assigned "female" role to a position in which they question deeply their "function" in society. When the protagonists do so, they are seeking understanding. Although this experience may not change their subjugated condition, they start to look deeper inside themselves. Lispector's female characters become aware of their social "function" and penetrate a different dimension of understanding after experiencing an epiphanic moment. The conflicts in Lispector's female-centered fictions are basically gender-related. Most important, the protagonists respond to the conflict by setting out on their own quest for knowledge.

Most of Lispector's stories show the conflict that a preconceived female gender role brings to woman in her daily life. In fulfilling their social role, Lispector's female characters are cloistered in domestic life, and this prevents them from achieving any other role they might have chosen to make them authentic beings. Domestic life may not be a bad choice if it does exist as an alternative; however, in Lispector's fiction society imposes certain standards to be accomplished by women which interfere directly with their freedom, their right to choose. Usually in her texts, woman is portrayed in a single and closed space of her house, and the conflicting situations go no further than the boundaries of the four domestic walls. Although the subjects presented by Lispector question much more than simple domestic problems, most texts do not discuss directly situations other than home conflicts. However, in "Perdoando Deus" and *A maçã no escuro* Lispector presents, in a broader scene, problems that are not necessarily domestic-related but which emphasize aspects closely linked to the gender conflict – that is, the way male and female perceive reality in situations of conflict, and which direction they take to reach their resolutions.

While in "Perdoando Deus" Lispector's protagonist questions the idea of God as a masculine concept imposed by a patriarchal religion, in *A maçã no escuro* the whole Judeo-Christian ideology of man's supremacy over woman is

under scrutiny. In this latter work, Lispector uses parody to rewrite Genesis from a woman's perspective. She redefines the concept of God and subverts man's privileged position by introducing woman's discourse on the same level as man's. The Christian image of a male-defined God is sharply criticized in *A maçã no escuro* through the characteristics of the main character. The novel presents Martim as a dominant and insensitive man, reduces him to an inferior level, ridiculing him through the image of a person who is not highly intelligent.

In "Perdoando Deus" the nameless protagonist experiences freedom of thought while she walks through Avenida Copacabana. Suddenly, she feels something that nobody else had ever felt before. She assumes she is God's mother, the mother of the world and of everything that exists. The protagonist experiences a maternal love for God and she lets her thoughts be completely consumed by this idea. She believes that God without any pride, stinginess, or liability would let her occupy His place, acquire knowledge, and penetrate into His "intimacy" because God fully knows of her attempt to become free. However, God does not accept her boldness, and while the protagonist is walking inattentively, involved only with her liberal thoughts, she steps on a dead rat and is violently forced to give up her thoughts. She runs away, terrified by the image of the big dead rat. When she recovers herself, she begins to link the two things, her thoughts and the dead animal, and starts to question what the dead creature meant to her. Immediately she understands the whole situation, and an intense anger invades her soul – the dead rat was a punishment from God. She thinks that He has done it because she was experiencing freedom in her mind – something very unusual for a woman: "estava sendo uma coisa muito rara: livre" (40). And most important, she was subverting the patriarchal concept of the creator; that is, she was appropriating the position of the supreme mother, a position she thinks really hers. Then, as a punishment, God forces her to recognize her female fragility, by showing a dead and pale rat, an image that makes her feel weak and out of control.² In seeking understand the situation, the protagonist says in anger: "Então era assim?, eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me: Deus era bruto"

(42). She then decides that the only thing to do is to take revenge on God. However, she does not know exactly which kind of revenge a “fragile” human being could take against a “Todo-Poderoso” God. She thinks the solution was for her to tell God’s secrets: “Ah, é assim? pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar. . . as vergonhas Dele” (42). To take revenge on God, as the protagonist understands it, means to expose His weaknesses to everyone: “sim, vou espalhar isso que me aconteceu, dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação” (42). The nameless protagonist perceives she is “dancing through the minefield”;³ she is fully aware that to obtain God’s secret knowledge she has to transgress His law.

Analyzing God’s stunt with the rat, the protagonist is, in effect, trying to understand the very reason of His fear. She knows it happened because she was rebelling against the role patriarchy assigned to her, that is, as a woman she is “destined” to be fragile and inferior. A woman that does not accept passively what patriarchal society expects from her represents so big a threat to man’s world that it is necessary for God to interfere and protect the phallogocentric world. As the protagonist explains, she was punished because she still does not know how to live in men’s world:

[S]empre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. . . É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa.(43)

In trying to fulfill the patriarchal model for femininity, women cannot assume any authentic choice, they cannot have their own voice because they would probably begin to question the position of a solitary masculine entity, as the protagonist does – an entity whose power is responsible even for giving woman the procreative right. The protagonist seems to understand that there is no female representative in the high level of divinity, which is an evident negation of the natural process of procreation.

In recognizing the hierarchy created by man as oppressive, she assumes the position of world mother. Her attitude results in immediate punishment because in her thoughts she does not occupy the role of a feminine other, she does not accept passively the logocentric God's image created by patriarchy. The protagonist of "Perdoando Deus" gives herself the right of exercising subjectivity, and consequently she becomes more possessive and proud than a woman should be. At the end, she concludes that God, as a masculine entity, is in fact her opposite image. The protagonist realizes that He is the denial of her self-image when she affirms that:

Enquanto eu imaginar que "Deus" é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. (44)

Of critical significance is the protagonist's observation that her own love for Him encloses herself in a position of self-negation. As she says: "enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará" (44). To love God, as the protagonist perceives, means to love only the projected image of man, which subjugates woman to men's importance and consequently denies her own image. At this point, the protagonist questions the patriarchal concept in which man is considered woman's "logical" contradiction (A/not A),⁴ and through this concept she understands that to love God means to reject her feminine self. If she loves God only because she is being forced not to love herself, then the protagonist concludes that two things happen: He truly does not exist because he is just a projection of her insecurity, and in a deep sense she also does not exist because of the self denial.

The strong sense of identification of the protagonist with her role as procreator is a sign of profound social conscience – a reevaluation of the gender problem. The protagonist thinks that since she can give birth she is, in fact, "the" creator. And as creator she is God's mother and not His child; as a result, she

(re)appropriates the position of "earth mother." The protagonist recuperates the proper (re)presentation of maternity in Western society in terms of unrecognized contribution to humanity: "pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo" (43).

Shortly after her awakening from the bad experience of stepping on a dead rat, God reminds the protagonist that she has been returned to her proper place because of her physical fragility, which implies that weakness, as opposed to men's strength, is a bad quality.⁵ As if the protagonist of "Perdoando Deus" had committed a crime by being born a woman, God has to punish her. In accordance with the law of the Father, she is supposed to learn to be submissive and to understand that experiencing freedom can be very dangerous for a woman. But she does not give up the possibility of analyzing the whole situation and the chance to condemn God's nonsense (or the nonsense of the existence of a male God).

There is a parallel between the short story and the romance. In both texts the protagonists may be seen as criminals. In the thoughts of the protagonist of "Perdoando Deus" she kills God, the Father, takes his place, questions his law, and gives him the role of her son. Her transgression results in punishment, because she does not accept passively what her religious tradition has imposed on her.

In *A maçã no escuro* there is a "real" crime – Martim actually attempts to murder his wife. The story happens after he runs away from the scene of the crime and hides in an old hotel. When Martim suspects the owner of the hotel wants to denounce him, he leaves and walks until he finds a very isolated farm whose owner, Vitória, after some hesitation, accepts him to work and rebuild it. Martim also meets Vitória's cousin, Ermelinda, who falls in love with him and, like Vitória, wants to unveil his mysterious life. The question of difference in sexual roles and the "generic" struggle comes to surface as Vitória, Martim, and Ermelinda attempt to get closer to each other.

While the protagonist of "Perdoando Deus" is searching for independence from the patriarchal notion of gender identity, Martim's journey moves in the opposite direction. In the short story, the woman wants to liberate herself from the model

patriarchal society imposes on her. When she questions the concept of the creator, she inquires into the entire tradition outlined by a patriarchal structure. She is turning her back on this structure and, consequently, on the model she is supposed to fulfill. In her segregation from the role patriarchal society determines for her, the protagonist of "Perdoando Deus", in fact, negates the feminine model and embraces a more feminist quest.

Martim, on the other hand, takes a different direction. He seeks full consolidation with the patriarchal model, and he wants to belong to "his" social group, in other words, a men's group. As patriarchal order has created a whole system of beliefs to reinforce its law, Martim's journey is based on Christian concepts in which the word of the Father becomes a divine order given in nature to impose women's subordination to men. Furthermore, God is the ruler and has built the world through the power of his reason. Therefore, man – as God's perfect image on Earth – can only reach understanding by being rational. As a symbol of this masculine model, Martim can only live through reason and organization; he looks for symmetry as if it could make his life more meaningful. In the first part of the novel, during the time Martim stays in the hotel all he wants to do is to rest and organize his ideas.⁶ Martim dreams almost all the time. Even when he is awake up his mind is a mixture of dream and reality which brings him anxiety and incapacity to feel safe in a situation in which he cannot grasp reason. In order to feel secure Martim creates symmetry and order in his mind and around him, sometimes even in his dreams. This idea is reinforced when the narrator describes Martim's sleep: "Quando o silêncio se refez dentro do silêncio, Martim adormeceu ainda mais longe. Embora no fundo do sono alguma coisa ecoasse difícil, tentando se organizar" (12).

In the second part of the novel, Martim runs away from the hotel and little by little regains control over his reason. When Martim arrives in the farm he is already another man, totally in control of his mind. Although he is tired, hungry and thirsty his logic is sharp enough for him to make a rational criticism about what he sees in the farm. He does not understand the lack of logic on the environment that surrounds him:

o olhar do homem não conseguiu reunir numa única
visão a falta de lógica do que via: um alpendre coberto

de telhas, janelas que o simples cálculo não lhe ajudou a descobrir para onde poderiam dar, portas que estavam entreabertas para ele nada perceber senão a sombra criada pela distância; cercas delimitando cantos que não seria cantos se não houvesse as cercas arbitrárias. Via-se que aquilo tudo se fizera aos poucos, acrescentando-se à mercê da necessidade ou da fantasia. (51-52)

Martim, like the protagonist of "Perdoando Deus", looks for understanding. However, in contradistinction he does not question the pre-established "generic" social structure to which he belongs. On the contrary, Martim's only impulse toward understanding is to certify that his attitudes are in accordance with the model patriarchal society assigns to him. Martim ardently desires to fit this model in order to justify his behavior, that is, his attempt to kill his wife. He begins to understand that his attitude is associated with Christian tradition based in the Bible and developed by Western culture. Martim interprets Genesis and invokes the story of Adam and Eve in the same way that patriarchalism uses the Judeo-Christian story of creation to support its domination. The protagonist relies on the account of the creation of the world as a kind of divine order given in nature to show man's superiority over woman. The narrator speculates that Martim's murder impulse would be his salvation: "Quem sabe se com seu crime impremeditado. . . ele se tornara um inocente" (37). Such an idea shows that Martim's temptation to kill his wife is not an ordinary crime but a reinforcement of man's law. Furthermore, the murder *per se* elevates Martim to the status of a hero, for his function is the male's group protector: "Com um suspiro, abordou-se em termos claros e pensou assim: Que não cometera um crime vulgar" (123-124).

Martim runs away from the hotel during a dark night and walks desperately through a place he has never been before. He is confused because it is not possible to know precisely which way would take him away from the hotel. Later Martim gets to a field and intuitively decides to sleep. It is in the dark field of the wasteland that "a vasta idéia inarticulável" (18) is begotten. As God generates the word, in the dark night the protagonist creates the inarticulate idea as well as his own future: "Assim, quando

o último passo de seu futuro se completou. Martim mexeu-se na dureza do chão” (18). Then, when the sun rises Martim realizes he is set on an open field, as if he were the first creature to enjoy its beauty. He becomes the center, as the narrator explains to us: “qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo” (21). Besides, it is Sunday, he understands, and “de um modo obscuro e perfeito ele próprio era a primeira coisa posta no domingo, o que o tornara precioso como uma semente” (24). The scene is a parody of the Biblical passage when on the first day, Sunday according to the Jews, God creates light: “And God said, ‘Let there be light;’ and there was light. And God said that the light was good” (Genesis 1:3-4).

Martim is looking for the “essence” of man, as society understands it, and he goes toward Logos – God. The protagonist’s first step toward understanding is, in fact, a journey back to the primordial time – because only through “history” could he understand his nature. Martim’s first ingress into manhood is through his personification of God. As the creator he experiences everything for the first time. Martim inaugurates the environment around him, as if he was the creator; he touches pieces of trees, as if they had never existed before him, trying to recognize what he thinks is his invention; he refuses the language of others because he is the beginning; finally, he creates “truth” according to his perspective in order to see it: “Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la” (37).

In his journey toward man’s understanding, Martim has to experience the most primordial life stage of human creation in order to make the connection between his behavior and social gender structure. Furthermore, he has also to find out the root of the man’s “superiority” over woman. As I mentioned before, as Martim reaches understanding, he is able to exculpate himself of his crime: “Hoje deve ser domingo” – chegou mesmo a pensar com certa glória, e domingo seria o grande coroamento de sua isenção” (23). Sunday, as Martim understands, comes to reaffirm the Christian belief of men’s primacy over women: “Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem” (24).

Before Martim gets to the farm he goes to the top of the mountain to feel closer to God. Now he is not God anymore but

His son. Martim's gesture seems a parody of the ascent of Christ to the mountain. At this moment, he is trying to incarnate the eternal thought of God, through His human self. Then, as Jesus did, Martim climbs the mountain to get closer to the promised place where the Father is. At the top of the mountain, Martim experiences the deepest happiness and peace that could be given to a man. Martim is excessively proud of himself perhaps because, finally, he feels totally integrated to all human males. He thinks he was able to get the very point of man's nature, and mutely continues standing as if he had a "profecia dentro de si" (49). Next Martim becomes the messenger. As if under the influence of divine guidance. Martim understands that he is going to learn how to read the imminent and unreachable world under his feet. He has waited for this moment all his life – now he has a mission and takes up the manly role. And he finally asks the father: "Que luz é essa, pai? Que luz é essa?. . . É a do fim do dia, meu filho" (49). This is the light which represents the end of Martim's "blindness." Nothing but the principle of father and son is present in this scene. There is love and understanding between them, and in the moment of their divine union they embody the totality of man. Martim now has to go back to the world to complete his journey and fulfill his function as a supreme being. He descends the mountain.

Martim regards himself as formed in God's image, sometimes even as God Himself. The way the protagonist is projected in this image is simply the reverse of the idea of love and understanding: it is particularly ironic. If God is merely the fundamental truth that supports man's affirmation of his "superiority" over woman, as Martim sees Him, then He exists only to serve man's purpose. Lispector plays with this idea – the male dominant discourse ironically shown through a masculine character in a way that criticizes patriarchal society and its intrinsic concepts.

When Martim reaches the farm he finally gets to the place where his mission has to be accomplished. Martim's entrance on the farm may be seen as the entrance in Paradise. God and Jesus now are replaced by another man, but not an ordinary man. Martim is the hero that has to be tested, and as a hero, the protagonist has to search circumstantially, and more than that, he has to recreate the past, rename his actions and re-conquer the land:

[D]iante daquela extensão de terra enorme e vazia, em sufocado esforço Martim penosamente se aproximava. . . de alguma coisa a que um homem. . . [chamaria] de missão de homem. . . [O mundo] parecia clamar por um novo deus que, entendendo, conclusse desse modo a obra do outro Deus. Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como homem. (108)

The protagonist is in the limit between power and submission, strength and fragility. He is in fact learning how to be a man. Certainly Martim is responsible for the reconstruction of the farm, the delimitation of physical space to divide Vitória's land from others, the extermination of what he thought was a visionary lack of logic in the view, and finally for the imposition of his concept of beauty. He is also responsible for the reinforcement of the roles and "genderic" delimitation which apparently did not exist before him. Martim's attitude is extremely ironic because before his arrival the farm's apparent "disorder" did not represent a problem to its occupants. The protagonist's imposition of beauty and order is an imposition of his own perspective which, in fact, provokes disorder. In the farm Martim thinks that nature has cunningly settled back, without any order or understanding. But he is there to change it, and he becomes so self-important in the process of reconstruction that it is as if everything around him has been called into existence by his creative agency: "ele próprio se tornara de repente o sentido das terras e da mulher, ele próprio era o agulhão daquilo que ele via" (109-110).

In contrast to Martim's rage for "reason" there is Vitória's cousin, Ermelinda, a character whose life is constructed upon metaphor – whose language is as symbolic as Martim's dreams. Having a very sensual nature, still young and full of sexual desire, Ermelinda shows interest on Martim from the start. The woman tries to reveal her love to the protagonist but she can only express herself metaphorically. But since her message needs to be decoded, Ermelinda's assertion of love does not work properly – Martim is not able to understand her. Vitória's cousin does not say "I love you" to him but instead she talks about

ferns: “– Olhe esta samambaia! disse ela para o homem porque uma pessoa não pode dizer ‘eu te amo’ ” (144).

Once Martim and Ermelinda begin to have an affair we realize that Ermelinda’s language negates the conventional in order to create a new system as a peculiar way to establish communication. She has always had a great ability to talk about something that has no apparent relation to whatever she wants to say. The traditional language for Ermelinda is something she wants to avoid, perhaps because she thinks it is an inferior way to express herself, extremely primitive and without traces of woman’s style. She creates a language of her own – a symbolic system that shows her resistance to patriarchal structure. In spite of her appearance, Ermelinda has certainly a very smart way to deal with reality: she seems to understand that the roles society imposes on women represent the very negation of their real nature. Because of that she recreates reality. Even Martim some times is surprised with Ermelinda in her way to behavior. Once he becomes amazed with her crude answer when he asks her why she takes so many sedatives:

– Ah, disse ela com simplicidade, é assim: vamos dizer que uma pessoa estivesse gritando e então outra pessoa punha um travesseiro na boca da outra para não se ouvir o grito. Pois quando tomo calmante, eu não ouço meu grito, sei que estou gritando mas não ouço. (179)

Ermelinda’s consciousness does not bring her happiness, as Hélène Cixous reminds us: “She is the hysteric, the classical woman” (*Reading* 78). In fact, as the narrator is wont to compare her, Ermelinda is like a bird, not the bird that flies free, but the one that stays in the cage. She is a person that tries to avoid rejection in a system of domination, and to attain her purpose Ermelinda splits into two: one internal being who is a prisoner of suffering; one external, who covers suffering with the mask of femininity. Vitória’s cousin voluntarily accepts being part of the game society plays. She is clever and sensitive, and in order to belong she assumes a part in the social game that is more convenient for her: she plays the female role.

Vitória, on the other hand, chooses not to fulfill the social female role; she does not want to play this part of the game. By

choice she lives in an isolated farm where her contact with society is only sporadic. She rules the place, and considering her cold and discourteous way of talking, she usually does not find resistance to her orders. Vitória is a strong woman, able to take control over her small domain without demonstrating any weakness. She is a woman in her 50's whose physical appearance would be more appropriately described as that of a man. In her pants, with an old-fashioned hair style, Vitória cannot be taken as a sensual woman; on the contrary, she creates a barrier to prevent her sexuality from being perceived. The farm's owner commands and provides security to the others, maintains the balance and stability of the place. But after Martim's arrival, his threatening presence invades the two women's intimacies, changing their calm routine, gradually disturbing their peace. Vitória's strength, for instance, now exists only during the day when she is working, involved with her duties; at night, however, the woman begins to have insomnia, to feel lonely, abandoned and weak: "na hora de dormir, a miséria a envolveu. . . A pobreza a invadiu como uma meditação" (95).

In contrast to Ermelinda, Vitória seems to hate Martim from the first minute he arrives on the farm. She is disturbed by his presence, and her sagacity makes her constantly alert. The woman experiences mixed feelings of love and hate (more hate than love) for the insecurity he awakens in her, bringing memories from the old past she wants to forget. "Martim and Vitória are two beings who struggle", Cixous reminds us (*Reading* 66). But Vitória is the one who has the deepest conflict. She hides her sexual desire for Martim and, at the same time, displays her anger by exercising control and authority. He infuriates Vitória by awakening in her the sexual desire she thought she could no longer feel. Nevertheless, during the night Vitória frees the female she has inside herself, full of love to share, but confused with the role she has chosen to play. The more Vitória's sexual desire builds up, the more she represses it, and the angrier she becomes at Martim. Ironically, the protagonist's inability to understand Vitória's surfacing sexuality leads him to see her as a mother, a woman free from any sexual desire. In addition, Vitória's loveless past also makes her a perfect piece to fit the asexual virgin-mother model Martim wants to recreate. In her hate, the woman doubles her strength and vigilance against Martim. He interprets that as

sign of her invulnerability as an asexual-powerful-mother figure. Vitória gets increasingly angry with Martim because he never complains about her orders; even when she assigns him an excessive number of tasks, he accepts everything passively and accomplishes her demands rigorously. As the texts tells us:

A princípio a obediência com que ele a ouvia deu a Vitória uma escura raiva no peito. Nas suas fantasias, Vitória tinha a impressão de que, se dissesse ao homem: “de noite eu durmo embaixo da cama”, ele responderia: “pois não, minha senhora” (84-85).

Martim is playing the role of the obedient child, and Vitória is playing that of the austere mother. The protagonist wants to reinforce these roles, this is the target of the hero. By denying herself the right to be a “complete” woman, Vitória loses her identity. In Western thought the prerogative of the maternal over the female becomes a myth of the perfect woman, or as Luce Irigaray explains,

By diminishing herself in volume, she renounces the pleasure derived from the nonsuture of her lips: she is a mother certainly, but she is a virgin mother. Mythology long ago assigned this role to her in which she is allowed a certain social power as long as she is reduced, with her own complicity, to sexual impotence (“The Sex Which Is Not One”, 104).

Martim’s heroic mission of reconstructing the world can be translated as the reinforcement of the old law of the Father that demands woman’s subjugation to man; additionally, it is also the recreation of the myth of the virgin mother versus the “other” women, the daughters of Eve. To fulfill his task, Martim had already accomplished the first step of his heroic journey: to kill a real woman. “[Martim] Pensou que com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos” (124). Martim’s struggle culminates with the creation of the symbol that he wants to perpetuate: “eu queria o símbolo porque o símbolo é a

verdadeira realidade! eu tinha o direito de ser heróico! pois foi o herói, em mim, que fez de mim um homem!” (293).

In a deeper sense, it is with Ermelinda that Martim is reinitiated in to the gender struggle which culminates with the attempt to kill his wife. The relationship between Martim and Ermelinda occupies a very important part of the text. They form a couple as important as Martim and Vitória do.⁷ When I say that Martim is reinitiated to the “generic” struggle through his relationship with Ermelinda, I mean that it is through this affair that he is forced to face the problems raised by gender division. When Martim confronts Ermelinda, language appears as the first monster. The woman makes their communication impossible, but because she needs love, she changes her strategies. To achieve her purpose, Ermelinda uses even silence to communicate. After Ermelinda obtains Martim’s love, she realizes that love itself creates in her a sense of loss, imprisonment, so she decides not to love anymore. Vitória’s cousin finds strength inside her, overcoming her fear of loneliness, and decides to say “no” to submission: “As costas que Ermelinda lhe virou para ir embora não tinham rosto, eram estreitas e frágeis costas. No entanto com que amargo vigor elas disseram ao homem: não” (191). When Martim understands the woman does not love him, he realizes he has failed to maintain the myth of Eve, the prostitute. Ermelinda no longer wants to give him the symbol of the prostitute that exists in the phallogentric concept related to all women that are able to love sexually.

The book of Genesis tells that Paradise is Adam’s place before the creation of Eve. In *A maçã no escuro*, the gender struggle takes place specifically on the environment of the farm, what I mentioned as a Paradise. But the farm is a place ruled by a woman, it is Vitória’s territory. Martim invades it and starts to believe that it is his possession. Ironically Lispector inverts the idea: it is in Vitória’s paradise that Martim finds hell. At first, this is the world in which women express themselves in a woman’s way. The “lack of logic” that puzzles Martim is one example of the female language he cannot understand. But since Martim is unable to decode woman’s message, to communicate, he recreates reality and distorts it to fit his own perspective. In the scene in which Martim “finds out” the purpose of women’s existence, for instance, he gets all excited with the idea that they only represent

an extension of his own body: “pareceu entender para que nascem mulheres quando uma pessoa é um homem. . . Lembrou-se de que mulher é mais que o amigo de um homem, mulher era o próprio corpo do homem” (102). What happens to Martim is what Simone de Beauvoir calls the vision of the Subject, the Absolute in relation to the Other: “humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him; she is not regarded as an autonomous being” (44). As Irigaray also points out, “phallogocentric” society portrays women only as objects of consumption for men. The female sex is not a sex, she explains, it is an extension of what sex really is: the male sex. Irigaray says: “The ‘no sex’ that has been assigned to the woman can mean that she does not have ‘a’ sex and that her sex is not visible nor identifiable or representable in a definite form” (“Luce” 111). Female sexuality suggests women’s imprisonment in phallogocentric society precisely because it is an appropriated sexuality, with no identifiable qualities.

The idea of imprisonment implied by the subjugated position of the women in *A maçã no escuro* is symbolically seen through the image of birds that is repeated throughout the novel. Birds are of great importance in this text, for they form a sort of leitmotif, running through and unifying the novel. They symbolize women in their desire for freedom – yet point to the fragility that makes them potential prisoners. The most important bird image in the novel is that of the small bird that Martim kills in his hands. When Martim is running away from the hotel he sees the bird quiet in a lower branch of a tree, looks at it, forces it to confront his rude face, and catches it with his heavy hand. Little by little the bird stops reacting and lets its small body be subjugated, as the narrator tells us: “Aos poucos o pequeno corpo dominado deixou de tremer e os olhos miúdos se fecharam com uma doçura de fêmea” (26). Martim walks for a while without giving any attention to the bird in his hand, which is still very quiet. But later on, the man opens his hand and the bird flies immediately. Angrily, the protagonist runs after the bird and unsuccessfully tries to catch it. Finally, Martim sees the quiet bird in front of him as if waiting for him. He puts it in his hand, and the small creature accommodates itself in his hand with familiarity:

Quando o homem enfim ergueu os olhos, o passarinho perturbado o esperava como se só tivesse lutado

porque pretendia ceder. Martim estendeu a mão ferida e pegou-o com uma firmeza sem esforço. Dessa vez a ave agitou-se menos e, reconhecendo o antigo abrigo, acomodou-se para adormecer. (28)

Martim continues his journey with the bird in his hand until he forgets about it completely. Then at a certain moment the man gets so involved in his thoughts that he presses his hand and kills the bird.

The scene of the bird may be seen as a parody of the scene of the crime. Although Martim does not say much about the crime, we may infer that he uses the same process of power and submission with his wife, a process which is often called "love" in the text. Throughout the novel the protagonist himself makes the connection between the image of birds and his crime. In this passage he confesses that the bird he hears singing during the night reminds him of what happened two weeks before: "Foi só então que o homem percebeu que na verdade ansiava por ouvi-lo [o pássaro]. . . E a Martim que tanto procurava explicações para o seu crime – ocorreu então que se ele não fugira do mundo por um amor que ele não pudera tolerar" (173). Ironically, in the scene of the bird we observe that although Martim wants to possess what he "loves" he ends by killing the bird. As in the other crime, the narrator reminds us that Martim avoids thinking about it because he "matara exatamente o que mais amara" (45).

Another parallel may be drawn between the image of bird presented in the novel and the protagonist's attempt to kill his wife. The legendary name of the bird "Martim-Pescador", whose female is famous for its fidelity seems to be ironically used for the name of the protagonist.⁸ In Lispector's novel Martim is portrayed of killing his wife precisely because of her infidelity. The ironic parallel the author seems to intend us to raise a hypothesis: perhaps Martim's wife is only one more victim of the phallogentric necessity of controlling female sexuality.

The scene of the bird also synthesizes Martim's whole heroic journey. The sequence of order/disorder/order, very frequently observed in Lispector's texts, may be seen in that passage as well as during Martim's stay on the farm. Furthermore, the scene of the bird symbolically explains Martim's mission, including the "death" of Ermelinda and Vitória, whose situation,

after he leaves the farm, is similar to that of the bird when he abandoned it dead in the field. Besides that, there is another passage in which the bird flies away from Martim's hand that is also a parallel to the passage when both women, Ermelinda and Vitória, deny him the possibility of the mythification that the protagonist wants to perpetuate. Ermelinda refuses to love. Vitória gets tired of resisting love; she dresses up and talks like a traditional woman (which scandalizes Martim). The conflict reaches its climax when, under an impulse of despair, Vitória demands the apple tree to be cut down, for it represents the very symbol of woman's sexuality and her sin. But of course, Martim does not want to cut it – what he does instead is to convince the woman it was nonsensical to cut the tree. As in the bird scene both women escape him, but from a distance they look back, right at his eyes, showing no resistance to being caught again. As soon as the rain falls, Ermelinda returns to Martim's room, looking for love, and Vitória reassumes her position as the severe virgin-mother:

como explicar que aquela mulher ferida. . . fosse a mesma que amanhã daria ordens a Francisco; como explicar que aquela mulher ferida, e talvez só porque fora mortalmente ferida, fosse a mesma que amanhã se voltaria para o plantio, de novo inteira como uma mulher que teve um filho e cujo corpo de novo se fechou? (315)

Finally, order is restored in the farm, and Martim goes back to the real world to confront man's law as the hero who accomplished his mission. Contrary to what may be thought, prison does not represent a bad thing for him, for he knows that the law was created by men for men. Martim knows that he is going to paradise instead of hell⁹ – he returns to the place where language is man's language, as opposed to the farm. The protagonist himself is able to see that this is not his fall but his ascension: “O que, ao mesmo tempo que lhe parecia a grande decadência e a queda de um anjo, pareceu-lhe também uma ascensão” (292-293). The four messengers that come to capture Martim seem to admire him in their silent pact of understanding: “Houve um silêncio. . . [Martim] sorriu tolo, parecia um pouco encabulado, ‘tanta

atenção', pensou, 'em torno de mim' " (286). The professor, an arrogant and suspicious man who was rude to Martim when he came to the farm, treats the protagonist kindly, explaining to him the necessity of his act of imprisonment: "o senhor tem que compreender!. . . dirijo-me a um homem superior, o senhor tem que compreender por que fiz isso!" (285).¹⁰

Martim's story becomes the re-creation of a phallogentric myth, and it points to the painful passage from guilt to expiation. Dualities that frequently appear in the text (as Paradise/Hell, for instance) cannot be analyzed as simple dichotomies carrying value judgment. They are not conclusive conditions but rather continuously alter in signification. The protagonist of "Perdoando Deus", for instance, experiences paradise when she gets involved in her subversion. God, however, transforms her subversion-paradise into hell as a punishment for her daring act. Then she has a choice to renounce her transgression of the law of the Father, or to struggle for a further understanding of how His law operates. By choosing transgression she lives the hell of refusing to submit and at the same time the paradise of subversion. In *A maçã no escuro* dichotomies are even a more complex concepts – the reader is unable to determinate where each of them begins and where they finish. In the novel, to be between heaven and hell means to be in the middle of these polarities. The circular line that delimits them does not subdivide; the protagonist's choice is always between both/and rather than either/or. Lispector plays with the idea of gender identities and innumerable other dichotomies precisely to deconstruct the death-dealing binary oppositions of masculinity and femininity.

The sort of subversive self-position of the protagonist of "Perdoando Deus" finds almost no parallel in Clarice Lispector's texts. This protagonist's journey is opposed to that of Martim – she is a woman and he is a man – but neither is it similar to Vitória's and Ermelinda's journeys. Like Martim, the protagonist of "Perdoando Deus" is a heroine, but she does not kill the monster to create a myth – it is a simple inversion: she breaks the myth to liberate reality. The pattern of order/disorder/order that exists in Lispector's text can be seen in "Perdoando Deus" as well as in *A maçã no escuro*. In the short story, the protagonist goes from a moment of subversion to the interruption of the process, and to subversion again. Although the pattern is present, the woman's

dynamic process comprises, paradoxically, the opposite process that most of Lispector's protagonists go through. Instead of initiating her journey from a movement of subjugation to subversion and return to subjugation again, the protagonist experiences subversion in the beginning and in the end of the process. Thus, subversion becomes order. While in *A maçã no escuro* the end of the novel closes in the possibilities of subversion for the women, in "Perdoando Deus" subversion is a pattern of behavior. Whereas Martim imitates old models, the protagonist of "Perdoando Deus" creates a new one. After the gender struggle, in *A maçã no escuro* the women surrender to the phallogentric discourse, whereas in "Perdoando Deus" the protagonist accepts the implications of subversion. Although women react differently in both texts, neither the protagonist of "Perdoando Deus" nor the characters of *A maçã no escuro* can return to their previous position since they have already acquired knowledge and experience.

NOTES

¹ The term has been used by feminist critics like the Australian Beverly Thiele, "Vanishing Acts in Social and Political Thought," 36. I believe that the word "genderic" is only an adjective of the word "gender" and, consequently, the meaning does not change.

² It is not unusual to see woman connected with physical fragility, in opposition to man's physical force. Fear of small animals such as rats and cockroaches is often taken as a symbol of woman's fragility. Lispector uses the image of a dead rat to emphasize the notion of fragility in the protagonist of the story.

³ I borrowed this phrase from Annete Kolodny's article "Dancing Through the Minefield."

⁴ Nancy Jay noted that dualisms in Western culture are considered only as logical contradictions. Dualisms do not recognize continuity between terms; they limit the ideas to simple denial. For further explanation about dualisms see her "Gender and Dichotomy," 44.

⁵ As Thiele 38 points out, dualisms such as mind/body, strength/weakness, subject/object, nature/culture, and others are very common motifs in Western social and political thought. She explains that there is a connotation of value judgment in these dichotomies which show a positive pole in one element of each pair, in opposition to a negative pole of the second element. One is always good or bad, rational or emotional, subject or object, but never both. These dualisms should be used with extreme prudence, Thiele says, because they may lead to the same fundamental dichotomy male/female.

⁶ Although Lispector divides *A maça no escuro* into three parts based on Martim's journey, for purpose of analysis, I decided to divide it in two parts only. The first part includes the scene at the hotel in which Martim seems to be very linked with his past and extremely confused about reality around him. The second part starts when the protagonist escapes from the hotel and goes to Vitória's farm. The reason for this division is based on the fact that only during his stay in the hotel Martim's mind is free from total rationality. His lack of control over reason denotes that he is still a human being, in contrast to the symbolic expression of gender struggle he represents in the second part of the novel.

⁷ This position contradicts Hélène Cixous' views, as presented in her chapter about *A maça no escuro*. She says that Martim and Vitória are the main couple of the novel (Reading, 66). Cixous gives no textual support for this affirmation and does not explain clearly why she chooses them to be in this position. Because of that, I do not see any reason to agree with her idea.

⁸ "Martim-Pescador," "Martim-Peixeiro," or "Martin-Adán" (as this bird is called in Latin American countries) is a voracious and furious bird whose name comes from the ability it has to fish. This variety of bird lives in the margin of rivers and ponds where there are rich vegetation in which foliage hide well. Innumerable old legends mentioned "Martim-Pescador" because it is believed that the female is so loyal to the male that she feeds him in his old age and dies only after him, singing sadly. See *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, ed. Eladio Rodríguez Gonzalez (Vigo, 1960).

⁹ This interpretation differs from Cixous' reading of this part of the novel. Cixous affirms that Martim "accepts abandoning the paradise of which he is the author and coming back to our little burning hell, out of love for humans who hate him as they should." However, as I have argued, based on textual evidence, the prison does not represents Martim's hell but his paradise. Cixous, *Readings* 62-63.

¹⁰ The type of crime on which Lispector's novel focuses is in a certain way engaged with the social reality of Brazil at the time the book was published (1961), when crimes of passion happened almost every day, and male perpetrators were considered by law as defenders of male honour. The media gave no attention to the problem until the 70's, when several women belonging to the upper and upper-middle social classes were killed, making international news. Ironically, in opposition to the prevailing view held by many critics about Lispector, *A maça no escuro* anticipates the interest of the media on this subject, which demonstrates her active engagement with the social reality of the country.

WORKS CITED

- BEAUVOIR, Simone de. "Introduction to *The Second Sex*." *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Trans. and ed. Verena Andermatt CONLEY. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.
- . "Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman." *New Literary History* 19 (1987): 1-21.
- FITZ, Earl E. "Clarice Lispector and the Lirical Novel: a Reexamination of *A maça no escuro*." *Luso-Brazilian Review* 14-2 (1977): 153-159.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1980.

- FROULA, Christine. "Rewriting Genesis: Gender and Culture in Twentieth-Century Texts." *Tulsa Studies in Women's Literature* 7.2 (1988): 197-220.
- GONZALES, Eladio Rodriguez, ed. *Diccionario enciclopedico gallego-castellano*. Vigo: Galaxia, 1960.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- IRIGARAY, Luce. "This Sex Which Is Not One." *New French Feminisms: An Anthology*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981.
- . "Luce Irigaray and Sexual Difference." *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Ed. Elizabeth Grosz. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- . *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- JAY, Nancy. "Gender and Dichotomy." *Feminist Studies*, 7.1 (1981): 38-56.
- KOLODNY, Annette. "Dancing through the Minefield." *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 7th ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . "Perdoando Deus." *Felicidade clandestina*. 6th ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. All translations mine.
- MITCHELL, Juliet and Ann Oakley ed. *What is Feminism?* New York: Pantheon, 1986.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Routledge, 1985.
- MOSSATT, James, Trans. *Genesis. A New Translation of the Bible*. New York: Harper, 1954.
- PALL, Terry L. "The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector." *Luso-Brazilian Review* 21.1 (1984): 63-78.
- PAGELS, Elaine. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Vintage, 1989.
- THIELE, Beverly. "Vanishing Acts in Social and Political Thought: Tricks of the Trade." *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Ed. Carole Pateman and Elizabeth Gross. Boston: Northeastern UP, 1986.

**ESTAR ENTRE O LIXO E A ESPERANÇA:
MORANGOS MOFADOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

Fernando Arenas
University of California, Berkeley

It is generally consented that the horizon of our contemporary cultures is one that shows a proliferation of language-games – projections, interpretations, opinions. We live within the realm of the “agonistic”: a passionate contestation for social, cultural, political and economic space where differences stemming from sexual, gender, class, national, racial and/or ethnic configurations can prosper. No longer is one being or one narrative able to speak for everyone or everything. Caio Fernando Abreu’s *Morangos Mofados* (*Moldy Strawberries*), originally published in 1982, inscribes itself in that horizon.

The short stories contained in *Morangos Mofados* present a diversity of discourses in and around (homo)sexuality. (Homo)Sexuality in Caio Fernando’s fiction is constructed as an unstable area of signification which is always under constraint. Furthermore, (homo)sexuality is intimately connected to other major themes in his work: the subject’s ontological anguish and selfconscious narrative.

Este trabalho¹ é uma proposta de leitura para a obra *Morangos Mofados* (1982) de Caio Fernando Abreu. Passados dez anos após a sua primeira edição (já vai para além da oitava) e mais quatro obras entre contos e romances (*Triângulo das Águas*, 1983, *Mel & Girassóis*, 1988, *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, 1988, e *Onde Andará Dulce Veiga?*, 1990), relativamente pouca atenção tem sido dada a Caio Fernando Abreu a nível crítico (exceção feita a Clotilde Pereira de Souza Favalli, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind e Regina Zilberman). A obra de Caio Fernando surge como peça muito importante para a compreensão de uma literatura brasileira pós-moderna. O atual trabalho visa desvendar, através de alguns contos paradigmáticos, certos traços fundamentais da antologia *Morangos Mofados* sob a perspectiva duma poética pós-moderna.

Após uma leitura dos contos de *Morangos Mofados*, há várias coordenadas temáticas que saltam à vista: a presença de vozes ex-cêntricas, entre as quais, as que falam sexualidades diferentes. Aqui o termo “ex-cêntrico” segue a linha de pensamento de Linda Hutcheon: a voz ex-cêntrica é tida como voz marginalizada e/ou minoritária quanto a classe social, raça, etnia, identidade sexual e/ou sexualidade face a um poder hegemônico branco, masculino, heterossexual e burguês. A homossexualidade será, pois, o cerne de onde irão fluir e refluir as outras temáticas – a problematização da escrita e a preocupação ontológica do sujeito. Estas coordenadas encontrar-se-ão inevitavelmente entremeadas no tecido textual dos *Morangos Mofados*.

Eis assim que Caio Fernando oferece vários contos de corte metaficcional que incorporam um sujeito em processo de interrogação na História. A narrativa metaficcional ou autoconsciente é essencialmente aquela que problematiza a representação ficcional à medida que se escreve. É uma narrativa consciente do fato de

ser uma criação artificial. A literatura pós-moderna assume plenamente esse fato, com frequência de modo muito irônico. No caso de Caio Fernando Abreu, vários dos seus contos são uma meditação acerca do estatuto ontológico do ser e do processo da escrita. São muitos os escritores no âmbito ibero-americano que têm problematizado o estatuto ontológico da escrita: Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Vergílio Ferreira, Lúcia Jorge, Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna, José Saramago, entre muitos outros. Em *Morangos Mofados*, o conto "Os companheiros" é um texto profundamente auto-reflexivo ou auto-referencial. Desde a primeira linha, o narrador-autor exprime a arbitrariedade no processo da escrita: "Poderia começá-la também assim – pigarreou & disse: diríamos que Ele apresentava-se ou revelava-se, ou expressava-se (entregava-se?) ou fosse lá o que fosse" (40). O narrador-autor distancia-se, abrindo o espaço para um narrador-outro que subverte toda linearidade ficcional. As personagens (anônimas) são tipos duma geração (anos 60) – ex-hippies, ex-militantes, etc. (Aliás, as personagens nos contos de Caio Fernando, salvo pouquíssimas exceções, são anônimas.) Neste conto deparamo-nos com uma geração paralisada (pelo álcool, pelas drogas) que foge dos fantasmas de um passado onde se cultivava a esperança de mudar a sociedade. A descrença nas verdades universais permeia o espírito das personagens e o conto em si. Através da indefinição, a fragmentação, o paradoxo e as frases incompletas, o conto como entidade estética é descrente dos fatos e das verdades absolutas:

a verdade é que chega-se sempre longe demais quando não se quer Ir Direto Aos Fatos, mas o problema de Ir Direto Aos Fatos é que há cir-cun-ló-quios, então, e a maioria das vezes a graça está justamente nesses Vazios Volteios Virtuosos, digamos assim: que não haja beleza nos fatos desde que se vá direto a eles? ou que não haja mistério, que seja insuportavelmente dispensável gostar dos cir-cun-ló-quios, Ultrapasse-os. Acontece que. Nada acontece) – mas por favor não falemos disso agora (41).

O conto, desde o início, foge a todo paradigma e a toda definição na descrição de tempo e lugar: "Mas assim. Caminhava na rua sem tocar na rua: conseguia. Movimentava-se entre espelhos.

Caminhar na rua, jogo de infinitos. O de agora remetendo ao de antes, que refletia o depois, que era algo bem próximo do agora, e assim por diante” (42). O narrador duplamente autoconsciente recusa todo esclarecimento do que vai narrando: “Exatamente por isso é preciso que se diga para que ninguém entenda, mas pelo menos, fique registrado em benefício de nada, nem de ninguém” (43).

“Os sobreviventes” é um diálogo de duas vozes que se confundem entre primeira e terceira pessoa (você), e entre gêneros e sexualidades. Através da supressão de parágrafos, o fluxo do discurso fica fragmentado, criando ao mesmo tempo uma sensação paradoxal de unidade do eu no outro em meio da fragmentação. As duas personagens (homem e mulher) são sobreviventes duma geração que lutou contra a ditadura, que queria uma ruptura com o passado (como em “Os companheiros”), que acreditou em tudo, fez de tudo, e que, nos anos 80, só conserva “um gosto azedo na boca”, “um nó no peito”, como diz um dos interlocutores:

te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo (20).

Apesar do desgaste das utopias e das ilusões perdidas (o mofo), o texto e as suas personagens querem ter fé, querem crer numa tentativa, querem cultivar morangos novos (como no conto que dá o título à antologia).

Por outro lado, a preocupação ontológica² ou existencial surge em dois dos contos mais herméticos da coleção: “Luz e sombra” e “Transformações”. Estes são contos dificilmente situáveis dadas a incerteza e a indefinição que os dominam. “Luz e sombra”, de título irônico, apresenta um mundo cinza – entre a luz e a sombra. Há um narrador-sujeito só localizável em meio duma cidade, através duma janela, num quarto com tapete verde. O espaço vazio de atmosfera nojenta que circunda o narrador é preenchido pelas suas obsessões. A sua obsessão primária é dar “sentido e ordem às coisas”. Ele (o narrador-sujeito e, por meio dele, o autor de modo metafictional) quer definir-se através da e na *palavra*, já que é a província do ser (Heidegger), mas Caio

Fernando quer dramatizar a impossibilidade de atingir e comunicar a verdade do ser:

Não você não me entende. E sei que você não me entende porque não estou conseguindo ser suficientemente claro, e por não ser suficientemente claro, além de você não me entender, não conseguirei dar ordem a nada disso, portanto, não haverá sentido, portanto, não haverá depois. Antes que me faça entender, se é que conseguirei, queria pelo menos que você compreendesse antes, antes de qualquer palavra, apague tudo, faz de conta que começamos agora, neste segundo, nesta próxima frase que direi. Assim: é um terrível esforço para mim (60-61).

A solidão perpassa estes contos acentuando ainda mais a sensação da impossibilidade de o ser se definir na palavra e comunicar-se.

Entretanto, a ação narrada em “Transformações” aparece “densa” e “viscosa”. O fruto dado ao leitor não é maduro mas podre, envenenado até. O narrador onisciente descreve um sujeito esfacelado entre ele próprio e A Grande Falta. O Eu é repositório d’A Grande Falta que, por sua vez, é repositório do Eu. O ser vive num intervalo onde a existência una e centrada é impossível. Ele situa-se num paradoxo onde o viver completo é viver carente: “Alguma coisa que jamais teria, e tão consciente estava dessa para sempre ausência que, por paradoxal que pareça, era completo nesse estado de carência plena” (71). É em vão que o ser *nomeia a palavra* num jogo infinito de significantes na tentativa de se centrar e, assim, controlar A Grande Falta:

Foi um dia movimentado, aquele. Sua casca partia-se e refazia-se, entardecer sombrio e meio-dia cegante, intercalados. Fumou demais, sem terminar nenhum cigarro. Bebeu muitos cafés, deixando restos no fundo das xícaras. Exaltou-se. Ausentou-se. Nos intervalos da ausência distrafa-se, entre susto e fascínio, em chamá-la de A Grande Indiferença, ou A Grande Ausência, ou A Grande Partida, ou A Grande, ou A, ou. Na tentativa ou esperança, quem sabe, de conseguindo nomeá-la conseguir também controlá-la (72).

Afinal, é só através da descoberta do outro que o ser se vê a si próprio, se descobre a si próprio:

As transformações tinham-se tornado tão rápidas que no primeiro momento não soube dizer se a Outra Pessoa via a ele, ou a Ela (A Grande Falta), se se dirigia à moldura, à casca, ao cristal ou ao desenho, ao corpo original, às gotas de sangue. Isso, num primeiro momento. Num segundo, teve certeza absoluta que se tinha desinvisibilizado. A Outra Pessoa olhava para uma coisa que era ele mesmo. Ele mesmo olhava para uma coisa que era Outra Pessoa. O coração dele batia, cheio de sangue. Pousada sobre seu ombro, a mão da Outra Pessoa tinha veias cheias de sangue, latejando suaves. Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real (73).

Na sequência de contos de *Morangos Mofados*, “Transformações” encontra-se estrategicamente situado, justamente antes do conto de conteúdo homoerótico mais evidente, “Sargento Garcia”. Esta coletânea divide-se em três partes: a primeira, “O Mofó”, de clima angustiante e oprimente, é a mais hermética; proliferam os contos metaficcionais com sujeitos dificilmente localizáveis. A segunda parte, “Os Morangos”, focaliza-se mais em objetos e pessoas concretas, com subjetividades, se calhar, menos problematizadas. Os contos por sua vez são menos herméticos. “Transformações”, como o título indica, representa um ponto de viragem. O ponto em que o ser descobre a si próprio através do encontro com o outro. O ser é em relação dialógica. Desse modo, o autor abre espaço na sequência de contos de *Morangos Mofados* às vozes que falam sexualidades diferentes. O “Sargento Garcia” é porventura o conto que exprime a diferença sexual de modo mais evidente. A última parte da antologia consiste no conto-resumo, “Morangos Mofados”. Este é estruturado em forma de sinfonia: cada movimento apresenta, pois, variações “rítmicas e melódicas” da mesma temática que Caio Fernando desenvolve através da coletânea. Temos um sujeito anônimo-classe média-“yuppificado”, quase à beira da loucura, para onde convergem todos os medos e as angústias de uma vida urbana artificial. O sujeito é consciente do

desgaste das utopias (anos 60), contudo, não perde a esperança de um melhor futuro. O conto, tal como a coletânea de *Morangos Mofados*, é uma sinfonia inacabada – uma luz num “horizonte cinza-claro”. É assim que, apesar do seu profundo pessimismo, Caio Fernando não compartilha o espírito nihilista de outras vozes contemporâneas.

A fala homossexual é uma coordenada temática de crucial importância na obra de Caio Fernando Abreu. Há vários contos onde as vozes homossexuais se revelam às vezes de modo direto (“Sargento Garcia”, “Terça-feira gorda”, etc.) e às vezes de modo alegórico (“Além do ponto”).

É só nas últimas duas décadas que as vozes homossexuais têm proliferado nos textos literários produzidos pelo mundo afora. Foi a experiência política, social e intelectual dos anos 60 que permitiu, segundo Kristeva (1980), “o alargamento dos limites da escrita”. Este alargamento atinge, igualmente, os limites da linguagem, a subjetividade e a identidade sexual. Por outro lado, Linda Hutcheon (1988) evidencia a presença duma perspectiva *descentrada* em todas as formas artísticas na atualidade:

The centre no longer completely holds. And, from decentered perspective, the ‘marginal’ (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white, western) we might have assumed (12).

É evidente que aqui se fala principalmente nos países industrializados, mas o fato de estarmos a analisar uma obra literária brasileira onde há uma perspectiva descentrada, é motivo para afirmarmos que tal fenômeno atinge certas regiões, certas cidades, certas camadas sociais em alguns países do Terceiro Mundo, entre eles, o Brasil (Santiago, 1989). Silviano Santiago, em consonância com o discurso de Hutcheon, aponta para o fim da noção duma cultura homogênea e monolítica, frisando, assim, a importância da liberdade individual (social, cultural, etc.): “A descoberta de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual” (35).

A obra de Caio Fernando Abreu é um claro exemplo da realidade acima anotada, na medida em que nela surgem vozes homossexuais que falam em múltiplos registros, de múltiplas formas e sem apologias. Em “Terça-feira gorda”, o narrador na primeira pessoa, de modo linear e com certa ironia, relata um encontro anônimo entre dois homens num baile de carnaval: é o prelúdio a uma entrega mútua de dois corpos masculinos: “Você é gostoso, eu disse. Eu era só um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também” (48). O conto revela-se, tal como as personagens, *desmascarado*. Fala o narrador-protagonista. “Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara” (49). “Terça-feira gorda” põe em relevo o risco social, político e físico ao assumir-se a homossexualidade de maneira aberta. Os dois personagens, já fora do baile, enquanto se entregam fisicamente na praia, são subitamente alvo de um ataque anti-homossexual. De fato, o conto, junto com as personagens, é vitimado, explodindo em fragmentos de imagens superexpostas, pondo fim à narrativa:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras. A boca molhada afundando no meio duma massa escura. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho, correndo pela areia molhada todos em volta, muito próximos. Fechando os olhos, como num filme, conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, dançando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis, no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (50).

O desmascaramento duma sexualidade diferente apresenta um risco. A narrativa de Caio Fernando é uma tentativa de destruir as máscaras sociais e estéticas mantidas pela cultura hegemônica heterocêntrica, sob o risco de ser destruída no processo, tal como os protagonistas de “Terça-feira gorda”. O surgimento

de vozes homo/bi/ssexuais na obra de Caio Fernando Abreu, então, tem necessariamente uma dimensão política contestatória, dado que é uma afirmação das diferenças. Igualmente, a sua obra se insere na luta pela redefinição do espaço canônico (seja social, literário, estético, etc.) que até agora tem geralmente abafado ou excluído a expressão desmascarada de sexualidades (ex-)cêntricas.

Em “Além do ponto”, temos um narrador masculino em primeira pessoa aparentemente bêbado. Toda a ação passa-se na cabeça dele, mas, devido à intervenção do álcool, toda informação proporcionada é instável e confusa:

Chovia, chovia, chovia e eu indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada, eu sempre perdia todos pelos bares, só uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito, parece falso dito desse jeito, mas bem assim eu ia no meio da chuva, uma garrafa de conhaque e um maço de cigarros no bolso (36).

O Eu-protagonista descreve o seu percurso através do espaço que o separa de um Ele-outro. Esse espaço, que é exterior assim como interior, é invadido pela chuva, pelo álcool, mas sobretudo por uma profunda angústia existencial. De fato, após várias leituras do conto, conclui-se que a pulsação homoerótica que move a narrativa funciona mais como alegoria duma angústia de ordem ontológica. Ao longo do percurso, o conflito na personagem parece residir na sua luta por ultrapassar o ponto (significante polissêmico nesta narrativa) para chegar ao encontro de um amante/parceiro: “Eu começava a saber que tem um ponto, a chuva na minha cabeça não me deixava ir além desse ponto, que tem um ponto e eu dividido querendo ver o depois do ponto e também aquele agradável dele me esperando quente” (37). Porém, revela-se no fim que o protagonista tem estado sempre além do ponto a bater numa porta de alguém cujo nome desconhece e que não abre:

E bati, e bati outra vez, e tornei a bater, e continuei batendo sem me importar que as pessoas parassem para olhar, eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido o seu

nome, se é que alguma vez o soube, talvez eu tivesse febre, tinha ficado tudo muito confuso, as idéias misturadas, água de chuva e conhaque no meu corpo sujo gasto cansado batendo como um louco naquela porta que não abria, *era tudo um engano* (39) (itálicos meus).

“Além do ponto” é um simulacro onde o narrador-protagonista quer encobrir o que ele realmente é com todas as suas fraquezas humanas: “Talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era” (37). O sujeito-protagonista tem de se enfrentar a si próprio já que o outro está nele. O álcool não poderá afastá-lo dessa única existência conflitiva. Todos os percursos levá-lo-ão inevitavelmente de volta a si mesmo. Nesta narrativa não há verdadeiramente um “além” do ponto, mas um ponto que na sua configuração infinita poderia representar uma multiplicidade de medos, angústias e solidões acumuladas na vida humana: vida que tenta ir para além de si própria, mas não consegue.

Em “Além do ponto” o desejo homoerótico funciona como alegoria de uma profunda dor existencial, chamando a atenção, igualmente, para o labirinto excruciante que deve percorrer esse desejo para achar lugar num espaço social e político vedado.

Seguindo a coordenada temática homoerótica, temos o conto mais divulgado de Caio Fernando: “Sargento Garcia”. A temática da homossexualidade no âmbito militar ocupa o lugar central desta narrativa. Hermes, o narrador-protagonista adolescente, apresenta este mundo, mostrando o choque do elemento (hiper)masculino e o que se percebe como “feminino”. A dinâmica sócio-política e sexual entre o Sargento e Hermes é tal que o narrador-protagonista é sistematicamente humilhado: (o narrador encara o Sargento) “Tem cera nos ouvidos, pamonha? – Não, meu sargento. – E no rabo?” (75).

Noutra passagem, o ambiente repressivo é patenteado pela descrição do contorno físico e a nítida presença da ditadura:

– Está com medo, molóide?

– Não, meu sargento. É que. . .

O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu tremer comigo. Na parede, o retrato de Castello Branco oscilou. Os risos cessaram. Mas, junto com o zumbido de sangue quente

na minha cabeça, as pás ferrugentas do ventilador e o vôo gordo das moscas, localizava também um ofegar sebo, nojento. Os outros esperavam. Eu esperava. Era assim um cristão na arena? Pensei sem querer. O leão brincando com a vítima, patas vadias, antes de desferir o golpe mortal.

– Quem fala aqui sou eu, correto?

– Correto, sargento. Meu sargento.

– Limite-se a dizer *sim*, *meu sargento* ou *Não, meu sargento*. Correto?

– Sim, meu sargento (76).

A homofobia e o sexismo interiorizados no Sargento transparecem e são, ao mesmo tempo, projetados contra o que ele vê de “feminino” em Hermes. O interesse do Sargento Garcia pelo rapaz leva-o a um ciclo de atração-negação-humilhação que Hermes rompe no final, quando recusa a postura hierarquizada e microfascista do Sargento:

Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre minha boca. Empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. Mordeu minha nuca. Com o corpo, procurei jogá-lo para fora de mim.

– Seu puto – ele gemeu. – Veadinho sujo. Bichinha louca.

Agarrei o travesseiro com as duas mãos e, num arranço, consegui deitar novamente de costas (88).

Aqui, Caio Fernando problematiza a feminização da homossexualidade masculina, resultado duma mentalidade machista e anti-homossexual no protagonista, Sargento Garcia, ele mesmo sendo homossexual.³ Outrossim, o escritor rompe a “lógica binária” nas relações sexuais que determinam uma hierarquia entre o dominador/ativo/masculino e o dominado/passivo/feminino.⁴ Por extensão, o autor questiona as rígidas hierarquias sócio-políticas, numa altura (finais dos anos 70) em que predominam governos autoritários na América Latina.

“Aqueles dois” (p. 132) é um conto de conteúdo homossexual, cuja narrativa parece mais sugestiva. Desde o subtítulo (*História de aparente mediocridade e repressão*), o leitor é confrontado com a dúvida da perspectiva: quem é que vai olhar para quem? quem é que vai ser objeto de crítica? Neste conto há dois protagonistas, Saul e Raul, que trabalham na mesma repartição, tornando-se aos poucos muito bons amigos: “Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe?” (132).

Ao longo do texto, o narrador irônico cria ambigüidade, desestabilizando as expectativas do leitor: “Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberando limitarem-se a um cotidiano oi, tudo bem, ou, o máximo, às sextas, um cordial bom fim de semana, então. Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinais, quem saberá? – *conspirava contra (ou a favor, por que não?)* aqueles dois” (133). (*itálicos meus*) Assim, pois, a amizade entre Saul e Raul se torna mais íntima (embora não-sexual) e o olhar da sociedade circundante, mais crítico. No final, os dois moços são expulsos da repartição por parte da administração, devido ao seu suposto “comportamento doentio”.

O narrador, então, surpreende o leitor, deslocando o seu olhar dos dois protagonistas para se fixar na sociedade que os condena. De tal forma, o título do conto é subvertido e já não são “aqueles dois” os condenados, mas a sociedade, “aqueles outros”:

Mas quando safram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos postos na janela, a camisa branca de um, a azul do outro, estavam mais altos e mais altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai, alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi tinha dobrado a esquina.

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens no céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram. (141-142).

O olhar duplo deixa a narrativa em suspenso: quem é que afinal fica infeliz, aqueles dois ou os outros? Caio Fernando incita o leitor a repensar o seu ponto de vista e conceito próprio de *moral*. O autor condena toda moral autoritária e monolítica que esmaga a liberdade individual.

No que diz respeito à voz homossexual, é importante sublinhar que não é sempre óbvia nos *Morangos Mofados*, aliás, em muitos casos, uma noção centrada de “unissexualidade” no sujeito e até de gênero no sujeito é posta em causa. Aqui surge a voz pós-moderna na sua proclividade polissêmica: toda noção fixa de sexualidade baseada na equação binária hetero/homo é desestabilizada. O conceito próprio de sexualidade torna-se um *significante flutuante* (Laclau, 1989), dado que opera num mundo narrativo povoado de subjetividades ambíguas que diferem antagonicamente entre si e que já não podem ser submetidas a padrões externos. Caio Fernando sugere, então, em algumas das suas narrativas, uma (bi)ssexualidade de traços andróginos num constante fluir que varia conforme as circunstâncias individuais de tempo e lugar. Isto aponta para o debate em torno da homossexualidade entre essencialistas e construtivistas no âmbito académico, com repercussões na militância política *gay*. O cerne da polémica é a homossexualidade tida, no primeiro caso, como peça da constituição genética do sujeito, ou, no segundo caso, como construção ideológica (isto é, a homossexualidade como resultado da apropriação do corpo e as suas zonas erógenas por um discurso ideológico). Se optarmos pela segunda posição (isto é, a construtivista), a noção “(homo)ssexualidade” será posta em causa como categoria totalizadora, capaz de descrever a configuração ontológico-fisiológica do indivíduo. Acredito que Caio Fernando Abreu adere a esta segunda linha de pensamento.

As narrativas desta antologia apresentam sujeitos que oscilam desde os que detêm uma identidade hetero/homo/ssexual clara, embora sempre problematizada (“O dia que Júpiter encontrou Saturno”, “Sargento Garcia”); os que mostram uma identidade difusa, já que há agentes perturbadores (o álcool, por exemplo) que sabotam o desejo de o eu-sujeito se encontrar (“Além do ponto”); ou até os sujeitos dificilmente localizáveis numa equação binária (homo/hetero ou mulher/homem), dado que as identidades todas se confundem, criando uma espécie de implosão do eu no outro (“Os sobreviventes”) que não deixa de ser paradoxal.⁵

Na obra *Morangos Mofados*, Caio Fernando Abreu percorre diversos terrenos, na maioria das vezes movediços, problematizando o processo da escrita e toda noção de um ser centrado. Igualmente, aparecem vozes ex-cêntricas que circulam através dos textos, às vezes falando em alto e bom som, outras vezes, diluindo-se na densa massa que separa o eu-sujeito da outra pessoa, ou até de si próprio. *Morangos Mofados* abre uma multiplicidade de caminhos, enriquecendo a pujante produção literária pós-moderna brasileira. Caio Fernando é uma voz dentro de um vasto repertório de vozes de uma geração que deseja falar as solidões, obsessões, contradições, em suma, o mofo duma era, sem desistir da busca de um lugar novo onde plantar “morangos frescos vermelhos”.

NOTAS

¹ Comecei este trabalho durante um estágio no Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University em 1989. Gostaria de agradecer muito sinceramente o Centro (agora Departamento) pelo apoio proporcionado durante a minha estadia na Brown. Igualmente gostaria de agradecer a valiosa ajuda de Francisco Caetano Lopes, na Stanford University, e de Greg Mullins e Alex Clapp, em Berkeley.

² Brian McHale formula as teses seguintes, a primeira: “The dominant of Modernist writing is *epistemological*. That is, Modernist writing is designed to raise such questions as what is to be known? who knows it? how do they know it and with what degree of certainty? how is knowledge transmitted from one knower to another and with what degree of reliability? etc.

A segunda: “The dominant of Postmodernist writing is *ontological*. That is, Postmodernist writing is designed to raise such questions as: what is a world? what kinds of worlds are there, how are they constituted, how do they differ? what is the mode of existence of a text and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?” (Fokkema, “Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing” *Approaching Postmodernism*, 75).

³ Na sua novela “O Voluntário” (1976), o escritor Gasparino Damata também traz à luz a temática das hierarquias sócio-sexuais. No mundo militar apresentado por Damata, a homossexualidade é onipresente. Neste caso, o autor quer problematizar a postura autoritária das personagens, no seu desejo de reafirmar uma identidade (hetero)masculina. Dessa maneira, os oficiais tentam dominar os soldados tanto política como sexualmente.

⁴ Michel Foucault define esta dinâmica sócio-sexual como *isomorfismo*: “Par là, il faut entendre que le rapport sexuel – toujours pensé à partir de l’acte modèle de la pénétration et d’une polarité qui oppose activité et passivité – est perçu comme de même type que le rapport entre le supérieur et l’inférieur, celui qui domine et celui qui est dominé, celui qui soumet et celui qui est soumis, celui qui l’emporte et celui qui est vaincu” (Foucault *L’usage des plaisirs* 237). Foucault fala do *isomorfismo* no contexto das relações sócio-sexuais na Grécia Antiga. No contexto brasileiro, este assunto tem sido

abordado por Peter Fry, na tentativa de delinear os paradigmas da ideologia sexual no Brasil (Fry, 1982).

⁶ Os termos "contradição" e "paradoxo" são termos muito usados para descrever toda expressão pós-moderna. Caio Fernando fica inevitavelmente imbricado num paradoxo quando, por uma parte, quer afirmar a diferença, e por outra, eliminá-la.

TRABALHOS CITADOS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- DAMATA, Gasparino. *Os Solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- FOKKEMA, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *L'usage des plaisirs: L'Histoire de la Sexualité*, vol. II. Paris: Gallimard, 1984.
- FRY, Peter. *Para inglês ver: Política e Identidade na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- HALPERIN, David. *One Hundred Years of Homosexuality*. New York: Routledge, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York/London: Routledge, 1988.
- INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Caio Fernando Abreu* Porto Alegre: IEL/RS (Col. Autores Gaúchos)
- JAMESON, Fredric. "Periodizing the 60s", *The Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- KRISTEVA, Julia. "Postmodernism?", *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. ed. Garvin, Harry R., Lewisburg, Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press, 1980.
- LACLAU, Ernesto. "Politics and the Limits of Modernity", *Universal Abandon?*, ed. Ross, Andrew. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- MCHALE, Brian. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", *Approaching Postmodernism*. ed. Fokkema, Douwe, and Bertens, Hans. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "Homossexualidade e Cidadania", *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 100, jan. 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

POEMAS
de Carlos Drummond de Andrade

Translated by
Thomas LaBorie Burns

IN SEARCH OF POETRY

Don't make verses from events.
In the presence of poetry there is no creation or death.
Before it life is a static sun
Giving off neither heat nor light.
Affinities, anniversaries, personal incidents don't matter.
Don't make poetry with your body,
This fine, complete, comfortable body so adverse to lyrical
[effusions.
Your drop of bile, your grimace of pleasure or pain in the dark
Don't matter.
Don't reveal your feelings:
They partake of the dubious and take the long view.
What you think and feel is, still, not poetry.

Don't celebrate your home town, leave it in peace.
Poetry is not the motion of machinery or the secret of households.
It is not the music heard in passing, the murmur of the sea on
[shoreline streets.

Poetry is not nature
And not men in society.
Rain and night, weariness and hope mean nothing to it.
Poetry (don't take the poetry out of things)
Is an ellision of subject and object.

Don't dramatize, make invocations or apostrophes.
Don't waste time in lying
Or boring yourself.
Your marble yacht, your diamond shoe,
Your mazurkas and abuses, your family skeletons
Vanish in the curve of time, are good for nothing.

Don't restore your buried melancholic childhood.
Don't oscillate between looking-glass and dissipating memory.
Whatever has dissipated was not poetry,
Whatever has broken was not crystal.

Mutely penetrate the kingdom of words
As there are some poems waiting to be written.
They are in a state of paralysis but without despair –
Only calm and freshness on the unbroken surface.
There they are, mute and alone, in the state of a dictionary.
Live with your poems before you describe them,
Be patient if they are obscure, calm if they provoke you.
Wait for each one to happen
And finish it with your power of word and of silence.
Don't force the poem to unyoke itself from limbo,
Don't pick up the poem you have dropped.

Don't coax the poem along. Accept it
As it will accept its own final form
Concentrated in space.

Come closer and contemplate the words.
Each one has a thousand secret faces under the neutral face
And asks you, not caring about the answer,
Bad or worse, that you give it:
Did you bring the key?

Take notice:
Barren of rhyme or reason
The words take refuge in the night,
When yet damp and steeped in sleep
They roll in a turbulent river and are turned into scorn.

(1945)

OUR TIME

I

This is a time of splintering,
a time of split men.

In vain do we riff through volumes,
travel and enrich ourselves.
The awaited hour dissolves into dust.
Men ask for meat. Fire. Shoes.
The laws are not enough. Irises do not bloom
from law. My name is tumult and is written
in stone.

I visit the facts but no not find you.
Where do you hide, precarious synthesis,
pawn-broker of my sleep, lamp
lighted asleep on the porch?
Small certainties of borrowing, no kiss
rises to my shoulder to tell me
of the city of men who are whole.

I grow quiet, I wait, I decipher.
Things might improve.
Things are so strong!

But I am not things and I rebel.
I have in me words seeking a channel.
They are hoarse and rough,
perturbed, energetic,
compressed so long
they have lost their meaning,
want only to explode.

II

This is a time of boundaries,
a time of people cut off.
Of armless nomadic hands,

detached obscene gestures.
The childhood street has moved.
And the red dress
red
covers love's nakedness
In the open, in the valley,
Obscure symbols multiply.
War, truth, flowers?
From the mobilized Platonic laboratories
Comes a draught that singes the faces
And dissipates, on the beach, the words.

Darkness extends but does not eliminate
the succedaneum of the star in our hands.
How parts of us shine! Our nails,
rings, pearls, cigarettes, flashlights,
our more intimate parts,
throbbings, graspings,
and the night air is what is strictly necessary
to continue, and we continue.

III

And we continue. It is a time for crutches,
a time for talkative dead
and old paralytic women nostalgic for the ball,
but it is still time to live and tell.
Some stories have not been lost.
I know this house well –
go in to the right, go up to the left,
the large room gives on to terrible bedrooms,
like the one of the burial that didn't happen,
of the body forgotten on the table,
it gives on to the breakfast room of tart fruit,
to the bright central garden, to the water
that drips and secretes
the incest, the blessing, the departure,
it gives on to the closed cells that contain:
paper, crimes, coins?

O tell, old mammy, journalist, poet, small urban historian,
deaf mute, depository of my feebleness, do not hold back.
Tell, girl locked in memory, old cripple, cockroaches of
the archives, creaking doors, solitude and disgust,
enigmatic people and things, tell, dust-cover of dismantled
pianos, tell, old seals of the emperor, sets of broken china,
tell, bones on the street, fragments of newspaper, eye-lets
on the dressmaker's floor, black arm-bands, doves, roving
hounds, hunted animals, tell.

All is more difficult after you grow silent. . .
And many of you have never bared your souls.

IV

It is a time of half silence,
of ice-cold mouth and murmur,
insinuations, warnings on the corner.
A time of five senses in one. The spy dines with us.

It is a time of drab curtains,
of a neutral sky, politics
in the apple, the saint, the orgasm,
love and unlove, mild
anger, gin and tonic,
made-up eyes,
glass teeth,
grotesque twisted tongue.
This we call: sway.

In the alley,
merely a wall,
on it the police.
In the sky of propaganda
birds announce
the glory.
In the bedroom,
derision ad three dirty collars.

Listen to the formidable hour of noon
 in the city. The offices empty in an instant.
 Mouths suck up a river of meat, vegetables and nutritious pies.
 The tray of silvery fish swiftly leaps from the sea.
 The subterraneans of hunger weep broth,
 watery dog-eyes in the window devour your bone.
 Eat, mechanical arm, nourish yourself, paper hand,
 it is time for food,
 later it will be time for love.

Slowly the offices recover and business, indecisive shape,
 [evolves.

The splendid piece of business weaves into the traffic.
 Multitudes that cross it don't see. It is colorless and odorless.
 It is disguised on the streetcar, behind the southern breeze,
 It appears in the sand, on the telephone, in air battle,
 It takes over your soul
 and gets a percentage.

Listen to the shabby hour of return.
 Man after man, woman, child, man,
 clothes, cigarette, hat, clothes, clothes, clothes,
 man, man, woman, man, woman, clothes, man,
 think they are waiting for something,
 and become dumb, trickle away step by step, sit down,
 last scraps of the business, they imagine going home,
 it now being night, between rubbed out walls,
 in a presumed city, they imagine

Listen to the wee hours of compensation, reading, recourse to
 [the casino, walk on the beach,
 the body beside the body, stretched out at last,
 stripped of its pants and the distressful thought of a slave,
 listen to the body groan, entwine, ebb,
 wander in remote objects and, buried painlessly beneath them,
 trust itself to the all-that-matters
 of sleep.

Listen to the horrible employment of the day
in every country of human speech,
the falsifying of the words dropping in newspapers,
the unreal world of the notaries where property is
[flowered cake,
with the banks smoothly milling the neck of the sugar,
the constellation of ants and usurers,
the bad poetry, the bad novel,
the fragile who surrender to the protection of the cockatrice,
the ugly man, of deadly ugliness,
boating in a sinistre Saturday twilight.

VI

In the family basements,
orchids and options
of purchase and divorce.
Electric pregnancy
no longer occasions swooning.
Allergic children
exchanged, made over.
Relentless war
is waged on the cockroaches.
Stories are told
by correspondence.
The table gathers
a glass, a knife,
and the bed devours
your loneliness.
Honor is vindicated
and the inheritance of the cattle.

VII

Or it is not vindicated and it is the same.
There are solutions, there are salves, for every hour and pain.
There are strong salves, pains of class,
of bloody wrath and placid face. And there are the faintest
of salves, mean trodden pains,
wounds no government will authorize,

which, nevertheless, hurt,
unbriable melancholy,
wrath, failure, disgust
with this old hat, the muddy street, the State.
Is there weeping in the theater,
on the stage, among the public, in the loges?
Above all there is weeping in the theater,
already late and confused,
it dims the lights, is lost in the linoleum, will
go digging in the warehouses, in the colonial alleys where
[nocturnal rats prow],
will water the waving corn in ripening fields,
and dry out in the sun, in a bitter pool.
And within the weeping my scoffing face,
my mocking and scornful eye,
my total repugnance at your declining lyricism
that pollutes the very essence of diamonds.

VIII

The poet
refuses all responsibility
in the march of the capitalist world
and with his words, intuitions, symbols and other weapons
promises to help destroy it
like a rock-quarry, a forest,
a worm.

(1945)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Procura da poesia. Nosso tempo.* In: -, *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

O PAMPA
Dyonelio Machado

Este texto, de 1926, é um excerto de *O Estadista*, romance inédito do escritor gaúcho Dyonelio Machado (1895-1985). A descoberta do original manuscrito de *O Estadista*, pela pesquisadora M. Z. Grawunder, deveu-se à Organização do Acervo Literário de Dyonelio Machado, integrante do projeto Fontes da Literatura Brasileira, do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Um dos grandes nomes da literatura brasileira, Dyonelio tem onze romances editados, entre eles *Os Ratos*, *O Louco do Cati*, *Desolação*, *Passos Perdidos*, *Deuses Econômicos*. Seu primeiro livro publicado, em ficção, foi *Um Pobre Homem*, contos (1927).

Quando Joaninha, a filha única do senador Sampaio, tendo estado de visita à Glorinha, numa tarde, comunicou ao pai que o Sr. Dantas pretendia unir-se à sua amiga, no mês seguinte, o velho lhe disse simplesmente:

— Não casa.

— Mas meu pai, a noiva está pronta!. . .

— A noiva está pronta desde os quize anos, neste clima potente e terrível. . . Enfim, são coisas que tu não entendes!. . . O que é certo, porém, é que ela não casa. Que casa com outro!

Sampaio não se achava, não, como verifiquei, nos segredos da família. Soube, sim, que lhe eram por demais familiares os menores incidentes da política, sendo ele mesmo um político. Era evidente, pois, que o senador aplicava a casos privados, que lhe eram absolutamente desconhecidos, aliás, conclusões da vida pública, da qual, entretanto, desfrutava completa intimidade.

Sampaio — o velho Sampaio — vinha da propaganda e fora íntimo de Lopes Trovão e Silva Jardim.

— Era ali. . . — costumava ele dizer, apontando para o soco da estátua do Patriarca, toda vez que passava pelo largo de S. Francisco. — E contava os *meetings* memoráveis, quando os infantas do imperador atropelavam os patriotas na pequena praça, e só, agarrado ao bronze, escudando-se na sua força eterna, ficava o jovem fluminense, que iria pedir à lava de um vulcão o sudário derradeiro com que envolver a cabeça louca, portadora de pensamentos incandescentes, resolvidos também, mais tarde, em cinzas, como as próprias lavas. . .

O advento da República não modificara a existência do propagandista Sampaio, que continuava como praticante da farmácia do padrinho, na Rua do Hospício.

Mas não era do Rio, e a morte do pai, no sul do país, chamou-o outra vez para a desolação inóspita dos pampas.

Quando Sampaio atravessou de novo o pampa, experimentou uma emoção profunda.

O pampa não se descreve: sente-se. A musa das planuras tartáricas recorre a imagens simples, para pintar a estepe. Quando a erva cresce e as flores, desabrochadas, flutuam lentamente ao vento, os poetas dessas regiões apartadas comparam, segundo Le Play, a campina movediça a um "oceano", que o vento mansamente agita. É um oceano, também, para Huc: um oceano, um grande oceano, por um tempo, calmo.

Será ingênuo, certamente. Mas vivo! Onde encontrar, na superfície amorosa dessa pupila de magnífico que se abre docemente para o êxtase, símile que mais se quadre à majestade desse *empire des herbes*? Porque a grandeza nua da estepe só tem correspondente tangível na grandeza selvática do mar.

Em todos os tempos, a planura, vasta, ilimitada, muda, penetrante, imóvel, só tem inspirado estados d'alma vazios. Dir-se-ia que o seu oco suga quanto existe dentro de nós, exaurindo-nos, como uma bomba.

Aspicerete nudos sine fronde, sine arbore, campos. . . lamenta-se Ovídio. É que esses campos despidos, sem árvore e sem sombra, foram a terra do seu exílio, e a terra do exílio nunca desdobra à nossa vista, em nenhuma parte, senão desolação e ruína, exatamente a desolação e a ruína que fazem dentro de nós. Mas não é, não, o que sentem os viajantes que de Kustendjé contemplam essas mesmas estepes da Dobrondcha. Eles não se cansam de admirar a majestade dessas planícies solitárias e sua "monotonia grandiosa".

Pude ainda descobrir nos olhos tristonhos do jovem boticário, quando da sua volta ao Rio, um vestígio desse pampa, que ele acabava de percorrer. E, se alguém olhasse também para os seus olhos nostálgicos, teria igualmente visto ali, como eu, perpassando, como num sonho, essas coxilhas rasas, eriçadas de um pêlo escasso, que o minuano rijamente encrespa, essas ondulações típicas que arranjam uma *fácies* inconfundível para essas regiões meridionais da América.

No meio da savana deserta, as colinas parecem erguer-se lentamente, quase diria musicalmente, num ritmo plástico em que se integram, em oposição à enérgica aspereza das rudes escarpas do norte, linhas suaves, adoçadas em arcos longos, demoradas curvaturas de uma deliciosa maciez de ventre novo e pejado, toda

essa serenidade geológica, de uma vastidão silenciosa e invasora, que nos faz pensar numa terra delicada, surgindo, brandamente, à superfície, como uma doce ilha que aos poucos emerge de um mar de gramíneas, glauco e tranqüilo. Vai-se dizer, vivamente: parece até que a terra levedou! Com efeito: está inchada que nem um pão! Bendita terra! . . .

Mas o pampa não se descreve: sente-se. É sentindo-o que poderemos venerá-lo, porque com o sentimento vão partículas de coração. . .

Ora, o pampa – querem saber como é que o pampa vibra em mim? Com a monotonia grandiosa de Boissier? Eis, pois: para mim, o pampa é o silêncio em paisagem. Da mesma forma que as escarpas, os alcantis – são um galope, uma *féerie*, um alegro, um crescendo. Um se cala em nós, outro *ausculta-a!* Ali está.

Entrevista **Interview**

SÉRGIO SANT'ANNA: O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR

Nelson H. Vieira
Brown University

Esta entrevista com Sérgio Sant'Anna foi realizada em 19 de setembro de 1990, na sua casa, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Na conversa, o autor de *A tragédia brasileira* e *Senhorita Simpson* discutiu vários assuntos, desde a relação entre política e cultura até o surgimento de vozes novas no contexto literário. Sant'Anna também falou sobre a sua própria obra, destacando a forte influência do teatro e a função que nela adquire a mistura dos gêneros.

NV: Num congresso, no Rio Grande do Sul, o escritor argentino Mempo Giardinelli queixou-se da situação cultural do seu país. Ele disse que a Argentina ia a caminho do suicídio e que o setor literário estava em crise pela falta de apoio. No caso do Brasil, Sérgio, como você vê a questão cultural?

SS: Acho que o Brasil está numa fase de transição. Esta transição até já foi feita, porque o Brasil, agora, é uma democracia, quer se goste ou não do governo atual. A literatura que girou em torno da ditadura, nos anos 60 e 70, trazia à tona valores muito fortes, como o experimentalismo, a vanguarda e o combate político. Nesse momento, percebo uma certa perplexidade, tanto que não estão saindo muitas obras. Eu acreditaria, talvez pelo meu caso pessoal, que seria um momento de reflexão para entender o País, a sua cultura, e daí partir para a ação. Na verdade, a situação atual, em termos literários e culturais, só será entendida daqui a alguns anos. Este é o caso, por exemplo dos livros que surgiram logo após 64. Na minha opinião, eles foram muito imediatistas, numa visão apenas do golpe de direita. No entanto, o que o Brasil vivia naquela época só foi entendido com o decorrer dos anos. Por isso, acho que essa literatura da democracia da década de 90 e de um Brasil do futuro está sendo gestada. Não vejo, presentemente, nenhum resultado concreto, a não ser daqueles autores que já estão produzindo há mais tempo, e isso ainda não seria um fato novo.

NV: Você não admite, então, uma virada marcante no sentido de uma multiplicidade de outras vozes? São vozes, inclusive, que não fazem parte do cânone literário. Nessa linha, observamos a presença de mais mulheres escrevendo.

SS: É, tem a Ana Miranda. Ela é um fato novo. Acho que o seu livro tem a ver com a época, até em nível internacional, na medida em que ela revê o passado com uma linguagem nova. Quanto aos outros autores novos, eles sempre existem. O anormal é não existirem. A literatura é muito lenta. Nós ainda não conhecemos os escritores que estão escrevendo, talvez, os livros importantes de agora. No meu entender, o que a gente percebe é muito mais o fim de uma época do que o início da outra.

NV: Antes de começar a entrevista, comentamos sobre como o cinema está sendo afetado pela crise econômica. Talvez seja o gênero mais prejudicado. E a literatura, ela também está em crise? Há falta de publicações?

SS: Não, acho que a literatura não tem desculpas, você sempre pode escrever. O cinema é outro caso, é uma arte industrial e depende de apoio financeiro forte. Não sei exatamente o que o escritor argentino disse, mas acho que um país não deve esperar por subsídio. Pelo contrário. O artista tem que dar o seu subsídio cultural. O meio editorial, no Brasil, não está tão afetado pela crise assim. Ao mesmo tempo, existe uma decisão, principalmente nos Estados, de haver um maior comprometimento com a literatura. Esses subsídios de governo, em geral, dão margem a suplementos em jornais e livros subliterários. Há exceções, é claro. Eu participei de um congresso em Goiás, ao qual as pessoas compareceram para se queixar de alguma coisa, da falta de publicações e não sei mais o quê. A minha resposta sincera foi esta: a literatura é a lei da selva. Acho bom que seja a lei da selva.

NV: Sérgio, vamos discutir agora a influência do teatro na sua obra, como em *A tragédia brasileira* e o próprio *As confissões de Ralfo*. O seu trabalho reflete uma certa espetacularização, um aspecto que considero muito criativo, especialmente como uma expressão de autoconsciência artística. Quando leio as suas obras, tenho a impressão de que você faz um papel na vida, como o autor faz um papel na literatura ou no teatro, de criar ou recriar uma vida. O que você pensa quando junta teatro a um gênero como a prosa?

SS: Para mim, sempre foi uma percepção intuitiva de uma época em que eu estava vivendo. Antes mesmo de ter uma formação mais particularizada em teatro, sempre tive um pouco dessa intuição de que o mundo, o mundo que me pertencia, a minha geração, era um mundo de representação. Para buscar um caminho que fosse meu, de repente comecei a escrever como se os personagens estivessem em cena. Logo depois, quis colocar os meus personagens no palco mesmo. Com o correr do tempo, acabei me envolvendo com o mundo dos espetáculos, mas muito mais com amigos do que propriamente para participar. Sempre gostei mais de conviver com o pessoal do teatro, da música e das artes plásticas do que com escritores, embora tenha grandes amigos escritores. O pessoal de outras áreas me dava um dado novo e um tipo de influência que eu podia assimilar sem repetir, sem copiar. Um encenador-diretor como Bob Wilson, ou como Antunes Filho no Brasil, um pintor como Duchamp, ou mesmo um filme ou uma música, todos me davam um tipo de inspiração que jamais poderia contaminar a minha obra no sentido da repetição. O fato de ter estado em Iowa, nos Estados Unidos, e ter convivido com gente ligada a vários setores artísticos, em especial à música pop, foi importante. Bob Wilson estava na cidade, e ele tem muito olho para o teatro de representação. Foi um teatro de que gostei muito e que vi em embrião. Isso me influenciou em termos literários, tanto que o verdadeiro título do livro *Notas de Manfredo Rangel repórter é O espetáculo não pode parar*, o mesmo de um dos contos. A única coisa que um editor mudou até hoje, na minha vida, foi este título. Ele achou que soava a lugar-comum. Como era o meu primeiro editor, e eu estava tão contente de que alguém ia publicar meu livro, aceitei. Acho que, apesar da sua experiência editorial, ele estava errado, tanto que *Notas de Manfredo Rangel repórter é* um título que ninguém guarda na cabeça.

Então, a relação com o espetáculo, para mim, sempre foi muito visceral. Acho isso bom. Por outro lado, me dá margem para um sentimento pessoal muito trágico da vida, que aparece através da representação da farsa. Poucos sabem disso, mas o lado farsesco é uma forma de defender, diante de mim mesmo, uma certa tragicidade, mesmo quando certas coisas, pessoalmente, são muito difíceis de escrever. E para finalizar, a ligação com o teatro me levou à própria prática teatral. No entanto, não me sinto realizado nestas incursões. Acho preferível fazer literatura teatral do que teatro propriamente dito.

NV: Acho que é muito inovador fazer literatura teatral. É uma indicação, não somente do experimentalismo da sua obra, mas do seu impulso vanguardista. Como você se insere no contexto da vanguarda, ou, será que existe uma vanguarda brasileira?

SS: Acho que a vanguarda brasileira sempre vai existir. Eu, por exemplo, trabalho com o meu filho e seus amigos. Eles têm um grupo de música que é, de fato, uma vanguarda nova. Pessoalmente, estou numa idade mais cética, vou fazer 49 anos, e já perdi aquela ingenuidade de achar que vou transformar o mundo. Mas tenho saudade da época em que comecei. Era uma época de grande efervescência. Todos queriam fazer o livro que fosse mudar a literatura no Brasil e no mundo. Confesso que também queria embarcar nessa. Éramos, todos, de vanguarda. Hoje, já sou uma pessoa mais calma, acho que a inovação vem, mas, principalmente nessa época, ela não virá necessariamente de dentro de um desejo pessoal: "Vou inovar". No momento, faço investigações mais tranquilas, sem a preocupação de querer ser um vanguardista, embora ache que o período do radicalismo foi um dos mais férteis da cultura brasileira. As coisas sempre mudam, e ainda não sei definir esta etapa. As pessoas fazem pós-modernismo, que seria o fim das vanguardas. Acho que é o fim da palavra vanguarda. Ela trará elementos novos, que ainda não sei quais são. Eu, por exemplo, estou tentando fazer coisas para descobrir como é que elas são.

NV: Acho que a fase da vanguarda deixou uma marca definitiva na sua trajetória. Mesmo que a sua escrita seja uma inovação mais quieta, acho que cada obra manifesta conjunções que não são fáceis de encontrar em outros escritores. Você, Sérgio, reúne vários gêneros e consegue justapor componentes e elementos que fazem a gente repensar o texto. Você sente pelo menos a continuação disto? Não se pode dizer que a sua obra seja linear.

SS: Não, não é linear. Estou vivendo, agora, uma fase muito mais de pensar do que de produzir quantitativamente. Só me interessa fazer aquilo que eu não fiz ainda, trata-se de uma inquietação pessoal. Ainda não sei direito o que eu quero fazer. Escrevo um texto, paro, pego outro texto, paro, e aí, aos pouquinhos, vou

amadurecendo uma percepção do que deverá ser o meu próximo livro. Naquela época de vanguarda propriamente dita, havia uma efervescência tão grande que o ponto de partida era muito mais definido do que agora. Em *Confissões de Ralfo*, por exemplo, eu sabia que queria um livro que misturasse várias linguagens, mesmo com prejuízo de uma certa organização da obra. Agora, sinto que estou ficando mais velho no sentido da maturidade. Você começa a se interessar pela literatura, muito mais para si próprio do que em busca de uma resposta imediata. Muita gente deve estar procurando o caminho, mas esse caminho só será conhecido depois de percorrido.

NV: Na sua obra, o que mais me impressiona são os comentários estéticos. Talvez isso seja mais evidente desde *Ralfo*, onde aparece uma certa autoconsciência perante a forma. Os narradores, ou a voz que comenta, ou os personagens, todos falam da literatura em si, numa ficção sobre a ficção, que chamamos de metaficção. Você fala da ontologia do próprio texto. O leitor, então, é obrigado até certo ponto a olhar para o processo, e não somente para o produto da obra. A *tragédia brasileira* manifesta esta autoconsciência estética. Você pode falar um pouco sobre isso?

SS: Acho que aquela época efervescente e de multiplicidade de linguagens também era uma circunstância paradoxal. Se a literatura realista desejasse retratar a realidade do momento, precisaria também tratar da própria linguagem. Além dos problemas humanos, existenciais e sociais, outra das questões daquele período era a das linguagens possíveis para tratar desses temas. A metalinguagem foi uma característica forte nessa época. Como isso foi muito praticado, me sinto um pouco incomodado cada vez que me aproximo da metaficção no preparo do próximo livro. Ao mesmo tempo, não consigo voltar àquela ingenuidade pura do realismo, embora até admire quem consiga. Acho que diante de um realismo bem feito, não tenho preconceitos; mas estou procurando uma linguagem que já não seja tão explicitamente uma metalinguagem.

NV: O seu emprego da metalinguagem desafia, até certo ponto, a autoridade que controla totalmente a narrativa. Na minha opinião, você demonstra muita confiança perante o leitor, dando a ele uma certa liberdade. Sempre me lembro daquele comentário do *Ralfo* que fala do romance desestrutural. A idéia é não ter apenas uma

pluralidade de vozes ou de estilos, mas dar ao leitor opções, e até certo ponto fugir ou se afastar daquela voz controladora. Você sente isso?

SS: Sinto. Acho que isso ainda remete um pouco à questão anterior. A linguagem que era discutida era um tipo de linguagem que foi vivida. No *Ralfo*, por exemplo, há um comportamento (claro que extremado) que foi vivido. Ele teve um pouco a ver com a geração *beatnik* que me bateu enquanto leitor, quando era garoto. Ao mesmo tempo em que era o personagem que safa pelo mundo em busca da experiência, essas experiências incluíam a linguagem. Isso fica marcante em *A tragédia brasileira*. No fundo, o livro tem muito a ver com a minha infância num bairro do Rio de Janeiro, o Botafogo. Daí aquele clima todo, as músicas de cantigas infantis e até algumas memórias que são bastante trágicas. Na minha rua, por exemplo, teve um suicida, teve alguém atropelado na rua, enfim, todas aquelas memórias, inclusive sexualidade infantil ou adolescente, tudo isso está lá. Pelo meu modo de ser, vi isso imediatamente através do filtro de um palco. Sem querer comparar, um romancista feito Graciliano Ramos, com todo o seu nível, falaria diretamente da experiência dele. Já o Manuel Puig da Argentina, filtraria sua experiência através do cinema. Para ele, o mundo era a representação cinematográfica, o cinema de Hollywood que formou a sua infância. No meu caso, por circunstâncias que ainda não decifrei totalmente, os sentimentos, experiências e emoções reais vinham através do palco. Ainda é algo um pouco misterioso para mim. Talvez eu tenha sido influenciado por uma época, sem querer ter autoconsciência o tempo todo. Quanto ao fato de não assumir o controle da narrativa, acho que é um pouco de brasileiro, de autodidatismo. Nunca fui erudito, sempre fui um mau aluno, mas sempre gostei muito de ler. Nunca tive a pretensão de fazer o grande romance da erudição. Eu tinha o gosto pelo lado da cultura, da representação, mas ao mesmo tempo me excluí de fazer uma mixagem do lado pessoal. Acho que isso é bem brasileiro, bem intuitivo, num certo sentido até inculto, embora acabe dando um produto de outra ordem do que daria, por exemplo, Umberto Eco ou alguém do *nouveau-roman* francês, com todo o peso da cultura sobre eles. O brasileiro, por mais que tenha vindo de uma família em que a cultura foi acessível, sempre tem a postura da colônia diante da

metrópole. Ainda é muito presente a reinvenção da própria vida, da própria cultura. A antropofagia modernista é um exemplo claro. O Oswald, que no fundo praticou a metalinguagem antes de todos, sempre colocou o seu lado pessoal e existencial e o seu lado de brasileiro meio *gauche* diante da sociedade internacional, diante da Europa. O brasileiro é um filho da Europa que ficou muito longe, foi abandonado. É como se a mãe e o pai levassem o filho para muito longe nas férias, para uma fazenda distante, e o deixassem lá.

NV: Acho que sua obra demonstra isso muito bem. Quanto ao fenômeno da forma *vis-à-vis* conteúdo (processo e produto), acho que você respondeu em parte. Vejo nos seus livros um paralelo entre a estética e a ética. O narrador que se despe em frente dos outros pode ser uma forma de liberdade em vez de autoridade. Talvez possamos chamar isto uma junção de forma e conteúdo, mas na idéia de estética e ética. O que você pensa sobre isso?

SS: Eu não sei. Para mim, a palavra ética tem muita conotação de engajamento.

NV: Não quero sugerir uma conotação moral necessariamente, mas percebo uma afinidade entre o comportamento dos seus personagens e a escritura do texto. Os heróis não são limitados, eles oferecem opções e seu imaginário desperta, em vez de selar significados. Observo que a sua maneira de escrever um romance se coaduna bem com o seu tema. Não é um romance fechado com princípio, meio e fim, mas algo mais aberto e amplo como os heróis. Dessa forma, sinto uma aproximação entre a ética e a estética.

SS: Talvez eu tenha uma certa dificuldade com o conceito de ética. Para mim, a ética dos personagens é uma liberdade permanente de afirmação e negação. A ética seria o que eu entendo como verdade, não aquela que você quer transmitir a partir de princípios ideológicos adquiridos, mas a partir de questionamentos pessoais, políticos e estéticos. Ao falar isso, tudo parece muito sério, mas não é. Sempre tenho uma vontade de bagunçar a coisa, talvez me pareça que toda a verdade já é uma mentira. Na medida em que ela é pronunciada, já passa a ser mentira, sempre tem algo que escapa. E isso aparece nos livros, você vira tudo de cabeça para baixo e percebe apenas a parcialidade do mundo. Acho que esse

processo é extremamente positivo na época em que estamos vivendo. De alguma forma, eu já sentia o fim das ideologias fechadas. Embora eu tenha participado de partido de esquerda, faço várias gozações com esse pessoal nos livros. Em *Amazonas*, por exemplo, o narrador descreve um personagem assim: “identificou-se com aqueles seres humildes como se fosse um esquerdista”. Ao mesmo tempo em que eu me engajava e convivía com a esquerda, percebi que a ideologia encobria uma série de outras motivações humanas, comportamentais, psicanalíticas, etc. Acho que o artista tem obrigação com uma ética maior, que é mesmo a da verdade, e a verdade tem várias facetas. Nesse ponto admiro muito artistas como o Caetano Veloso e como o Oswald de Andrade, caras que nunca se deixaram amarrar.

NV: É, não há *uma* verdade. O mal do realismo unidimensional é a promessa de comunicar apenas *uma* só verdade. Na sua obra, você demonstra que ela é totalmente relativa e tem outras facetas. Sinto isto na voz dos seus narradores, inclusive na idéia de mudar da primeira pessoa para a terceira em *Ralfo*. Tudo isso, ao meu ver, é uma manifestação desta ética ou, nas suas palavras, “verdade”.

SS: Pode ser um tipo de verdade de quem procura com sinceridade. Isso é uma constante minha, e hoje mais do que nunca. Na época de *Ralfo*, estava procurando o que eu não sabia fazer: escrever um romance. O *Ralfo* é essa tentativa. Quando eu mandei o texto para o editor, disse que se ele não publicasse, eu iria entender. E ele publicou. Hoje em dia eu não sei se escreveria um livro feito o *Ralfo*. É claro, cada livro tem o seu momento. Um amigo compositor disse algo muito verdadeiro: as primeiras criações sempre têm uma verdade e uma força que talvez você não consiga reproduzir depois, por mais domínio técnico que possua. Isso é bem visível em escritores, agora mesmo me lembrei, não sei por que, do Brecht, a selvageria e a força das suas primeiras peças. . .

NV: Essa atitude perante a verdade tem a ver com o final do *Ralfo*, quando você pede ao leitor para rasgar o livro?

SS: Sem dúvida. Na época de *Ralfo*, eu morava ainda em Belo Horizonte e tinha uma estante bastante alta. Quando eu ficava muito irritado com um livro, e tinha o impulso de rasgá-lo, eu o escondia na última prateleira, de difícil acesso. Um mês depois,

pegava o livro de novo, para não ter esse impulso de rasgar. Naquele tempo, muita gente fez isso, era um processo extremamente instigante. Agora, não dá mais para se repetir, no anos 90, o que foi feito nos anos 60.

NV: Como estamos falando do *Ralfo*, uma obra parodista e fantasiosa, gostaria de ouvir as suas idéias sobre a paródia. Além de inverter vários gêneros e sentidos, na paródia consta implicitamente um elemento de subversão. Você acha que esse impulso parodiante vai continuar na sua obra?

SS: Na medida em que a paródia se tornou tão discutida, já seria o caso de descobrir algo diferente. Pessoalmente, não estou mais interessado nesse recurso. Isso não quer dizer que não haja elementos desse gênero na obra atual. Essa questão da paródia é meio complexa. O Salvador Dali tem uma relação incrível com ela, não é? A única paródia possível de um quadro clássico é fazer um quadro clássico. Esse sentido de paródia ainda me interessa, apesar de estar procurando algo distinto. Não sei nem se vou achar. . .

NV: O seu emprego da fantasia no *Ralfo*, além de ser muito imaginativo, acompanha muito bem a nossa discussão sobre ética e estética. Há momentos, por exemplo, em *Senhorita Simpson*, em que a fantasia realmente emerge. Como leitor, eu sinto um impulso forte no sentido de explorar o imaginário dos seus personagens. Esta fantasia está relacionada ao sentido do espetáculo?

SS: Não, *Senhorita Simpson* é um assunto particular. Quanto à fantasia, foi bom você ter tocado neste ponto. De fato, os livros são fantasiosos, uma fantasia feita de sonho e de realidade. É importante perceber que você pode colocar as fantasias mais absurdas (aquelas que a gente tem na vida) na literatura. Eu sempre gostei de fazer o narrador partir para as fantasias mais desvairadas. No caso da novela *Senhorita Simpson*, ela representa um avanço, pois fica visível que ali tem uma molecagem com o ato de narrar e com a própria literatura. Além disso, foi o livro que mais me divertiu ao escrever. Ele é um jogo com o leitor através de diálogos e personagens. Ao mesmo tempo, essa fantasia tem base numa certa realidade. É o caso de todos nós, adultos, quando

freqüentamos qualquer tipo de curso. Imediatamente, a gente volta à adolescência com aquela mesma sacanagem que todo mundo faz. Senti um extremo prazer em escrever essa história, ao mesmo tempo que avancei em termos de diálogo com o leitor. Descobri que estava falando com pessoas que normalmente não gostariam do que eu escrevi ou escrevo em geral.

NV: Quando li *Senhorita Simpson*, senti que existe prazer em determinadas passagens, em que você deixa as fantasias surgirem. A gente falou da paródia e da fantasia, mas um dos elementos que não vejo muito evidente na sua obra é a História. Existe, hoje, uma tendência da literatura de recontar a História. Há obras como as de Umberto Eco ou os romances de Doctorow em que ele reconta uma certa época da história norte-americana à sua maneira. Em *Amazonas*, por exemplo, você se preocupa um pouco com a História do Brasil, fazendo referências aos jesuítas e aos franceses na fase colonial. Como é que você aborda a História na sua obra?

SS: A História, no sentido maiúsculo, não é? Bom, o Brasil, como é verificado no trabalho de todos os artistas, é um país altamente problemático. Um destes problemas específicos é que a História, no Brasil, há séculos está por se fazer. O cinema, o teatro e a literatura sempre retomaram a história brasileira como uma grande alegoria. Aliás, a história brasileira é meio *gauche*. No carnaval, por exemplo, quase todos os enredos de escola de samba, quase todos, contam uma história da História do Brasil. Quero crer que, no final daquele livro, eu prestei uma pequena homenagem, sempre na base da gozação, aos cineastas brasileiros, inclusive aos que mais admiro, como o Glauber Rocha. Ele tem uma obsessão por contar esta história do Brasil, de um modo delirante, fantasioso e fantástico, com o grande desejo de construir uma nação. O Glauber foi um grande patriota, ninguém nega isso, foi um gênio extremamente patriota. Acho que em alguns dos meus livros, como *A tragédia brasileira*, aparece essa necessidade de contar a História do País, de se inserir na História do País. A gente fala que vai fazer essa História, mas ainda não fez até hoje. Os outros países também têm esse problema, mas eles têm uma História que você lê nos livros, uma revolução americana, francesa, enquanto o Brasil parece que não teve a sua ainda.

NV: Para terminar, eu gostaria de saber se você está escrevendo alguma coisa agora, se tem algum romance na cabeça. Sei que os escritores não gostam muito de falar sobre isso, mas. . .

SS: Esse último ano foi difícil, para mim, em termos de tempo, dinheiro, em termos de luta pela vida e sobrevivência. Essa preocupação passou a ser muito marcante, por exemplo, na minha relação com a Universidade. Ao mesmo tempo, estou numa fase de procurar ser mais calmo, menos ansioso e mais investigativo. Comecei um romance e parei, não é que não vá terminá-lo. Estou trabalhando simultaneamente em dois contos. Posso não terminar nenhum ou terminar os dois. Depois da publicação de *Senhorita Simpson*, que foi um relativo sucesso, fui muito entrevistado pelos jornais sobre todos os assuntos possíveis. Por isso, com educação, tenho tentado sumir um pouco de cena para ser deixado em paz. Quero ficar pelo menos uns cinco anos sem lançar um livro, mas se ele surgir antes disso, vou publicar. Estou tentando mergulhar mais profundamente na vida e na literatura para ver que resultado dá. Não quero ser um profissional da literatura, quero me permitir ter o tempo que o profissionalismo não permite. O Luiz Schwarcz já me ofereceu aqueles contratos antecipados de livros. Não aceitei, pois não queria assumir o compromisso de ter um livro para daqui a um ou dois anos. O que estou procurando escrever, agora, mostra um lado que eu suponho que não aparece nos outros livros. A palavra que serve bem para isso é “anacrônico”, quer dizer, tem hora que dá vontade de ser anacrônico.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial. Organização e introdução de Antônio Cândido.* São Paulo: Brasiliense, 1991. 466 p.

Historiador, crítico literário, historiador da literatura? Sérgio Buarque de Holanda é dessas figuras que se situam na intersecção das áreas, navegando com maestria nas fronteiras da história e da literatura. De uma certa forma, a publicação destes escritos inéditos do autor vem revelar um Sérgio Buarque atualíssimo na nossa contemporaneidade.

Este escritor, que sempre foi de difícil classificação teórico-metodológica mesmo pelos seus analistas e críticos mais argutos, parece surpreendentemente se enquadrar nas tendências que caracterizam este *fin-de-siècle*. O esgotamento das verdades científicas universais, norteadoras e explicativas da realidade, e o ecletismo teórico dão a marca para as abordagens metodológicas da nova história cultural, tendência *up-to-date* da historiografia dos anos 80 da Europa e Estados Unidos. Pois parece que Sérgio Buarque de Holanda incorpora e desempenha com desenvoltura o manejo destas tendências. Já desde as primeiras obras revelou ter assumido posturas teórico-metodológicas diversas, indo da história social francesa à perspectiva culturalista alemã, passando pelo historicismo italiano. Dotado de invulgar erudição, exerceu um *approach* interdisciplinar entre História, Literatura, Sociologia, Etnologia, etc. Da mesma forma, revelou-se sempre um mestre da narrativa, discorrendo fluente do fato à estrutura, do específico ao geral e da parte ao todo.

Mas é talvez na abordagem literária da história ou historicidade da crítica do texto que Sérgio Buarque de Holanda exerce a sua melhor faceta.

Em *Capítulos da história colonial*, o autor vai do texto ao contexto, retornando após ao texto, numa análise que busca o seu sentido na inter-relação contínua do discurso com o que se poderia chamar de “realidade social”. Pergunta-se se toda a trajetória de Sérgio Buarque de Holanda no terreno da crítica literária não será uma de suas estratégias intelectuais para dar conta da sua temática central, que atravessa toda a sua obra: o entendimento da cultura e da sociedade brasileira. Assim, concebendo a Literatura como uma dimensão simbólica da História, o autor buscaria iluminar a questão da identidade nacional. Não seria por outra razão que Sérgio Buarque de Holanda remontaria ao passado, vagueando pelo tempo, a resgatar a singularidade, a permanência, os traços unificadores, captando-os e integrando-os a um todo explicativo do Brasil e de seu povo.

Os *Capítulos da história colonial* são, neste caso, um belo exemplo de sua trajetória intelectual, a demonstrar que este membro da chamada “geração de 30” não só inaugurou, junto com Caio Prado Jr. e Gilberto Freire, uma nova leitura no Brasil, como continua atual mesmo numa obra póstuma. O livro traz alguns capítulos acabados e outros não, sem que por isso sejam “menores” ou “incompletos”.

Revisitando o século XVIII, resgata não só a integração da nossa literatura colonial à literatura universal, como consegue compor um quadro das “mentalidades” da época. Tome-se o caso da primeira parte da obra, que agrega os escritos sobre a Poesia Épica. No capítulo referente ao ideal heróico, o autor liga esta postura às mais legítimas tendências do humanismo renascentista, das quais os autores, fartamente discutidos, seriam tributários. Já o texto referente às epopéias sacras Sérgio Buarque vincula à visão atormentada do barroquismo, com a sua exaltação religiosa. É interessante a forma pela qual se recuperam, nesta poesia religiosa, as alegorias típicas do barroquismo alusivas às vaidades da terra, denunciadoras de uma sociedade polarizada, ou às formosuras do meio natural, entusiasmantes quanto às possibilidades do “vasto e novo mundo”. No “mito americano” e em “A Arcádia Heróica”, a necessidade de construir origens novamente liga a poesia à tendência universal da época, qual seja, a de ver no índio o arquétipo da identidade através da ótica do “homem natural”. É sobretudo valiosa a sistemática utilizada para a análise da obra de Claudio Manoel da Costa, Santa Rita Durão ou Basílio da Gama,

onde perfil biográfico e texto são lidos à luz de um contexto social que esclarece significados.

Caberia resgatar a propriedade com que Sérgio Buarque de Holanda assinala que a possível inadequação do estilo épico no século XVIII, tal como poderia parecer a olhos europeus, não desloca a poesia brasileira do momento histórico na qual é produzida, uma vez que a fabricação de mitos e tradições constituiu sempre um “expediente compensatório favorito para aqueles que não se podem gabar de longas e ilustres tradições” (p. 110). No caso brasileiro, a fantasia literária se incumbia de criar estas tradições, base originária de um processo de identidade que se gestava ao longo do século XVIII.

Na segunda parte do livro, referente ao Arcadismo, o capítulo denominado “O ideal arcádico” retoma a idéia de que a nossa literatura se integra ao movimento internacional da cultura. Contudo, salienta que as categorias não podem ser tomadas como portadoras de um significado objetivo e atemporal, sem levar em conta as condições concretas e históricas de sua realização neste ou naquele contexto. Neste ponto é que reside a sua maior contribuição à análise do século XVIII: rastreia as especificidades da vida local que dão sentido à produção literária, vinculando ao mesmo tempo tais singularidades às influências externas da cultura europeia. O resultado é uma fuga aos rótulos impostos sob a ditadura do barroco e a revelação de um movimento arcádico que se insere nas raízes da nossa identidade nacional: “É provável que o simples fato de engrandecer, idealizando-o embora, um mundo rústico e de opô-lo aos requintes da corte e das cidades, tenha tido sobre alguns homens da ‘inculta América’ efeito estimulante, livrando-os dos sentimentos de insegurança e inferioridade que os faziam sentir-se desterrados na sua terra” (p. 225).

O capítulo referente a Claudio Manoel da Costa, que integra esta segunda parte da obra sobre o Arcadismo, é o mais longo do livro. Sérgio Buarque de Holanda vai em busca das possíveis matrizes literárias do autor, situando-o em sua época e fixando os vínculos entre vida, obra e contexto. A biografia se insere nas condições concretas da existência, e a obra poética surge no meio caminho entre tendências arcaizantes e modernas. Mais uma vez, a interpretação de Sérgio Buarque recorre à estratégia texto-contexto-texto, e o caso específico da análise da obra de Claudio Manoel da Costa apresenta-se como uma possibilidade para apreciar,

através de um autor, problemas mais gerais pertinentes à criação literária em termos universais.

No apêndice da obra, consta um “Panorama da literatura colonial”, espécie de síntese da literatura colonial nos seus principais traços, e um capítulo sobre Antônio Vieira, onde as análises sobre os sermões restaram inacabadas.

Trabalho original e erudito, *Capítulos da história colonial* vem confirmar a presença de Sérgio Buarque de Holanda como uma das fontes indispensáveis para a consulta daqueles que se voltam para a busca da compreensão e do significado da formação histórica e cultural brasileira.

Sandra Pesavento

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

COSTIGAN, Lúcia Helena. *A sátira e o intelectual crioulo na Colônia: Gregório de Matos e Juan del Valley Caviedes.* Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 1991. 171p.

Em uma válida tentativa de iluminar e aproximar os estudos hispânicos e luso-brasileiros, Costigan investiga duas poéticas seiscentistas. Em sua "Introdução", a autora informa que sua pesquisa responde à falta de trabalhos comparativos que explorem as sátiras *criollas* como sendo consequência da situação indefinida e contraditória de alguns intelectuais na Colônia, a partir dos meados do século XVII. Costigan parece defender duas teses. Primeiro, traduz a noção de que, apesar de sincrônicas em relação à Europa de Quevedo, as composições menipéicas de Gregório de Matos e Caviedes "apresentam-se, ao mesmo tempo, diferentes e originais, pela linguagem e pelos temas americanos abordados" (14). Posteriormente, argumenta que existe "valor positivo" nas duas poéticas, porque, apesar de serem permeadas "pela ideologia oficial", as sátiras *criollas* destacam-se pelo "contradiscurso" com que se opõem à produção barroca hegemônica, e pela busca de "novos adeptos para a implementação nas colônias americanas de uma nova ordem" (16).

Um dos aspectos desenvolvidos em *A sátira e o intelectual crioulo* refere-se às diferenças entre os dois poetas. A autora menciona, entretanto, três pontos de divergência, um dos quais diz respeito às biografias. Gregório de Matos, por ter sido o terceiro filho de família abastada, nada herdou, senão a chance de se formar advogado na requintada Universidade de Coimbra. Caviedes, autodidata, possivelmente viveu em considerável pobreza por quase toda a vida, apesar de ter chegado à América com um

precário *status* de fidalgo e ter casado suntuosamente na Catedral de Lima.

Em meio à multiplicidade de semelhanças que a autora acuradamente desvela entre os dois *criollos*, notam-se a preservação dos poemas através da oralidade e cultura popular; o processo sincrônico de resgate e apropriação das obras pela crítica como sendo incipiências da consolidação de uma identidade e literatura nacionais, de ideologia anticolonialista e “mestiçagem” de discursos, e de carnavalização da arte; os ataques de teor racista contra negros, mulatos, índios, e mestiços; as injúrias contra setores sociais de baixa renda, grupos em ascensão, e representantes do Clero e da Coroa; a defesa da ordem hierárquica estamental conservadora; e, por último, a escrita que se origina do modelo europeu, mas que o transgride a partir do uso de um novo modelo.

Um dos pontos altos do estudo concerne ao equilíbrio entre vários pólos discursivos, tais como síntese e digressão, exposição e análise textual, convergência e divergência crítica. Ao final, a autora conclui que ambas as poéticas não devem ser vistas nem como “nacionais” nem como “revolucionárias”, pois, apesar do seu caráter popular, não defendem os interesses dos subjugados. O que de fato lograram os poetas foi retratar as contradições do sistema colonial, em especial a condição dupla e conflitiva do grupo intelectual *criollo*. Também lograram, inegavelmente, expor as lutas de classe e abrir espaço para a circulação de discursos oponentes. Costigan fecha seu ensaio ao destacar “a espécie de código popular que abrigava a fala dos desclassificados da Colômbia”, o que torna a sátira dos *criollos* “capaz de dar consciência anticolonial, ainda que nem Caviades e nem Gregório estivessem intencionalmente provocando esse tipo de conscientização” (157-8).

No geral, agradam-me muito estas conclusões. Tenho, porém, dúvidas sobre certos detalhes. Sem o intuito de desmerecer *A sátira e o intelectual criollo*, mas sim de incitar sua leitura e debater seus temas, gostaria de levantar algumas polêmicas pertinentes a esta importante obra crítica à literatura sério-cômica.

Além da ruptura a nível formal, temático e lingüístico, propunham ou não os dois poetas alguma “nova ordem social”? Como foi antes observado, a questão é aludida por Costigan na “Introdução”, quando diz que há proposta de mudança. Após ler sua pesquisa, minha dúvida sobre de que se trata esta “nova ordem” permanece. Por um lado, fechando o ensaio, a autora

reitera o “ponto positivo” das sátiras: os poetas queriam adeptos para implantarem “uma nova ordem” (156). Entretanto, também na sua “Conclusão”, declara que, de modo algum, “estavam os *criollos* interessados em modificar a fundo a ordem social” (157).

Apesar de Costigan apontar, no caso do poeta brasileiro, a temporária “atitude de nostalgia e busca utópica pela felicidade perdida” desde seus anos em Portugal (118), a *A sátira e o intelectual crioulo* basicamente, a meu ver, reforça a essência anti-utópica de ambas as sátiras menipéicas. O conceito de “nova ordem”, portanto, se esvai, mesmo que nele se pense em termos de reconstrução da ordem estamental. Obviamente que pouco ou nada tinha de novo uma ordem tão retrógrada, senão, talvez, uma aversão à burguesia (o que cativa muitos críticos de esquerda) e uma caduca lealdade ao feudalismo (quase sem respaldo intelectual em nossos tempos).

Outro ponto a ponderar é o grande valor que a “Conclusão” atribui à inserção das vozes populares nas sátiras. Por que se deixa de fora deste segmento, por completo, o problemático conteúdo racista e machista desta produção? Caberia, talvez, salientar o que Costigan apontara anteriormente: o uso da linguagem dos nativos atua como elemento a ridicularizar estes próprios indivíduos (105). Poder-se-ia incluir, também, nesta reflexão, o resgate fetichista do poeta brasileiro a nível popular. Sabe-se, por exemplo, que Gregório de Matos, um poeta indiscutivelmente racista, é patrono e dá nome a certas facções do Movimento Negro baiano.

Uma última polêmica retoma a questão do colonialismo cultural. Teria sido Gregório de Matos de fato o primeiro “antropófago” da literatura brasileira, dentro dos parâmetros oswaldianos? Isto é o que sugere Costigan, ao citar Lúcia Helena, para quem Oswald de Andrade se enganara ao pensar em Mário de Andrade como o pioneiro de um discurso “capaz de dialogar com as fontes estrangeiras, deglutindo-as e retrabalhando-as de um ponto de vista nacional, sem jamais cair no panfletarismo nem no ufanismo”. Veja-se a definição de Lúcia Helena, em “Gregório de Matos: muito riso, pouco riso”, *Linguagem*, n. 2, v. 2, 1979, p. 61. Segundo Helena, o *criollo* brasileiro foi o “primeiro ‘parricida’ da lei ‘paterna’ do colonizador” (Costigan 151). Neste sentido, receio que haja certa contradição em Costigan, ao concordar com Lúcia Helena, ou, mesmo, ao discordar da interpretação defendida por Eduardo Portella “de que o poeta baiano estivesse imbuído de ideais nacionalizantes ao escrever suas sátiras” (147).

Embora a autora não chegue exatamente a esta conclusão, parece-me que sua discussão e os próprios versos que cita sugerem que as “antropofagias” seiscentistas operam mais enquanto digestão da voz popular da Colônia do que como ato de “apropriação” do discurso da Metrópole. Ademais, no Brasil ou no Peru do século XVII, o “nacional” não existe ainda, nem ideológica nem historicamente. Para os *criollos*, o ponto de partida ainda é o discurso e a ideologia do Velho Mundo – uma inversão antropofágica observável no caso de ambos os *criollos*.

Curiosamente, ainda que Caviedes tenha sido europeu de nascimento (o que poderia tornar sua inversão mais visível), o revés antropofágico surge ainda mais explícito no caso de Gregório de Matos. Este filho de portugueses, alfabetizado pela cultura dominante e graduado na Europa (onde residiu por um período de mais de 30 anos e conviveu com o movimento de reação ao Barroco), certamente fez mais “antropofagia” dos costumes e léxico brasileiros do que um “brasileiro” branco, mesmo que muito especial, poderia fazer dos europeus. Não é de se desprezar o fato de que o ex-juiz lusitano – quando se sentiu totalmente frustrado com a vida de “ser superior” enfeitado pela Metrópole e pela Colônia – foi buscar a fala dos marginalizados e dos iletrados do campo no Novo Mundo. Com ela o poeta fez deboche, tanto dos opressores quanto dos oprimidos (estética e politicamente). Não escaparam aos insultuosos sonetos e decassílabos, tampouco, aqueles indivíduos, como ele próprio, que, barrocamente *desengañados* no entrelugar, aparentemente almejavam deixar o último pelo primeiro escalão.

Apesar de minhas dúvidas em suspenso, acredito que os acertos prevalecem nesta pesquisa e elevam-na à categoria de fonte indispensável aos estudos coloniais. Costigan, em sua maior parte, utiliza uma linguagem objetiva, sem julgamentos morais ou parcialidades ideológicas acentuadas. Resta-me afirmar que é raro se ver na historiografia brasileira um ensaio como *A sátira e o intelectual crioulo*: um rico e controvertido enfoque que combina, com sagacidade, dados e observações sobre a vida e o percurso intelectual dos autores, os contextos sócio-históricos, as obras literárias e sua recepção.

Dário Borim Jr.
University of Minnesota

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Edusp, 1992. 176 p.

O ano de 1936 registra dois acontecimentos ligados à vida literária brasileira – a prisão de Graciliano Ramos pela repressão do Governo Vargas e o nascimento do escritor mineiro Silviano Santiago, na cidade de Formiga. A coincidência factual das datas desdobra-se em artifício metafórico para se jogar com a releitura de *Memórias do cárcere*, efetuada por Silviano Santiago em seu diário fictício de Graciliano Ramos, intitulado *Em liberdade*. Agora Wander Melo Miranda publica *Corpos escritos*, Editora UFMG/Edusp, um estudo comparativo da obra dos dois autores.

A continuação histórica que Silviano Santiago propõe do relato ficcional do escritor alagoano realiza-se através de um processo de simultaneidade temporal, em que se condensa o ano da saída de Graciliano da prisão (1937) com a reescrita, nos anos 80, do suposto diário, datado – coincidentemente – de 1937, meses após o nascimento do autor. Transportada essa metáfora para o universo da ficção, percebe-se que as noções de liberdade, ato criador e nascimento acham-se interligadas. Tenta-se liberar um corpo martirizado pela prisão e pela morte, corpo este que hesita ainda em se contemplar por inteiro no espelho. O estado intercalar entre morte e vida, prisão e liberdade, sombra e luz, reflete o processo de simbiose e afastamento no narrador, ao escolher a difícil e tortuosa tarefa de falar de si através do outro.

Em liberdade nasce simbolicamente do útero cerebral de Graciliano/Silviano, criação especular que evoca a necessidade de refletir sobre certo perfil do intelectual brasileiro: ao invés de se valer da experiência carcerária do passado, produtora de discursos do ressentimento, deveria se voltar para um compromisso mais livre com o presente.

No ano do centenário de Graciliano Ramos, a publicação de *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda, vem celebrar o renascimento escritural da obra desse autor, reinterpretando-a mediante a sua “tradução” feita por Silviano Santiago. O estudo comparativo dos textos memorialísticos de ambos os escritores se efetua pela atualização, segundo Wander Melo Miranda, de uma “operação tradutora”, na qual o texto segundo representa a *sobrevivência* histórica do texto que lhe serviu de modelo. Persiste, dessa forma, a metáfora orgânica – e vital – da multiplicação de sentidos de um texto em outro, na qual se verifica uma “repetição diferenciada de um projeto literário similar”.

A ficção de Silviano, ao remeter às *Memórias do cárcere*, não pretende romper parodisticamente com o modelo, mas estilizá-lo, de forma a prestar-lhe homenagem e reverência. Pasticha-se o estilo de Graciliano e amplia-se o modelo de intelectual que ele representa para os dias atuais, além de associá-lo ao papel do inconfidente Cláudio Manuel da Costa. Contudo, é o próprio ensaísta que nos alerta para o caráter distinto das realizações ficcionais em estudo: “A ficção de Silviano, ao propor-se como ‘acréscimo’ ou suplemento às memórias de Graciliano – no sentido de multiplicar seus significantes e não de reduplicá-los –, não visa, à semelhança do texto primeiro, a atingir um significado último ou definitivo. Fiel à lição de Graciliano, *Em liberdade* a ela se torna propositadamente infiel, na medida em que se nega a fazer confluir experiência vivida e fabulação narrativa em chave autobiográfica, como ocorre em *Memórias do cárcere*”.

O grande mérito de *Corpos escritos* é o minucioso trabalho com a linguagem, por entender Wander Melo Miranda que o processo de rememoração se efetua através de fragmentos discursivos, nos quais a prática autobiográfica confunde-se e separa-se da ficcional. Desconfia, também, do caráter empírico do sujeito-autor, preferindo concebê-lo, como o fazem os teóricos do discurso memorialista citados no ensaio – Barthes, Lejeune, Beaujour, Didier, Derrida –, como personagens que povoam o texto igualmente construído da vida. A escrita autobiográfica não poderá tampouco ser considerada no seu aspecto apenas documental, por manter semelhanças com o discurso ficcional. Persiste, contudo, a necessidade do *pacto de leitura*, ao serem percebidas as diferentes maneiras pelas quais cada texto se coloca frente à “tortuosa relação entre representação literária e expressão vivida”.

Corpos escritos remete, assim, para a presença de um “texto reflexivo” que se metaforiza no processo igualmente reflexivo da memória. O caráter escritural da memória, por um processo de simbolização, inscreve-se não apenas nas folhas impressas dos livros, mas na tatuagem no corpo dos presos ou nos sintomas do corpo martirizado do narrador Graciliano. Mas esse narrador esforça-se por esquecer a linguagem do corpo – mutilado pelo sofrimento e eivado de cicatrizes – o que impede sua projeção numa escrita marcada pelo ressentimento e a dor. O corpo se escreve igualmente pela necessidade de aceitar sua “doença” como saída, sem mágoas, para o encontro com o presente. A análise acurada de Wander Melo Miranda assim conclui: “Para que essa função política do corpo seja entendida em toda a sua extensão, é necessário ater-se ao processo que leva o diarista Graciliano da negatividade ou esquecimento do corpo doente à sua aceitação, enquanto etapa indispensável para a libertação efetiva da “doença” e para o subsequente intercâmbio, até então interdito, do corpo com outro(s) corpos(s)”.

O texto de Wander Melo Miranda segue o bom exemplo dos autores com quem trabalha, que primam pela concisão e economia de linguagem e pela criação de um estilo desprovido de eloquência e rebuscamento. A rígida e fina montagem dos capítulos é feita pela escolha inteligente das metáforas que constroem seu aparato analítico. Reduplica o gesto dos autores que buscam, na criação de seu texto, exercer o paciente ofício de artesão de coisas miúdas, dos detalhes minuciosamente apreendidos, momentos que integram a lenta maturação da arte de escrever.

Corpos escritos, através do exame minucioso do texto memorialista de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, aborda uma parcela significativa da produção cultural dos últimos 50 anos. Enriquece e amplia, nesse sentido, os estudos de teoria da literatura e de literatura brasileira, ao retirar o literário de um espaço restrito e lançá-lo num debate mais amplo e interdisciplinar.

Eneida Maria de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. 407p.

Adélia, que, em 1975, via seu livro de estréia – *Bagagem* – ser lançado com prefácio de Margarida Salomão, hoje reúne uma obra que dispensa qualquer advertência prévia. Não porque, tendo se tornado amplamente conhecida, já não ofereça novidades, mas porque, de lá para cá, algo parece haver se confirmado: a força com que a voz do sujeito lírico se impõe, em seus poemas, cancela possíveis explicações ou referências que a eles se antepõem. Talvez devido a isso, o discurso crítico, que, diante de seu primeiro livro, recolhia “envergonhadamente todas as abstrações, rotulações e esquemas” de que havia lançado mão ao longo de algumas páginas e encaminhava o texto ao leitor, saia de cena nesta coletânea poética, de que fazem parte, além de *Bagagem*, *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1986) e *A faca no peito* (1988).

Poesia reunida é um livro avesso a molduras, que pode nos levar a perguntar que papel seria aí cumprido por um prefácio, se a função a ele reservada é mesmo a de preparar o destinatário para a leitura de determinada obra. Trata-se de uma coletânea de textos em cuja recepção o leitor reduplica a sensação experimentada pelo sujeito lírico no momento da criação: é seduzido pela poesia, forçado “a escutar imóvel/ o seu discurso esdrúxulo”. Nesse caso, ler é “como fazer poemas,/ pisar margens de abismos”, como ser ferido de morte. Não há qualquer “zona de segurança”; nenhuma preparação ou garantias possíveis. O risco, o espanto, são inevitáveis, uma vez que o leitor nunca está suficiente “armado” diante de uma poesia “sete demônios mais forte”.

O tom afirmativo e a aspiração ao poder mágico das palavras são traços marcantes desta obra. *Terra de Santa Cruz* contém a seguinte revelação: “Assim escrevo: tarde. Não a palavra./ A coisa”. E “O nascimento do poema”, texto incluído em *O pelicano*, termina com uma declaração enfática: “Não construí as pirâmides. Sou Deus”. Mas, logo em seguida, o sujeito lírico readquire a consciência de que a capacidade performativa da poesia conhece limites: “Um enfado pelo que só se mostra/ à força de palavras desse/ e não de outro jeito dispostas./ É quando mais sei que não sou Deus”. Embora pretenda, por meio do discurso poético, proteger “o mundo da corrosão do tempo”, não ignora que a realidade instituída pela ação demiúrgica, restauradora das palavras é uma ilusão: “escrevo o poema e iludo-me de que escapei à tristeza”. Todavia, valendo-se, também aqui, de sua condição “desdobrável”, põe a tristeza “ritmada, talvez mais leve”, empenha-se por “torná-la bela, suportável”. Assim, faz poemas como quem segura “nos fios com a chave desligada”.

Para o sujeito lírico, que é um “bicho de corpo”, somente a ressurreição pode reparar verdadeiramente as perdas, recompor as experiências vividas. Porém, ele vê na poesia um modo de exercer a sua fé, de aprender, de forma antecipada, “a vida sem o perigo da morte”, que é antes uma “expectação” do que uma espera. E, por isso, “o discurso acaba cheio de alegria”.

No entanto, não é só isso que surpreende na obra de Adélia Prado. Há outros elementos que, articulados, formam esta poesia, a qual prende o leitor “com sua roda dentada”, sem dar a ele qualquer chance de se safar. Há um olhar arguto, que, ao ler uma inscrição na carrocinha de doces (“‘Para todos e sua família desejo um feliz natal’”), é capaz de perceber que – não na Polônia – no Brasil, mais do que isso, no interior mineiro, “usando uma língua pobre e uma caneta de cor,/ alguém sentiu o inefável”. Estão em jogo “sensibilidades sem governo”, pois esta é a única maneira de descobrir que não apenas no mar, mas: “No fundo da mina, em minas,/ também tem frestas de luz”. Existe a desfaçatez de alguém que profere impropérios como quem revela um mistério, e faz milagres como quem aspira o sumo das laranjas. Além disso, há uma “mulher do povo” que, fazendo uso de uma dicção feminina, aponta para a igualdade ontológica de ambos os sexos e entende que devoção e erotismo não são domínios opostos, pois sexo é uma “das maravilhas da criação” e “sem o corpo a alma de

um homem não goza” – e tudo isso entremeado por reflexões (ou impressões) acerca do próprio ato poético.

O sujeito lírico de *Poesia reunida*, dono de uma linguagem despojada, que prefere os substantivos concretos às abstrações, também pensa (ou intui) que os poemas surgem para compensar as imperfeições das línguas, ou antes, que estas “são imperfeitas/ pra que os poemas existam”. Além disso, compartilha da idéia de Sartre de que, para o poeta, as palavras não são instrumentos, mas coisas. Estando fora da linguagem, ele veria as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira: “Descuidada de que me entendam ou não,/ falo as palavras,/ para mim também e primeiro, /incompreensíveis”. Para o poeta, de acordo com esta concepção, a sonoridade, a extensão, as desinências, o aspecto visual da palavra, tudo isso junto compõe um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado: “As artes falam humanês,/ também as caras dos homens/ escrevem o mesmo código”.

A conclusão a que se chega, ao ter nas mãos esta coletânea, é a de que, quatro livros de poemas depois de *Bagagem*, Adélia Prado não perdeu a poesia, ou esta não a perdeu de vista (“Eu corro ela corre mais”) e insiste “feito/ água no fundo da mina, levantando morrinho de areia”.

Márcia Helena Saldanha Barbosa
PUCRS

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 249 p.

Agosto, como a maioria dos romances anteriores de Rubem Fonseca, inicia-se com uma cena de assassinato. Trata-se da morte de Paulo Aguiar, um grande empresário de importação e exportação envolvido em falcaturas e negociações com certos escalões do Governo de Getúlio Vargas, esse já em seu período de agonia – agosto de 1954. O comissário de polícia Paulo Mattos, o protagonista, é encarregado de investigar o crime.

O começo de *Agosto* leva o leitor a supor que a sua história tomará o mesmo rumo dos romances anteriores de Rubem Fonseca. Entretanto, a nova investida do mais importante contista brasileiro no gênero do romance vai nos surpreender positivamente. Em especial, se tivermos como termo de comparação os seus outros romances. Desde *O caso Morel* (1973), o autor vai perseguir a linha da narrativa policial. *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) vão configurar, de forma definida, a medida dessa intenção de Rubem Fonseca.

Como na literatura policial norte-americana, à la Raymond Chandler e Dashiell Hammett, com quem a ficção romanesca de Rubem Fonseca mantém estreitos laços, também nessas histórias tem-se a presença de um herói, ou melhor, de um anti-herói que se encontra inserido nos valores degradados de uma sociedade urbana, em que o crime se constitui na expressão máxima desse processo de degradação. Num contexto em que a noção de lei e de ordem periclita, esse personagem busca a Verdade, que se expressa no desvendamento das motivações de um crime e de seu autor. Ao mesmo tempo, a sua visão é a do ceticismo e do

desencanto diante da precariedade e da inautenticidade das coisas e das pessoas.

No caso das histórias de Rubem Fonseca, os seus protagonistas nem sempre serão, necessariamente, detetives particulares ou policiais. Em *Vastas emoções*. . . , o protagonista é um diretor de cinema. Já em *A grande arte* tem-se um investigador particular, enquanto em *Agosto* o personagem central é um policial, que por sinal já aparecera em *O caso Morel*.

Mas a adoção da estrutura do romance policial por Rubem Fonseca não significou o enquadramento de sua escrita ao modelo clássico do gênero. Ao contrário. Como notou Vera Lúcia Follari de Figueiredo, no texto *O assassino é o leitor*, o romance de Rubem Fonseca, na verdade, rompe os cânones do *roman noir* ao problematizar a dedução lógica e a experiência empírica com meios possíveis de se atingir a “verdade” dos fatos. Com Rubem Fonseca essa possibilidade está abalada definitivamente. A dedução lógica e a experiência empírica, como “métodos clássicos” do texto policial, não dão mais conta da realidade complexa e multifacetada. Assim, nos romances de Rubem Fonseca a verdade pode ser apenas suposta no discurso do outro (como em *A grande arte*, em que Mandrake acredita somente ter desvendado o caso quando descobre as anotações do diário de Thales de Lima Prado) ou ficar mesmo em suspenso (como em *Vastas emoções*. . . , em que ao final tudo parece revelar-se um blefe, um engano).

Já em *Agosto*, além de incorporar à obra todos esses elementos, Rubem Fonseca parece ter querido ir um pouco mais longe. O passo seguinte que o autor de *O cobrador* pretendeu dar foi no sentido de articular a ficção com o discurso histórico ficcionalizado, uma vez que a estrutura narrativa de *Agosto* se compõe de duas histórias ou de duas situações que correm paralelamente, mas convergentes em certos momentos.

A primeira e principal é justo a do assassinato do empresário, que porá o enredo em movimento. A investigação de Paulo Mattos fará com que o comissário penetre no mundo dos altos negócios, dos grandes advogados, além de fazê-lo reencontrar-se com a sua ex-namorada Alice. Ela, uma mulher rica, o havia deixado e se casara com Pedro Lomagnò, um dos sócios do empresário assassinado. Nessa alta-roda, predominam a negociata, o crime e o homossexualismo. Além desse mundo, Mattos estará, como policial, em permanente contato com bicheiros, ladrões, colegas

corruptos e inescrupulosos, em suma, com o miúdo cotidiano da vida policial.

Justaposto a essa situação, tem-se o relato do último mês de Getúlio Vargas no poder: a conspiração lacerdista, o atentado da rua Toneleros, a República do Galeão, o suicídio de Vargas. Saliente-se, ainda, que a numeração dos capítulos coincide com o calendário histórico desses eventos.

Esses dois planos narrativos se inter-relacionam em alguns momentos. Apenas para exemplificar: no nível da ação da história, há um certo instante na investigação de Mattos em que ele suspeita que o chefe da guarda pessoal de Getúlio, Gregório Fortunato, seja o provável assassino de Paulo Aguiar. Mattos chega a ir ao aeroporto Galeão, onde Fortunato está preso devido ao atentado da rua Toneleros, em que é acusado de estar envolvido, mas os militares não permitem que o comissário o interroge.

Desta forma, o diferencial de *Agosto* situa-se no estabelecimento dessa relação da representação da vida cotidiana da polícia com a esfera ampla da história nacional. Até então, a utilização do gênero detetivesco por Rubem Fonseca não havia produzido um romance policial – vá lá o adjetivo – brasileiro. Isto é, um romance que, sendo policial, problematizasse, no plano ficcional, a realidade brasileira. *Bufo & Spallanzani* ou *Vastas emoções*. . . , por exemplo, por sua forma, mudados os nomes das personagens e dos lugares onde se desenrolam os eventos, são histórias que poderiam adquirir outra cor nacional.

Vale ressaltar que isso não significa dizer que *Agosto* seja um romance histórico ou que, por conter elementos históricos, advenha daí, por si, a sua força. *Agosto* não é um romance histórico porque esses elementos não submetem ao seu ritmo e à sua dicção o movimento todo do romance. Não se trata de, predominantemente, compor e ordenar o material ficcional a partir de fatos e eventos já vivenciados no nível histórico.

Por outro lado, se o surgimento do dado histórico no interior da estrutura de um romance policial estabelece um salto qualitativo no romance de Rubem Fonseca, esse mesmo dado traz consigo, paradoxalmente, alguns deslizamentos de composição.

O problema consiste, fundamentalmente, em que a fatura desses dois planos (o cotidiano-policial e o histórico) não chega a se tornar orgânica. É como se se estabelecesse um espaço, uma distância muito grande entre as forças que imprimem movimento

ao microcosmo cotidiano do comissário Paulo Mattos e as que impulsionam o devir histórico. Em consequência, há um desequilíbrio quando um elemento histórico, quase sempre atuando autonomamente com relação à trama central e como pano de fundo para ela, toma o primeiro plano da narrativa, adquirindo voz própria. É o que acontece com a figura da filha de Getúlio Vargas, Alzira, logo após o suicídio deste. Trata-se de uma personagem que surge de repente, ao final do romance, com uma brutal dramaticidade de consciência, que deixa estupefato o leitor diante da força desse elemento inesperado. Observe-se: “. . . agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas. Ela agora se perguntava, então deixara de existir aquele homem cuja memória guardara tantos anos em seu coração? Era ele outro fantasma, nunca existira?” (p. 304).

Há algo de artificial aí, como também o há em determinados momentos em que a cena cotidiana tenta conjugar-se com a História. É o que ocorre quando Paulo Mattos, sempre cético e desdenhoso com as coisas da política, resolve revelar, com o suicídio de Getúlio, a sua simpatia pelo velho caudilho, o que faz ir ao Palácio do Catete para ver o seu corpo e também o leva a acompanhar a manifestação de rebeldia da “massa getulista” pelas ruas do Rio.

Esses descompassos de composição, certamente, não desqualificam *Agosto* como o melhor romance de Rubem Fonseca. Quanto mais não seja porque Paulo Mattos é um personagem comovente, não só por sua dignidade (sem moralismo), mas também por sua simpatia e solidariedade com os pobres e humilhados. Mattos é até quixotesco. Só que, em vez de lutar contra moinhos, o comissário enfrenta, como diria algum lacerdista ou militar golpista, o “mar de lama” da realidade brasileira.

Fernando C. Gil
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

QUE FIM É ESTE? O BRASILIANISMO VAI BEM, OBRIGADO

Parece que virou moda falar em fins. Depois de se gastar tanta tinta e papel com as propaladas teorias de Francis Fukuyama sobre o “fim da história”, resolveu-se recentemente decretar “o fim do reinado brasilianista”. É este o infeliz título de uma entrevista com o historiador norte-americano Richard M. Morse publicada no *Jornal do Brasil* do dia 15 de dezembro de 1991, em que Morse e a jornalista Marília Martins discutem como, supostamente, “o Brasil não faz mais a cabeça dos americanos” e concluem, apressadamente, que “o brasilianismo está acabando”. Permitam-me enviar uma mensagem tranquilizadora: o brasilianismo vai bem, obrigado.

É necessário ressaltar que, apesar de minha divergência quanto à decretação prematura do fim do brasilianismo, não discordo de tudo o que foi dito nessa entrevista. A história contada por Morse sobre as ligações entre as origens do brasilianismo e o impacto da revolução cubana é hoje canônica. É indisputável que não se teria investido tanto nos estudos sobre a América Latina em geral e o Brasil em particular sem que o governo dos Estados Unidos, amedrontado com as possíveis consequências do novo regime cubano quanto à hegemonia norte-americana sobre o continente, tivesse constatado que havia pouquíssimos especialistas sobre a região nas universidades americanas. O historiador Thomas E. Skidmore, meu colega

na Brown University, costuma dizer, "tongue in cheek", que é filho de Fidel Castro. De fato, sem o espectro de uma Cuba exportadora do marxismo para o resto da América Latina, a confortável bolsa que deu a Skidmore a possibilidade de passar três anos nos meados da década de sessenta dedicando-se exclusivamente ao estudo do Brasil provavelmente não teria existido, e hoje Skidmore talvez fosse um dos muitos intercambiáveis especialistas sobre a Alemanha, em vez de uma conhecida autoridade sobre o Brasil contemporâneo.

É impossível, entretanto, não se opor a Morse quando afirma que, ao contrário das obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, as pesquisas dos brasilianistas não vão durar. A comparação é totalmente injusta. Em primeiro lugar, Morse justapõe uma *geração* de brasilianistas a *três* dos mais influentes pensadores brasileiros de todos os tempos. Além disso, é preciso lembrar que os primeiros trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior foram escritos há mais de cinquenta anos, enquanto os trabalhos da maioria dos brasilianistas datam dos últimos vinte e cinco anos. Embora eu geralmente prefira deixar a previsão do futuro para os astrólogos, arrisco-me a sugerir que vai ser muito difícil negar a importância das investigações desenvolvidas pela geração de Skidmore, Alfred Stepan, Ralph della Cava, Riordan Roett, Werner Baer, Alfred Fishlow e Richard Graham, bem como as de alguns pioneiros da geração anterior a essa, entre os quais está o próprio Morse, autor de umas das mais originais interpretações do Brasil.

Se o brasilianismo hoje não é o mesmo é porque vem se transformando, sinal não de sua desagregação mas de sua vitalidade. Novos enfoques vão sendo incorporados à antiga ênfase sobre o autoritarismo, a dependência e as relações raciais, tomando algumas direções que talvez não agradem a Morse, um crítico inveterado dos estudos sobre as questões de gênero e multiculturalismo. Espaços têm sido abertos para, por

exemplo, estudos sobre o cinema brasileiro (Randal Johnson), sobre a música popular (Charles Perrone), sobre a mulher (Daphne Patai), sobre a umbanda e o espiritismo (David Hess), sobre a literatura popular (Candace Slater), e assim por diante. Parece estar havendo também um "boom" nos estudos literários – o próprio interesse pela revista *Brasil/Brazil* é prova disso – que se revelam cada vez mais indispensáveis para uma interpretação aprofundada do Brasil, como sugerem os trabalhos de Nelson Vieira, Earl Fitz, Paul Dixon e tantos outros. Basta examinar a lista anual de publicações dos membros da Northeastern Association of Brazilianists (NAB), que é publicada no número do outono de sua *Newsletter*, para se comprovar que o Brasil continua a ser um importantíssimo objeto da pesquisa acadêmica nos Estados Unidos.

Seria bom chamar a atenção para alguns outros fatos. De acordo com a Modern Language Association of America, o ensino do português nas universidades americanas tem crescido, embora o número de estudantes seja bem menor que o de línguas com tradição acadêmica mais antiga, como o espanhol, o francês e o alemão. A Northeastern Association of Brazilianists (NAB), fundada em 1984 para estreitar o diálogo entre os brasilianistas da região nordeste dos Estados Unidos, possui hoje cerca de cento e quarenta membros. Na sua mais recente reunião anual, realizada em maio de 1992 no Smith College, na cidade de Northampton, Massachusetts, uma mesa-redonda sobre a cultura afro-brasileira atraiu um público de cerca de duzentas pessoas, entre membros da NAB e da comunidade acadêmica local, apesar da competição de uma belíssima e ensolarada tarde de sábado. Em outubro de 1991, foi criada em Chicago a Mid-Western Association of Brazilian Studies (MABS), estendendo os esforços pioneiros da NAB para o meio-oeste do país. Finalmente, este ano o Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University, estabelecido em 1976, foi elevado a departamento, num reconhecimento de que o Brasil (e o mundo da língua portuguesa em geral) constitui um fecundo campo de estudo e pesquisa.

Depois de tudo o que foi dito acima, só resta responder ao suposto “fim do reinado brasilianista” com uma pergunta que parodia o conhecido poema de Afonso Romano de Sant’Anna: “que fim é este?” (Luiz Fernando Valente – Brown University)

OS ESTUDOS DE HISTÓRIA DA LITERATURA NO BRASIL ATUAL

Em 1967, quando Hans Robert Jauss apresentou sua conferência *A história da literatura como provocação à ciência literária*, na Universidade de Constanza, sugeriu uma renovação no campo dos estudos literários, no que diz respeito à escrita das histórias das literaturas.

No Brasil, remontando-se às primeiras tentativas de registro da produção literária promovidas por críticos estrangeiros, como Friedrich Bouterwek e Ferdinand Denis, ou brasileiros, como Joaquim Norberto de Sousa Silva, Silvio Romero, Jose Verissimo, no século passado, até as mais recentes, de autoria de Alfredo Bosi ou José Guilherme Merquior, constata-se que cada autor redigiu a *sua* versão da história literária nacional ou regional. Com orientações teóricas bem distintas e aglutinando o material artístico por critérios diferentes – épocas, períodos, escolas – essas obras circulam nos meios intelectuais e, principalmente, acadêmicos, como produtos perfeitos e acabados e assim são consumidas. Como o ensino e a divulgação da literatura brasileira fazem-se através das organizações propostas pelas histórias da literatura, essas acabam por definir a recepção de autores e textos, no passado e no presente.

Essas questões passaram a ser objeto de reflexão de um grupo de professores e pesquisadores, vinculados a diversos centros de ensino e de pesquisa do País. Reunidos formalmente em congressos e seminários, ou informalmente em outras oportunidades de estudo,

surgiu a idéia de consolidação de um grupo para discussão dos problemas referentes aos estudos da história da literatura no Brasil, mas, principalmente, para reativar uma área da literatura que, pelos pecados cometidos no passado, encontrava-se relegada.

Com tais objetivos, propôs-se a criação de um grupo de trabalho sobre história da literatura à Associação Nacional de Professores e Pesquisadores de Lingüística e Literatura, organismo que, no Brasil, congrega os pesquisadores e docentes vinculados aos cursos de pós-graduação em Letras. A proposta, aprovada na reunião anual de 1992, oficializou a constituição do GT História da Literatura.

Nessa ocasião, os componentes do novo GT reuniram-se em Porto Alegre e definiram sua linha de ação para os próximos dois anos, visando desenvolver estudos que abranjam os seguintes itens: a) recuperação da história da literatura, tanto no que se refere ao país como conjunto quanto às diferentes histórias das literaturas regionais; b) estudo comparado entre as histórias da literatura brasileira e suas congêneres européias; c) análise de textos; d) mapa de fontes para estudo; e) edição de obras esgotadas ou raras no mercado.

O grupo estabeleceu um elenco de tarefas para cada membro, que envolve não só a produção de textos para publicação como a recuperação de fontes históricas inéditas, capazes de revitalizar o material até então em circulação, além de definir um projeto editorial que já se encontra em desenvolvimento.

Todas essas iniciativas, ao mesmo tempo que objetivam aprofundar os estudos nessa área, comprovam que a história da literatura, no Brasil, anuncia tempos novos. (Maria Eunice Moreira – PUCRS)

NÚMERO 7

ENSAIOS

- ***Grande sertão: veredas – o caos ordenado***
Kathrin Holtermayr Rosenfield
 - **Família e sociedade no teatro brasileiro: a força da punição dos tempos do moleque à época do favelado**
Consuelo Navarro
 - **A questão da “grande arte”:
uma faca de dois gumes**
Ligia Chiappini
 - **Tão Brasil**
Beatriz Resende
-

LITERATURA

- **Perhappiness**
Paulo Leminski
-

ENTREVISTA

- **Silviano Santiago: a política através da
palavra escrita**
Lucia Helena

NÚMERO 6

ENSAIOS

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

NÚMERO 4

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, aquém 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

ENSAIOS

- **Cultura brasileira contemporânea:
da utopia à nostalgia**
Adriano Espínola
- **Pedagogy and popular art
for the masses from the CPC**
Margo Milleret
- **The demise of myth in *Triste fim de Policarpo Quaresma***
Joana Courteau
- **Female quest toward "Água Pura"
in Clarice Lispector's *Perto do coração selvagem***
Ellen J. Douglass

LITERATURA

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

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **Racismo, sexo e formosura: psicologismo e crítica social em *Anjo Negro***
Dário Borim Jr.
 - **History and motive as seen through Antônio Frederico de Castro Alves's "Saudação a Palmares"**
Dale T. Graden
 - **The metaphor of engineering in J. J. Veiga and Murilo Rubião**
M. Elizabeth Ginway
-

LITERATURA

- **Me and my beetle**
Marcos Rey
-

ENTREVISTA

- **Adélia Prado: penso em sexo, morte, deus e poesia. Todo santo dia**
Maria José Somerlate Barbosa

ISSN 0103-751X



9 770103 751000