

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 9 / ANO 6 / 1993



MERCADO  ABERTO



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1993 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 Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

Uma imagem para o Brasil: natureza, lucro e paraíso	
Regina Zilberman	5
History and motive as seen through Antônio Frederico de Castro Alves's "Saudação a Palmares"	
Dale T. Graden	27
The metaphor of engineering in J. J. Veiga and Murilo Rubião	
M. Elizabeth Ginway	45

LITERATURA

Me and my beetle	
Marcos Rey	57

ENTREVISTA

Adélia Prado: Penso em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia.	
Maria José Somerlate Barbosa	75

RESENHAS	107
-----------------	-----

FÓRUM	124
--------------	-----

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, 165
 90037-900 – Porto Alegre – RS
 Tels: (051) 221 4022 - 221 8595

Editorial Office (USA)
 Department of 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)

Helôisa 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)

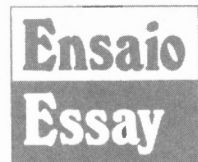
Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of Florida)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



**UMA IMAGEM PARA O BRASIL:
natureza, lucro e paraíso**

Regina Zilberman
PUCRS

As Sérgio Buarque de Holanda has shown, books about America written by explorers and their chroniclers present the new world as a paradise. Authors such as Pero de Magalhães de Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Vicente do Salvador and Ambrósio Fernandes Brandão introduce another theme in their works as well, later reiterated in the poetry and prose of the 18th century (Antonil, Rocha Pitta, Manuel Botelho de Oliveira, Santa Maria de Itaparica): descriptions of nature intended to accentuate the commercial value of discovered resources. In addition to idealizing the natural setting, the chronicler, addressing colonizers and the Portuguese Crown, would invariably emphasize the lucrative benefits of land exploration. The romanticists from the *Revista Niterói* generation re-examine this image of nature from an equally grandiose perspective, although completely eliminating the commercial attitude toward Brazil throughout the colonial period.

Os [primeiros colonos] da América Latina se deixavam atrair pela esperança de achar em suas conquistas um paraíso feito de riqueza mudanal (sic) e beatitude celeste, que a eles se ofereceria sem reclamar labor maior, mas sim como um dom gratuito.

Sérgio Buarque de Holanda¹

1. Um mito para a América

Creiam-me, Vossas Majestades, que esta terra é a melhor e mais fértil, temperada, plana e boa que tem no mundo.

Cristóvão Colombo

Visão do Paraíso é como Sérgio Buarque de Holanda, no estudo que leva esse título, sintetiza as concepções e o imaginário europeu, particularmente o ibérico, a propósito do Novo Mundo. Para esse historiador, uma associação “esteve continuamente na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental”, “mesmo quando não se mostrou ao alcance dos olhos mortais, como pareceu mostrar-se a Cristóvão Colombo” (p. XII): descobridores, navegantes e cronistas encaravam a América como o lugar onde se encontraria o Jardim do Éden:

A idéia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos. (p. 178)

Buarque de Holanda atribui a Lactâncio, provável autor do poema latino *Phoenix*, de fins do III ou começos do IV século da era cristã, a primeira referência conhecida a esse *topos*. Santo Isidoro de Sevilha (560 – 636) retoma-o no século VI e, nas *Etimologias*, localiza o Paraíso na Ásia:

1. Ásia se chama assim de nome de uma mulher que entre os antigos teve o império do Oriente. É a terceira parte do orbe, e tem ao oriente a saída do sol, ao meio-dia o Oceano, a ocidente o *Mare Nostrum*, ao setentrão a lagoa *Meotis* e o rio *Tana*. Tem muitas províncias e regiões, das quais vamos dar brevemente os nomes e situação, começando pelo Paraíso.

2. O Paraíso é o lugar situado nas regiões do Oriente, cujo vocábulo em grego e vertido ao latim é *Hortus*; em hebraico se diz *Edem*, que em nossa língua significa *deltcias*, e unindo ambos os nomes formam *Hortus deliciarum*, *Jardim das Deltcias*; pois é abundante em todo gênero de árvores frutíferas, tendo também o *lignum vitae*, árvore da vida; não há ali frio nem calor, senão constante temperança do ar.

3. Em sua parte média há uma fonte que rega todo o jardim e de lá nascem quatro rios; as portas deste lugar se fecharam depois do pecado. Está rodeado por todas partes de espadas de fogo, ou seja, de um muro ígneo, cujo fogo quase se une com o céu.²

O *topos* mais assíduo parece ser o da “perene primavera e invariável temperança do ar”, vigente enquanto convenção literária durante a Idade Média. Buarque de Holanda afirma que “a imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidass, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se podia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho. E a suspeita conseguia impor-se até mesmo aos mais discretos e atilados, àqueles cujo espírito se formara no convívio assíduo com os autores da Antigüidade”. (p. 178)

A imagem atravessa a Idade Média e alcança os tempos modernos. Colombo a emprega a propósito da América, que pensou ser a Ásia, imaginando ter chegado ao Japão e, depois, encontrado o Paraíso Terreal. Homem experiente, todavia enxerga sua própria descoberta com os olhos do mito e da fantasia. Declara na carta aos Reis Católicos, redigida após a terceira viagem ao continente, entre 1498 e 1500, quando circunda as costas da atual

Venezuela, que “creio que ali é o Paraíso terrestre, aonde ninguém consegue chegar, a não ser pela vontade divina”.³ Para descrever o local, emprega palavras similares às de *Isidoro de Sevilha*:

E eu afirmo que esse rio emana do Paraíso terrestre e de terra infinita, pois do Austro até agora não se teve notícia, mas a minha convicção é bem forte de que ali, onde indiquei, fica o Paraíso terrestre, e em meus ditos e afirmações me apóio nas razões e autoridades supracitadas. (p. 147)

Américo Vespúcio não compartilha a certeza de Colombo de ter desembarcado na Ásia. Qualifica a região de *Mundus Novus* na correspondência enviada a Lorenzo de Médici, sugerindo tratar-se de outro continente, até então ignorado pelos europeus. Mas descreve-o com termos que os leitores reconheceriam, por repetirem os mitos e associações amplamente difundidos. Na primeira carta, de 18 de julho de 1500, endossa a noção relativa à temperança do clima:

Fomos à terra, e descobrimo-la tão cheia de árvores, que era coisa maravilhosa, não somente a grandeza delas, mas o seu verdor, que jamais perdem as folhas, e o cheiro suave, que delas safa, que são todas aromáticas, dava tanto conforto ao olfato, que grande recreio tiramos disto.⁴

E, se não afirma, com a convicção de Colombo, haver chegado ao Paraíso, sugere a equivalência entre as novas terras e o Éden: “As suas árvores são de tanta beleza e de tanta suavidade que pensávamos estar no Paraíso terrestre” (p. 53).

Na segunda carta, de 1502, Vespúcio reafirma que o local detém virtudes paradisíacas:

Esta terra é muito amena; e cheia de inúmeras árvores verdes, e muito grandes, e nunca perdem folha, e todas têm odores suavíssimos, e aromáticos, e produzem inúmeras frutas, e muitas delas boas ao gosto e saudáveis ao Corpo, e os campos produzem muita erva, e flores, e raízes muito suaves, e boas, que umas vezes

me maravilhava do odor suave das ervas, e das flores, e do sabor dessas frutas, e rafzes, tanto que em mim pensava estar perto do Paraíso terrestre. (p. 69)

Mundus Novus, documento bastante divulgado graças às várias edições que cruzaram a Europa, a primeira datando do final de 1503 ou do início de 1504, também sugere que o continente agora acessível aos europeus talvez corresponda ao Éden: “E certamente se o paraíso terrestre em alguma parte da terra existir, não longe daquelas regiões estará distando estimo” (p. 96).

A carta de Vesúcio foi um dos primeiros *best-sellers* do Ocidente. Segundo Luiz Renato Martins, “entre 1503, ano em que já se a podia encontrar nos livreiros de Paris numa versão em latim, e o seguinte, treze edições foram tiradas nessa língua. Entre 1505 e 1506, fizeram-se dez edições no alemão. Em 1508, já tinham sido feitas várias edições no holandês”.⁵ O cartógrafo italiano foi cauteloso nas referências ao *topos* destacado por Sérgio Buarque de Holanda; mas mencionou-o com regularidade, valendo-se dele para exaltar as qualidades da terra americana. As viagens – reais – embeberam-se do imaginário da época, a que talvez se deva o sucesso editorial do texto. Com isso, pôde povoar o imaginário de seu tempo, difundindo a visão paradisíaca sugerida pelo continente recentemente conhecido. A América se populariza enquanto tem condições de ser o que os europeus esperam dela.

2. O Brasil e o mito edênico

O amor infeliz, o descobrimento dessa bela região, as conquistas dos Europeus, haviam já inspirado aos homens do Novo Mundo; sem o perceber, deixavam-se seduzir por um ambiente delicioso; poetas da natureza, haviam celebrado seus encantos; dominados por paixões nobres e ardentes, cantavam o seu poder.

Ferdinand Denis⁶

Sérgio Buarque de Holanda afirma no mesmo estudo que o mito do Paraíso não provocou o mesmo impacto entre espanhóis e portugueses, menos deslumbrados com as perspectivas edênicas suscitadas pelo Novo Mundo. Mesmo assim, o motivo apresenta-se

na obra de José de Anchieta, Manuel da Nóbrega, Fernão Cardim e Pero de Magalhães de Gandavo, no século XVI.

Anchieta, referindo-se ao Rio de Janeiro, destaca a riqueza da terra, a fartura das ervas medicinais e a qualidade do clima:

É terra rica, abastada de gados e farinhas e outros mantimentos, tem três engenhos de açúcar; achou-se agora nela noz moscada e pau d'aquila, não tão fino como o da Índia Oriental mas de mui suave olor e em tão grande quantidade que fazem os navios dele; é abundante de cedros e árvores de sândalos brancos mui finos; dão-se nela uvas, trigos e outras coisas de Portugal; de pescado é mui abundante e o clima é muito saudável.⁷

Sua conclusão apóia-se no já conhecido padrão edênico: “todo o Brasil é um jardim em frescura e bosque e não se vê em todo o ano árvore nem erva seca” (p. 36).

Nóbrega, antes dele, havia adotado as noções relativas à saudabilidade do clima e temperança dos ares, a natureza se oferecendo como permanente verdor:

De tal maneira que o inverno não é frio nem quente, e o verão, ainda que seja mais quente, bem se pode sofrer; mas é a terra mui úmida pelas muitas águas que chove em todo o tempo muito a miúdo. Pelo qual os arvoredos e as ervas estão sempre verdes. E por isso é a terra muito fresca.⁸

Fernão Cardim reproduz as palavras de Anchieta, ao declarar que “o clima do Brasil geralmente é temperado de bons, delicados e salutíferos ares”.⁹ Pero de Magalhães de Gandavo, na *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de 1576, acompanha os jesuítas na descrição da terra. No Prólogo, indica as vantagens da região que até aí não havia merecido justa atenção do governo português:

Porque a mesma terra é tal, e tão favoravelmente aos que a vão buscar, que a todos agasalha, e convida com remédio por pobres e desamparados que sejam.¹⁰

Adiante enumera outras qualidades da colônia americana: julga “esta província sem contradição a melhor para a vida do homem que cada uma das outras de América, por ser comumente de bons ares e fertilíssima, e de grande maneira deleitosa e aprazível à vida humana” (p. 8). Qualifica-a de “salutífera e livre de enfermidade” (p. 9); conclui que “nunca nela se sente frio nem quentura excessiva”, no que reproduz quase literalmente as expressões de Isidoro de Sevilha, e declara:

Esta província é à vista mui deliciosa & fresca em gran maneira: toda está vestida de mui alto e espesso arvoredo, regada com as águas de muitas & mui preciosas ribeiras de que absolutamente participa toda a terra. (p. 9)

Gabriel Soares de Sousa valoriza a fertilidade e os bons ares: “[a] terra é quase toda muito fértil, mui sadia, fresca e lavada de bons ares, e regada de frescas e frias águas”.¹¹ Na abertura do século XVII, Ambrósio Fernandes Brandão, nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, enfatiza virtudes semelhantes:

A terra é disposta para se haver de fazer nela todas as agriculturas do mundo, pela sua muita fertilidade, excelente clima, bons céus, disposição do seu temperamento, salutíferos ares e outros mil atributos que se lhe ajuntam.¹²

O mito se propaga até o século XVIII. Rocha Pitta começa sua *História da América Portuguesa* expondo as qualidades da colônia, que exalta ao extremo; e retoma, sem mediações e com entusiasmo, a associação entre a terra americana e o Jardim do Éden:

Do novo mundo, (. . .) é a melhor porção o Brasil; vastíssima região, felicíssimo terreno em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas; tributando os seus campos o mais útil alimento, as suas minas o mais fino ouro, os seus troncos o mais suave bálsamo, e os seus mares o âmbar mais selecto; admirável país,

a todas luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções, que em opulência da monarquia e benefício do mundo apura a arte, brotando as suas canas espremido néctar, e dando as suas frutas sazoadas ambrósia, de que foram mentida sombra o licor e vianda que aos seus falsos deuses atribuiu a culta gentilidade.

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos nocturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasce o sol, ou se sepulta, estão sempre claros; as águas, ou se tomam nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil terreal paraíso descoberto.¹³

Embora sem provocar o mesmo impacto, o mito paradisiaco forneceu um paradigma através do qual os portugueses e seus descendentes reconheciam a terra que os acolhia. O inusitado (ou exótico) da paisagem e dos seres humanos enquadrava-se em padrões previamente dominados por seus exploradores, que assim podiam descrevê-lo e avaliá-lo. Analisava-se o Brasil conforme um código ancestral, e a colônia respondia positivamente às expectativas depositadas nela; por isso, uma literatura pôde ser escrita, a mesma que reproduzia e difundia – entre leitores europeus – o mito transportado do Velho Continente.

3. Terra generosa e lucrativa

*Sirva à real grandeza
a prata, o ouro, a fina pedraria,
que esconde destas serras a riqueza.*
Alvarenga Peixoto

A manifestação de deslumbramento perante a região, avaliada conforme parâmetros herdados da tradição bíblica e medieval, não é, contudo, o objetivo principal das obras, que almejam descrever a terra com minúcias e arrolar suas características quanto ao espaço físico, minerais, animais e vegetais. O rol detalhado e

rigoroso tem propósito definido: salienta o valor mercantil dos produtos existentes. Enquanto assinala as propriedades edênicas e medicinais da natureza, o cronista enfatiza a lucratividade de seus componentes e os ganhos a serem auferidos, com sua exploração, por colonizadores e pela Coroa portuguesa.

O tema aparece nos primeiros cronistas do século XVI e mantém-se vivo até o século XVIII, vale dizer, enquanto dura a administração metropolitana sobre o Brasil. Gandavo, com seu livro, quer motivar o Estado português, até então indiferente à Província de Santa Cruz, a explorar “as grandes riquezas que se esperam da terra do sertão”, título do capítulo que encerra com o voto de que se busquem as pedras preciosas que aguardam quem adentrar o território:

Esta província de Santa Cruz, além de ser tão fértil como digo, e abastada de todos os mantimentos necessários para a vida do homem, é certo ser também mui rica e haver nela muito ouro e pedraria, de que se têm grandes esperanças.

.....
Sei que assim destas como doutras há nesta província muitas & mui finas, & muitos metais, donde se pode conseguir infinita riqueza. A qual permitirá Deus, que ainda em nossos dias se descubra toda, para que com ela se aumente muito a coroa destes Reinos: aos quais desta maneira esperamos (mediante o favor divino) ver muito cedo postos em tão feliz & próspero estado, que mais se não possa desejar. (p. 47-8)

Gabriel Soares de Sousa faz advertência similar: destaca a fertilidade e riqueza da terra, para obter da administração metropolitana proteção e apoio para os colonos: “A El-Rei Nosso Senhor convém, e ao bem do seu serviço, que lhe mostre, por estas lembranças, os grandes merecimentos deste seu Estado, as qualidades e estranhezas dele” (p. 1). Vicente do Salvador, na *História do Brasil*, de 1627, igualmente se queixa do governo português, que não investiga os indícios de a região ser rica em ouro e pedras preciosas: “Também há minas de cobre, ferro e salitre, mas, se pouco trabalham pelas de ouro e pedras preciosas, muito menos fazem por estouras”.¹⁴

Ambrósio Fernandes Brandão, rigoroso e metódico, examina com acuidade as “riquezas deste novo mundo” (p. 73), desejando provar, através das falas da personagem Brandônio, “que o Brasil é mais rico e dá mais proveito à fazenda de Sua Majestade que toda a Índia” (p. 76):

Pelo que, começando, digo que as riquezas do Brasil consistem em seis cousas, com as quais seus povoadores se fazem ricos, que são estas: a primeira, a lavoura do açúcar; a segunda, a mercancia; a terceira, o pau a que chamam do Brasil; a quarta, os algodões e madeiras; a quinta, a lavoura de mantimentos; a sexta e última, a criação de gados. De todas estas cousas o principal nervo e sustância da riqueza da terra é a lavoura dos açúcares. (p. 73)

Rocha Pitta acompanha a idéia, apontando a opulência da natureza brasileira, apta a facilmente propiciar o enriquecimento português:

Mostraremos também em brutesco breve as suas produções, frutos, plantas, lavouras e manufacturas, com que os Portugueses foram fazendo grandes os interesses do seu comércio e as delcias de suas povoações, e outras árvores, flores e frutas estrangeiras, que com o tempo lhes introduziram, recebendo-as a terra para as produzir tão copiosamente, que bem mostra que só onde não é cultivada, deixa de ser profusa: exporemos o mimo dos seus mariscos, o regalo dos seus pescados e a riqueza das suas pescarias. (p. 15)

A colonização da América, entre os séculos XVI e XVIII, consistiu no último ato do movimento gerado pelas grandes navegações, durante os séculos XV e XVI. Patrocinaram essa atividade banqueiros e chefes de Estado, para quem a expansão territorial e ocupação de territórios civilizados, mas ainda não dominados por europeus, como a China de Marco Polo, a Índia de Vasco da Gama e o Japão de Cristóvão Colombo, possibilitava a expansão econômica. A América foi o achado inesperado, mas, desde o início, enquadrou-se tanto aos mitos circulantes, o da “visão do

Paraíso”, conforme Sérgio Buarque de Holanda, quanto ao processo econômico em ascensão, o capitalismo, para cuja consolidação cooperou significativamente.

As riquezas descobertas na América (prata, ouro, pedras preciosas) facilitaram a acumulação do metal necessário ao fortalecimento do capitalismo. O *Mundus Novus* mostrava-se paradisíaco e acolhedor, mas nem Colombo, investigando a origem do ouro portado pelos índios que recepcionam os navegadores, nem Vespúcio, registrando cuidadosamente a rentabilidade possível dos produtos encontrados (madeira e pérolas) deixaram de salientar as vantagens e os lucros a advirem da ocupação da terra.¹⁵

Ao sublinhar potencialidades semelhantes no território ao seu alcance, cronistas e religiosos portugueses acompanham a tendência, reforçando, à sua maneira, uma imagem em circulação na Europa. Essa imagem convinha à expansão do sistema financeiro capitalista, de modo que, ao promovê-la, anotando na posse americana as riquezas a serem recolhidas e os ganhos a obter, esses autores afinam-se à ótica própria àquele modelo econômico.

Sob este aspecto, a imagem de procedência medieval vai sendo substituída ou se deixa acompanhar por uma concepção peculiar à moderna sociedade européia. Cronistas e religiosos portugueses que escrevem sobre o Brasil afinam-se também a esse momento histórico, cujas conseqüências são as transformações por que passa a vida do Ocidente. Suas idéias são, pois, atuais naquela época e participam da mudança no plano das representações. Por veicularem imagens novas, mostram-se originais, dando conta do modo como a região se apresentava a seus ocupantes, cujos sonhos e aspirações procurava concretizar.

A nova imagem convém aos europeus transferidos ao continente para extrair suas riquezas. Mas converte-se na forma de a colônia se expressar e de, por realizar um anseio, revelar-se desejável, atraente, digna dos que a possuem. Sua força aumenta, a ponto de contaminar outras expressões. Transita da prosa para a poesia, aparecendo, no século XVIII, em versos que louvam a paisagem circundante e destacam sua abundância e lucratividade. As vantagens e o mérito dos pescados, por exemplo, lidas em Rocha Pitta, repetem-se em “A Ilha de Maré”, de Botelho de Oliveira:

Aqui se cria o peixe regalado
Com tal sustância e gosto preparado,
Que sem tempero algum para apetite
Faz gostoso convite
E se pode dizer em graça rara
Que a mesma natureza os temperara.¹⁶

A opulência e as facilidades de enriquecimento retornam no poema que Santa Maria de Itaparica dedica à sua ilha natal:

Em o Brasil, província desejada
Pelo metal luzente, que em si cria,
Que antigamente descoberta e achada
Foi de Cabral, que os mares descorria,
Porto donde hoje está situada
A opulenta e ilustrada Bahia,
Jaz a ilha chamada Itaparica,
A qual no nome tem também rica.¹⁷

Itaparica destaca o “metal luzente” de que a região foi se revelando pródiga entre os séculos XVII e XVIII. Gandavo, Gabriel Soares de Sousa e Vicente do Salvador haviam alertado para a existência dessa riqueza no sertão brasileiro, mas, à época de Itaparica, o desejo virara realidade palpável, atraindo legiões de exploradores.

A abundância de minerais passa a configurar a imagem da natureza e da terra brasileira. Em “O sonho”, poema com que Alvarenga Peixoto esperava cair nas boas graças da soberana portuguesa, D. Maria I, ele que fora adepto do Marquês do Pombal e vira o ex-Primeiro-Ministro ser afastado do governo, talvez expresse melhor que os demais a transformação do principal objeto da exploração capitalista em fonte de alegorias para a representação do espaço físico brasileiro.

O texto abre com a exclamação do poeta, que narra seu sonho: viu o Pão de Açúcar antropomorfizar-se e, sob a forma de um índio, assumir a identidade do Brasil:

Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta
feliz, ditosa, sossegada sesta!
Eu vi o Pão d’Açúcar levantar-se,

e no meio das ondas transformar-se
na figura do índio mais gentil,
representando só todo o Brasil.¹⁸

Se, para ser representado, o Brasil precisa se corporificar numa alegoria, é porque o espaço físico não é mais extensão ou complemento de Portugal. Trata-se agora de entidade autônoma, quase abstrata, talvez em vias de se tornar nação, como pareciam querer os inconfindentes, grupo a que se filiou Alvarenga Peixoto. A primeira passagem é metonímica: ao Pão de Açúcar, elemento da paisagem, cabe dar conta do todo. A segunda é metafórica: o índio, figura humana, tem condições de simbolizar a totalidade brasileira.

Se o índio pode se responsabilizar por essa tarefa é porque sua imagem também mudou: não é mais o bárbaro antropófago desenhado por Hans Staden, Soares de Sousa e Rocha Pitta,¹⁹ nem a inocente *tabula rasa* em que se podiam imprimir os ditames do Evangelho, perspectiva que transita dos textos de Colombo e Vesúpcio aos de Caminha e Gandavo.²⁰ Ele agora é elemento da sociedade, ser social, conforme queria o ideário iluminista; mas também compõe a paisagem, razão por que resulta da metamorfose do Pão de Açúcar. Ao transformar o cenário físico em ente humano, Alvarenga Peixoto indica que o Brasil ainda é percebido desde os elementos naturais; mas, porque o índio não se reduz à paisagem, sendo, pelo contrário, transmutação dela, acrescida de ação e linguagem, o poeta sugere ainda que a natureza não mais basta para representar o espaço de que ele mesmo, autor, é filho: é preciso introduzir um sujeito que falará por ela.

“O sonho” espelha, logo na abertura, duas situações inéditas: a primeira diz respeito ao novo *status* do espaço físico, não mais apenas local de apropriação de riquezas, mas também entidade abstrata, capaz de se deixar traduzir simbolicamente; a segunda evidencia que a simbolização começa na própria natureza, mas requer um sujeito, que sintetiza tanto a paisagem que o envolve como a sociedade de que faz parte em decorrência de sua necessária humanidade. Vivendo tão próximo da natureza, mas tendo sua humanidade reconhecida numa época em que o iluminismo, os enciclopedistas e Rousseau dominam o pensamento filosófico, o índio é a figura ideal para assumir esse papel.

No entanto, não foi Alvarenga Peixoto quem inaugurou esse padrão de estética indianista; um dos pioneiros, no Brasil, foi seu mestre e modelo Basílio da Gama, que deu aos nativos da América estatura heróica em *O Uruguai*. Além disso, a pintura dos séculos XVII e XVIII já tinha escolhido o índio para encarnar o Novo Mundo, nas cenas em que se personificavam os continentes. Alvarenga Peixoto transporta a idéia para a poesia, e faz de seu índio uma alegoria mais localizada, ao atribuir-lhe a tarefa de representar o Brasil.

Esse índio está vestido de pedras preciosas. O sujeito lírico, responsável pelo sonho, conta que “pendente a tiracól de branco arminho, / côncavo dente de animal marinho / as preciosas armas lhe guardava: / era tesouro e juntamente aljava” (p. 44). “As setas”, segundo ele, eram de “pontas de diamante”, “as hâsteas de ouro”. As “penas de vistosas cores” traziam “folhetas e pérolas pendentes, / finos cristais, topázios transparentes, / em recamadas peles de safras, / rubins, e diamantes e safiras, / em campo de esmeralda escurecia / a linda estrela que nos traz o dia” (p. 44).

Ao avistar o cocar, mais se deslumbra o poeta:

No cocar. . . oh! que assombro, oh! que riqueza!
Vi tudo quanto pode a natureza:
no peito, em grandes letras de diamante
o nome da Augustíssima Imperante. (p. 44-5)

O poema não se esgota aí: o índio, “Píndaro americano”, conforme o narrador, expressa sua completa lealdade à monarca portuguesa, aos pés de quem se ajoelha humildemente. Diz ele:

“Sou vassalo, sou leal;
como tal,
fiel, constante,
sirvo à glória da imperante,
sirvo à grandeza real.” (p. 45)

O contemporâneo de Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, não revela o mesmo entusiasmo; mas manifesta similar lealdade à Coroa lusitana, após a morte de D. José I e a derrocada de Pombal, em “A gruta americana”. O poeta, descrevendo o local a que se refere o título, tal qual Alvarenga Peixoto, não hesita em

revesti-lo de ouro e pedras preciosas, apelando, como o outro, à
 atração principal que a colônia oferecia à Metrópole:

Pedaços d'ouro bruto nos altares
 Nascem por entre as pedras preciosas,
 Que o céu quis derramar nestes lugares.

.....

Nova grinalda os gênios e os armores
 Lhe oferecem e espalham sobre a terra,
 Rubins, safiras, pérolas e flores.²¹

Durante três séculos, cronistas, religiosos e poetas idealizaram a natureza, ao ressaltarem qualidades e exagerarem virtudes. Mas essa ótica servia ao projeto colonial patrocinado pela Metrópole e se adequava ao modelo capitalista que enquadrava a conquista e ocupação do território americano.

Talvez sejam os *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Fernandes Brandão, e *Cultura e opulência do Brasil*, de Antonil, os que melhor expressem esse projeto. Recusando o mito, a não ser, como Brandão, para desmascará-lo, relatam, objetiva e praticamente, os ganhos gerados por investimentos no cultivo do açúcar, no garimpo e na criação de gado. Antonil, no final, sumaria o modo como o local era encarado por autoridades e colonizadores, origem da imagem a que a colônia procurou se adequar:

Pelo que temos dito até agora, não haverá quem possa duvidar de ser hoje o Brasil a melhor e mais útil conquista, assim para a Fazenda Real, como para o bem público, de quantas outras conta o reino de Portugal, atendendo ao muito que cada ano sai destes portos, que são minas certas e abundantemente rendosas.²²

A literatura sobre a natureza brasileira escrita durante o período colonial adere às metas traçadas por Portugal para a conquista das terras ultramarinas. Seu fervor quando anota as belezas naturais se intensifica, quando beneficia a Metrópole. Resulta daí a criação de uma imagem peculiar para o Brasil enquanto domínio americano. É paradisíaco porque fértil, de clima ameno e receptivo aos projetos exploratórios; mas submete-se a isso, procurando corresponder comportadamente às expectativas colocadas nele. A

crônica histórica organiza a imagem, e a poesia alimenta-se dela. Com isso, ambas propagam-na e eternizam-na, legando aos usuários um modo de ver e aceitar o lugar para onde se deslocam e buscam uma forma de viver e enriquecer.

4. A perspectiva romântica

A poesia do Brasil é filha da inspiração americana.

Santiago Nunes Ribeiro²³

Vale a pena comparar essa avaliação da natureza com a dos primeiros românticos brasileiros, os da geração da *Revista Niterói*, que a adotaram como parte de seu programa. O líder do grupo, Gonçalves de Magalhães, no “Ensaio sobre a história da literatura”, referindo-se ao espaço geográfico nacional, refaz o itinerário da literatura precedente. Nessa passagem, do final do estudo, repete noções próprias ao mito paradisíaco, ao louvar o verdor das matas e a perfeição dos ares, ao designar a região de “vasto Éden” e ao alardear a pujança do solo e a riqueza mineral:

Esse imenso e rico país da América, debaixo do mais belo céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos d’ouro, e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuveiros se despenham dos verdes dosséis pelo entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; estes desertos, remansos, onde se anuncia a vida por esta voz solitária da cascata, que se despenha, por este doce murmúrio das auras, que se embalam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancólica das aves, e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; com tão felizes disposições da

Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam.²⁴

Magalhães conclui que uma natureza tão afortunada necessariamente inspiraria seus ocupantes, atribuindo-lhe uma potencialidade a mais: ser fonte geradora de poesia. A tese é nova, embora resulte da transposição de um princípio da poética romântica para o âmbito da história da literatura. Pereira da Silva, companheiro de grupo, reproduz a sugestão de Magalhães num ensaio dos anos 40; também para ele, a elevada qualidade da paisagem brasileira transforma seus frequentadores em poetas, cuja obra é, pois, fruto das sugestões do cenário, tão natural como o ambiente que a motiva:

A poesia então, esse foi o ramo em que primaram, e primarão sempre os povos dos países aquecidos pelo sol dos trópicos, por sua atmosfera de inspirações e de fogo. A poesia é uma fonte perene de delícias que brota no Brasil. A natureza faz poetas aos Brasileiros, inspira-os no berço; as árvores, os pássaros, as cascatas, os rios, as montanhas; esse límpido Céu, que, como manto azul claro, os acoberta, essa atmosfera pura e doce, que lhe sorri desde a infância; esse oceano majestoso, que chora e brinca, geme e folgueia sobre suas arenosas praias, tudo lhes aquece a imaginação, lhes eleva o pensamento, lhes aviva o entusiasmo, e lhes abre as asas à inteligência, essa soberba filha do Céu, que purifica e diviniza o homem.²⁵

Joaquim Norberto, no ensaio escrito com Emílio Adêl, também acredita ter sido a literatura produzida no solo brasileiro “inspirada pelas cenas encantadoras e assombrosas de uma natureza virgem e nova aos olhos dos conquistadores”,²⁶ razão pela qual “apresentar deveria uma tal ou qual nacionalidade”.

A última observação de Norberto amplia o âmbito da questão. Magalhães e Pereira da Silva acreditam que a natureza, sendo pujante e peculiar, no que seguem os cronistas coloniais, inspira uma poesia espontânea, logo autêntica e independente, no que

seguem a estética romântica, cuja meta é afiançar a originalidade e naturalidade do objeto poético. Norberto vai mais longe: a poesia nascida das sugestões da natureza reveste-se de nacionalidade, porque as propriedades do espaço representado transformam-se em sinal da identidade da organização política ou do país onde aquele espaço se situa.

Que Norberto compreende a natureza brasileira nos termos fixados pela literatura do período colonial, sugerem-no sua "Introdução histórica sobre a literatura brasileira", de 1859, quando valoriza "o solo, que lhe coube por herança, o céu benigno, (. . .) o ar suave (. . .), a imensidade de seus rios, a magnificência de seus portos e bafas, a majestade de suas florestas seculares e as riquezas de suas minas auríferas e diamantinas".²⁷ Graças a esses elementos, que couberam "aos brasileiros, na partilha dos bens celestes", puderam eles produzir uma literatura livre de imitação, que ficou preservada por antecipar a poética que advoga:

Nem todos se tornaram tão servis imitadores; alguns houve, se bem que em pequeno número, que encantados da beleza da terra, que os viu nascer, seduzidos pelo esplendor de seu céu, entusiasmados pelas ações gloriosas de seus compatriotas, cheios de amor da pátria, sem outro instinto que a glória, se elevaram com seus cantos a uma nomeada, que nos legaram os séculos. (p. 360)

Na segunda parte do ensaio, que examina "os autores brasileiros [que] começam a aparecer no começo do século décimo sexto", reforça o critério que discrimina os imitadores de cânones estéticos europeus e os criadores, que, motivados pela natureza benévola, "só eram poetas quando se esqueciam de seus modelos e se deixavam levar simples e sublimes pelas aspirações da filha das florestas, a musa americana".²⁸

Os ensafistas não contradizem o ideário transplantado do período colonial, cujas prosa e poesia enaltecem a paisagem e julgam-na única e grandiloquente. Mas neles ecoam também as sugestões da estética romântica, sintetizadas pelas palavras do francês Ferdinand Denis, para quem o artista deveria buscar material poético no ambiente circundante, que, opulento e generoso, fertiliza a criação:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação.

.....
Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres.²⁹

Denis resume o preceito da estética romântica – a contemplação da natureza favorece a criação poética – a que soma a qualidade que seduz os intelectuais brasileiros: sendo a natureza americana pujante e diferente, suscita uma poesia nova e original, adequada a um país que acabou de romper os laços políticos com Portugal, portanto, com a Europa.

Essa ótica determina uma mudança substantiva no modo de encarar e compreender o espaço, que, se antes era o que os colonizadores queriam ver nele, corresponde agora ao distinto e inusitado em relação à paisagem européia. Um novo resultado é obtido – a nacionalidade da poesia, condição da identidade da literatura brasileira.

A natureza, que fora o penhor da conquista e da ocupação, apresenta-se agora na situação de penhor da identidade nacional: separa o Brasil da Europa, portanto, distingue a poesia local da que outrora a dominou. Para Santiago Nunes Ribeiro, a poesia brasileira é “filha das florestas”, descendência a que estaria incapacitada a literatura do Velho Continente. Eis por que pode se mostrar simultaneamente original e nacional, inédita e brasileira, realizando de um só lance dois ideais românticos.

A fim de obter esse resultado, aos românticos cabia, à primeira vista, tão-somente levar avante o trabalho dos escritores do período colonial. Para tanto, contudo, precisavam também suprimir um dado fundamental, assíduo nos textos de poetas e cronistas do século XVI ao XVIII: a natureza atraía, porque podia ser explorada e facultava o enriquecimento dos ocupantes. Essa é outra mudança substantiva, porque eles se obrigaram a omitir o processo que motivou a colonização e determinou a dependência do Brasil à economia européia.

Entre os historiadores e poetas dos séculos da colonização e os intelectuais românticos estabelece-se, pois, uma clivagem que corresponde a uma mudança na formulação de uma imagem para o Brasil, determinando suas formas de representação. A perspectiva paradisíaca não desaparece, mas abandona-se o projeto colonialista que a sustentava. Ficou então mais utópica, ao induzir à crença de que a fertilidade natural enriquecia a literatura, e não os exploradores da fortuna do solo.

O Romantismo brasileiro precisava da natureza, que lhe assegurava os princípios básicos de sua poética: naturalidade, originalidade e identidade, avais da nacionalidade da literatura. Não precisou criar uma imagem nova: a prosa e a poesia dos séculos anteriores forneciam-na, ao terem consolidado uma visão do espaço circundante, ocupado com um tipo humano que sintetizava natureza e sociedade — o índio. Nem precisou elaborar uma estética nova: Ferdinand Denis mostrou como bastava olhar em torno, para extrair elementos vitais para a criação literária.

A fusão da imagem à estética determinou, contudo, um produto diverso do inicial: a imagem perdeu parte de seus componentes, os de ordem material, e somou outros, mais idílicos. Abriu mão do ângulo pragmático, o que, paradoxalmente, revelou-se prático e útil, porque facilitou sua difusão e expansão dentro de uma sociedade que queria acreditar-se livre e autônoma, sem ter de questionar as bases de sua economia dependente. Proliferou com essas limitações, enraizando-se daí em diante na cultura brasileira e sugerindo motivos permanentes para as expressões artísticas de seus criadores.

NOTAS

¹ BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Nacional; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. XVIII.

² SÃO ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologías*. Trad. para o espanhol por Luis Cortés y Góngora. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951. Livro XIV: "Da terra e suas partes". Capítulo III: "Da Ásia", p. 339.

³ COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento*. Trad. de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 145.

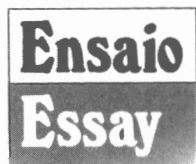
⁴ VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo: cartas de viagens e descobertas*. Trad. de Luiz Renato Martins. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 50.

- ⁵ MARTINS, Luiz Renato. *Cena originária*. In: VESPÚCIO, Américo. op. cit. p. 19.
- ⁶ DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 30.
- ⁷ ANCHIETA, Joseph de. *A Província do Brasil* (1585). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, 1946. p. 20.
- ⁸ NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil e outros escritos: introdução e notas históricas e críticas de Serafim Leite, S. J.* Coimbra: Universidade, 1955. p. 60.
- ⁹ CARDIM, Fernão. Do clima e da terra do Brasil e de algumas cousas notáveis que se achão assi na terra como no mar. In: —. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.
- ¹⁰ GANDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Oficina de Antônio Gonçalves, 1576.
- ¹¹ SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil* [1587]. Comentado por Francisco Adolpho de Varnhagen. Rio de Janeiro: Tipografia de João Ignácio da Silva, 1879. p. 2.
- ¹² BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Recife: Imprensa Universitária, 1966. p. 8.
- ¹³ ROCHA PITTA. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro: São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1958. p. 3-4.
- ¹⁴ SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. 1500-1627. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 56.
- ¹⁵ Cf. a respeito COLOMBO, Cristóvão. op. cit. p. 50 e seg. VESPÚCIO, Américo. op. cit. p. 73.
- ¹⁶ OLIVEIRA, Manoel Botelho de. "A ilha de Maré". In: —. *Música do Parnaso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953. p. 57.
- ¹⁷ ANÔNIMO ITAPARICANO [Frei Manuel de Santa Maria Itaparica]. "Descrição da ilha de Itaparica". In: VARNHAGEN, F. A. de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1946. t. 1. p. 203.
- ¹⁸ ALVARENGA PEIXOTO. "O sonho". In: RODRIGUES LAPA, M. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 44.
- ¹⁹ Cf. a respeito STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974. SOARES DE SOUSA, Gabriel. op. cit. ROCHA PITTA, op. cit.
- ²⁰ Cf. a respeito COLOMBO, Cristóvão. op. cit. VESPÚCIO, Américo. op. cit. CASTRO, Sílvia. *O descobrimento do Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1985. GANDAVO, Pero de Magalhães de. op. cit.
- ²¹ SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio. "A gruta americana". In: —. *Obras poéticas*. Org. de Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Rio de Janeiro e Paris: Garnier, s.d. p. 255.
- ²² ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982. p. 205.
- ²³ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. *Minerva Brasileira*, ano 1, n. 1, 1 nov. 1843, p. 16.
- ²⁴ GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. "Ensaio sobre a história da literatura". *Niteroy*. Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes. Tomo Primeiro. Nº 1. Edição facsimilada. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. p. 154-5.
- ²⁵ SILVA, J. M. Pereira da. Introdução. In: *Parnaso brasileiro* ou Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843. t. 1. p. 25-6.
- ²⁶ ADÊT, Emílio & SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético: poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional*. Rio de Janeiro, s. e. ["publicado sob os auspícios de uma associação", na capa], 1844. p. 10.

²⁷ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. Primeira parte. *Revista Popular*, ano 1, t. 14, out.-dez. 1859, p. 357.

²⁸ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. Segunda parte. *Revista Popular*, ano 2, t. 5; jan.-mar. 1860.

²⁹ DENIS, Ferdinand. op. cit. p. 30-2.



**HISTORY AND MOTIVE
AS SEEN THROUGH ANTÔNIO FREDERICO DE
CASTRO ALVES'S "SAUDAÇÃO A PALMARES"**

Dale T. Graden

The University of Connecticut

Este ensaio investiga as razões que motivaram o poeta baiano Antônio Frederico de Castro Alves a escrever o poema "Saudação a Palmares" (1870) sobre o Quilombo de Palmares, a mais famosa das muitas comunidades estabelecidas por escravos fugidos no Brasil colonial e imperial. Durante os quase cem anos de sua existência (1597-1694), Palmares constituiu uma séria ameaça à estabilidade do sistema escravocrata no Brasil do século XVII. Os objetivos de Castro Alves ao escrever em 1870 um poema sobre Palmares foram claramente políticos. Castro Alves, que acreditava no poder da poesia como arma de combate a favor da causa da Abolição, compõe "Saudação a Palmares" para promover as rebeliões de escravos e as iniciativas dos abolicionistas mais radicais como os melhores meios de se acabar com a escravidão no Brasil.

In August 1870, Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) wrote the poem “Saudação a Palmares” (Salute to Palmares), nine months after returning to his native province of Bahia. Left unpublished during the remaining eleven months of his life, this short poem of seven stanzas was later included in a collection of poetry entitled *Os escravos* (The Slaves).¹ It appears that Castro Alves planned to include “Salute to Palmares” as one part of a longer and more complex “epic poem” about the seventeenth-century *quilombo* (escaped slave community) known as Palmares. Although it was criticized by the Bahian historian Edison Carneiro as an ineffective poem written by a man who knew little about what had actually happened at Palmares two centuries earlier, “Salute to Palmares” merits consideration as a significant contribution to the abolitionist poetry of Castro Alves. After a description of the history of Palmares, this essay will focus on three themes. First, why is the poem so short and considered inferior in quality to most of the other writings of the poet? Second, why did the quilombo Palmares become a topic which Castro Alves chose to address? Third, what specific historical factors inspired Castro Alves to write “Salute to Palmares” in the middle of 1870?

The community of Palmares flourished in the interior of the captaincy of Pernambuco (in present-day states of Alagoas and Pernambuco) from around 1597 until its destruction in 1694. Named for the thousands of palm trees within its boundaries, Palmares played a major role in the history of seventeenth-century Brazil. Founded by forty slaves who fled from a sugar plantation in the southern part of the captaincy, the quilombo expanded steadily during its century-long existence. Although it is impossible to know the exact number of *Palmarinos* (persons who lived in Palmares), estimates range from twenty to sixty thousand inhabitants.² Located on some of

the most fertile land in the Brazilian Northeast, Palmares compared to Portugal in its geographic size. Composed of at least fourteen towns or villages often separated by more than one hundred kilometers, it has been described by Brazilian historian Clóvis Moura as a "republican nation in the early stages of its formation."³

In a region dependent upon African slaves for cheap plantation labor from mid-16th century, the leaders of Palmares encouraged modes of production beneficial to both families and the larger communities. In contrast to European planters who owned an estimated 140 sugar plantations in the Northeast (1627-28) and depended on European demand for sugar, Palmarinos grew crops to satisfy their personal needs. Communities cultivated a wide variety of fruits and grains. Leaves, bark, wood and coconuts from palm trees were all used for construction, clothing, and food. With great proficiency, inhabitants of Palmares hunted animals which roamed wild in the forests, and farmers also raised pigs and chickens for consumption. Employing technical skills learned in Africa, Palmarinos produced various metal goods which they used for domestic purposes and warfare. In short, persons who lived in the scattered villages and towns of Palmares used the natural environment to the utmost without damaging or destroying resources. This success became well known among plantation slaves, small farmers, planters, merchants, and government officials alike. Hundreds of slaves, poor whites, and persecuted Jews fled to Palmares in search of protection and better lives during its first three decades of existence.

The inhabitants of Palmares proved adept at challenging the established authorities in terms of both economic and political influence. By means of an effective system of trading and transportation, Palmarinos sold surpluses of food and other goods to nearby settlers in exchange for iron goods and arms. Often Palmarinos attacked nearby plantations to steal goods and encourage slave flight. Given their ability to employ guerrilla tactics, knowledge of the terrain of Pernambuco, and total commitment to the quilombo, the inhabitants of Palmares became a major threat to the stability of the slave regime. During the years of Dutch control over Pernambuco (1630-54), slave escapes increased owing to the exploitative conditions prevalent on sugar

plantations.⁴ Before their expulsion from Recife in 1654, Dutch soldiers led two *entradas* (overland expeditions of exploration or for military purposes, often covering long distances and lasting for weeks or months) composed of blacks, Indians, and poor white Portuguese inhabitants in 1643 and 1645. Both of these attacks failed.⁵

With the re-establishment of Portuguese domination over Pernambuco, planters hired mercenaries to carry out a series of incursions against Palmares. Soldiers from coastal towns such as Recife, Porto Calvo, Penedo and Alagoas carried out an estimated thirty-eight attacks in the three decades following 1654.⁶ Several attempts to destroy hidden villages built in heavily forested and mountainous areas resulted in defeat for the Portuguese attackers. Small Palmarino villages with names such as Aqualtene, Acotirene, Andalaquituche, Tabocas, Dambrabanga, and Gongoro could be abandoned when Portuguese enemies came too close. When famine and a pest which destroyed sugar cane appeared in the late 1660s, hundreds more slaves fled to Palmares. Tensions rose to such a pitch that Portuguese settlers in the port town of Recife feared an outright attack by the Palmarinos. During these same years (1667-69), planters in the captaincy of Bahia (south of Pernambuco) confronted similar problems, hiring five expeditions to invade quilombos outside of the capital city of Salvador.⁷

One of the most important leaders of Palmares was Ganga-Zumba (meaning Great Leader or Lord in Central African dialects).⁸ Ruling with the support of local village chiefs and by means of an extended family, the African-born Ganga-Zumba governed in a manner which emulated African dynasties. Although it is doubtful that Palmares could be described as a democracy, Ganga-Zumba undoubtedly had wide popular support among the Palmarinos. For more than two decades, Ganga-Zumba led a determined resistance against the aggressions of the Portuguese mercenaries. Rejecting any negotiations with his opponents, Ganga-Zumba employed effective guerrilla tactics and a spy network that extended throughout the captaincy to resist Portuguese aggression. It would appear that he hoped that the Portuguese would ultimately give up their quest to destroy Palmares. He underestimated the fears and passions which Palmares provoked among European settlers, and the extent to which his enemy would go to wipe out the quilombo.

In 1677, 185 soldiers under the leadership of Fernão Carrilho embarked on an *entrada* to capture Ganga-Zumba and attack Palmarino villages. After a thirteen-day march, the force entered the abandoned village of Acotirene. Soon after, fifty of Carrilho's troops deserted, fearful of fighting against an unseen enemy in the dense forests. With the support of fresh reinforcements from Olinda, however, Carrilho pressed on in his search for Ganga-Zumba. In the ensuing months, Carrilho's men killed several Palmarino village leaders and nearly caught Ganga-Zumba. After five months of arduous travels and violent encounters, the *entrada* returned to the coast with two hundred prisoners.

Hoping to end the bloodshed and turmoil caused by the *entradas*, Ganga-Zumba decided to seek a peaceful settlement with the Portuguese authorities. Appearing in Recife on November 5, 1678, Ganga-Zumba accepted a compromise which assured that all blacks born at Palmares would be free. The Portuguese offered land to Ganga-Zumba (near the largest city of Palmares known as Macaco), and told him that he and his followers would be allowed to trade with neighboring settlers without fear of attack. In reality, the treaty was an attempt by the planter elite to ensure that Ganga-Zumba or anyone else would never again be able to challenge them. When Ganga-Zumba finally established a permanent colony on land in the south of Pernambuco near the city of Cacaú, *capitães-do-mato* (slave hunters) and provincial authorities made sure that the lives of the black settlers differed little from that of the thousands of slaves on nearby plantations. Travel and trading restrictions, subtle and overt threats, and an atmosphere of racist hostility created tensions among Ganga-Zumba's followers. As a result, several fled back to Palmares in the interior of the captaincy.

Within Palmares, a new leader known as Zumbi (meaning general or god of arms in Central African dialects) emerged who rejected the position taken by Ganga-Zumba. An adopted son of Ganga-Zumba, Zumbi had been born in Palmares in 1655 and soon after captured by Portuguese soldiers. Until fifteen years old, he lived under the guidance of a Portuguese priest in the city of Porto Calvo. In 1670, he escaped and returned to live in Palmares. Zumbi understood well the mentality of the colonizers, which contributed to his absolute refusal to accept any surrender

to the Portuguese. Realizing the danger that the Ganga-Zumba faction (of some 300 persons) posed to the future of a unified Palmarino state, Zumbi helped to formulate plans to kill the former leader of Palmares. After the successful assassination of Ganga-Zumba by soldiers loyal to Zumbi in 1680, Zumbi became the undisputed leader of Palmares until its destruction.

During those fourteen years, Zumbi and his guerrilla soldiers fought tenaciously against the troops sent out to destroy Palmares. He abandoned several villages, and fortified the large city of Macaco. In spite of the constant threat from the Portuguese soldiers, Zumbi placed a priority on the production of basic foods and goods in the Palmarino state. In contrast to the desperation created among settlers along the coast by inflationary prices, drought, and hunger, the inhabitants of Palmares did not suffer from a lack of food. Rumors that social conditions in Palmares might be superior to life in cities were confirmed when healthy, well-fed prisoners passed through the streets of Recife. Most Palmarinos captured during the *entradas* were put on ships and sent to other parts of the empire.

In January 1694, an army of 9,000 troops departed from Porto Calvo with the goal of the final destruction of Palmares. The formidable size of this army can be appreciated when one recalls that the Dutch conquered Pernambuco earlier in the century with a force of about 7,000 men.⁹ Under the leadership of the brutal Paulista Domingos Jorge Velho, the army arrived near Macaco in mid-January. Unable to invade the city due to the wooden walls and moats which had been constructed, Domingos sent for reinforcements. On January 23, 1694, some 200 more troops arrived with six cannons. By using a moveable wall built of thin trees tied together to protect against arrows, the Portuguese were able to move close enough to Macaco to shoot cannon balls into the city. With few guns and at a disadvantage in a direct confrontation with the enemy, soldiers and families within the city faced a final onslaught. Fires broke out in the huts, and Portuguese soldiers gained entrance into the city. Zumbi and several soldiers escaped on February 6, leaving behind hundreds of dead *quilombolas* (members of a quilombo).¹⁰

Although soldiers from the *entrada* led by Velho claimed victory, only naive optimists believed that the existence of Palmares had ended without the death of Zumbi. For twenty more

months, Zumbi moved about in the interior of Pernambuco with a small group of soldiers. In late 1695, the Portuguese captured and tortured a trusted friend of Zumbi named Antônio Soares. In return for his freedom, Soares agreed to carry out the orders of his captors. On November 20, 1695, Zumbi died from knife wounds inflicted by his traitorous colleague. Soldiers transported his body to Porto Calvo, where it was decapitated. The head of Zumbi later appeared on a spike in the center of Recife, a symbol of Portuguese "success" and a warning to the thousands of Africans and *creoles* (born in Brazil) who remained enslaved on sugar plantations in Pernambuco. The death of Zumbi ended the century-long existence of Palmares.

Like Zumbi, Antônio Frederico de Castro Alves believed it better for black men and women to live in freedom than in slavery. From 1865 until his death in 1871, Castro Alves wrote poems which depicted the brutalities inflicted by masters upon their slaves.

Described by the literary scholar David Haberly as Brazil's greatest anti-slavery writer, Castro Alves played a decisive role in pushing forward the abolitionist movement in Brazil.¹¹ As in many other settings in the history of the Americas, Castro Alves believed that his poetry could lead to social change and revolutionary action.¹² During the final six years of his life, he recited his antislavery verses in cities as far apart as Recife, Salvador, Rio de Janeiro, and São Paulo. Seeking to associate himself with the common people, Castro Alves often spoke to crowds in public auditoriums and on the streets. By the time of his death, the question of the future of slavery in Brazil had become a priority in political discourse at the highest levels of government.¹³

Why was "Salute to Palmares" so short and descriptive only in a superficial sense? One pragmatic reason could have been the poet's desire to write a poem which would hold the attention of audiences who often had received little formal education. A second factor which might have influenced his writing from mid-1869 until his death was his physical health. After the amputation of part of his left leg (June 1869) which left him weakened, Castro Alves suffered from lung disease (most likely tuberculosis).¹⁴ Another reason for the brevity of the poem can be traced to his larger goal of writing a longer, more detailed epic

poem about Palmares. Most likely he did not originally plan for the poem to stand alone or as part of the antislavery collection published in *Os escravos* (most of which was written in Recife in 1865 and São Paulo in 1868).

A lack of documentation and previous historical inquiry also inhibited Castro Alves from writing with confidence about Palmares. He was certainly aware of the numerous slave revolts that swept Bahia between 1807 and the late 1830s, which included the largest urban slave uprising in the Americas.¹⁵ Yet, in spite of a long tradition of slave resistance in his native province of Bahia and throughout the Northeast, few persons had spoken of, much less written about, Palmares. R. K. Kent has noted that members of the Brazilian Historical Institute carried on "lively discussions" about Palmares at their meetings in 1840, but only around 1851 did they begin to search for documents describing Palmares.¹⁶ Therefore, it would seem that during his lifetime, Castro Alves lacked many sources and reliable information for use in writing a poem of whatever length which depicted the tumultuous existence of Palmares.

The Bahian historian Edison Carneiro has criticized Castro Alves for writing a poem of "pure imagination".¹⁷ Carneiro believed that, with virtually no knowledge of the history and geography of Palmares, Castro Alves should never have attempted to write about this seventeenth-century quilombo. In his book *Castro Alves: uma interpretação política*, Carneiro analyzed the surviving notes left behind for the planned epic poem about Palmares. Carneiro argued that the fictitious characters the poet planned to include in the epic poem were flawed, having little to do with the actual event. For example, Carneiro asked how could one of the proposed characters be described as the "virgin", when virginity played no role in social relations and did not define morality among women and men at Palmares. The author believed that Castro Alves and the public were spared a disastrous outcome. Edison Carneiro lamented that the poem "Salute to Palmares" had "no relationship in time or space" (*sem raízes no tempo e no espaço*).¹⁸

In the same study of the political life of Castro Alves, Carneiro argued that the poet proved unable to transcend the limits of his epoch. Carneiro believed that Castro Alves considered abolition an issue to be resolved by whites, not by

blacks. He pointed out that the poet never embraced direct action like the famed Bahian mulatto lawyer-poet-abolitionist Luís Gama or the mulatto journalist José do Patrocínio. Ironically, Carneiro also noted that the poetry of Castro Alves was "always a poetry of combativeness, always at the service of popular radicalism. No Brazilian poet joined so completely the side of the people as Castro Alves".¹⁹ Such contradictory interpretations of the life and times of Castro Alves encourage a greater understanding of the man and his poem "Salute to Palmares".

Why did Castro Alves decide to write about a topic such as Palmares when it appears that he knew little about its actual history? As a supporter of immediate abolition, Castro Alves wanted to convince his audiences that Brazilian slaves who gained their freedom in the 1870s could live and produce with as great success as had the inhabitants of Palmares. By emphasizing the courage and ability of black slaves, the poet struggled to undermine popular prejudices. Castro Alves often recited his poetry at social gatherings known as *saraus*, where elite members of society met to hear poets, listen to music and converse with each other.²⁰ The majority of such audiences viewed the descendants of Africans as inferior to whites and incapable of living as responsible citizens. To offset such negative images, Castro Alves sought to portray in his verses heroic black people who merited freedom.

Castro Alves believed that his poetry could inspire political action among his listeners, particularly in support of the fledgling abolitionist movement of the late 1860s and early 1870s. The poet himself helped to found one of the first abolitionist societies in Brazil while studying in Recife in 1866, and later joined and wrote for the "Seventh of September Abolitionist Society" in Bahia after his return to the province in November 1869.²¹ His poem "Salute to Palmares" encouraged listeners to reflect upon a past where slaves had fought for their legitimate rights and liberation from exploitation. Like many of his other poems, Castro Alves hoped it would inspire emotions and sentiment sympathetic to ending slavery. In his study of the Bahian poet, David Haberly has written that "despite [Castro Alves's] sincerity and his identification with the captives, his abolitionist verses were not calls to action, but appeals for pity and paeans to resignation", and that he was "unable to see abolitionism as a

political cause".²² Such an interpretation misses the extent to which poems such as "Salute to Palmares" encouraged popular mobilization and the further radicalization of the antislavery movement.

Most abolitionists in Brazil in the late 1860s tended to be conservative in outlook. They viewed immediate emancipation as potentially disruptive to established institutions and to the nation's economy. Many feared that freed slaves would carry out revenge against former masters. Abolitionist societies reflected these conservative biases in their support of gradual reforms implemented by what they judged to be an enlightened imperial government. Such organizations considered individual proponents of immediate abolition, such as Luís Gama, as radicals who needed to be either absorbed into the antislavery movement dominated by the white elite, or marginalized so that they would not become a major threat. Castro Alves recognized that, if stimulated, common people could pressure influential individuals and abolitionist organizations to articulate a more coherent and radical program.

Castro Alves appreciated the symbolic value of his antislavery poetry. Haberly is correct when he notes that often "symbol was in fact more important than substance" for the Bahian poet.²³ In a poem entitled "Bandido Negro" (The Black Bandit), most likely written in 1868 in São Paulo (and included in the collection *Os escravos*), Castro Alves portrayed an escaped slave who urged his fellow captives to break free from their enslavement. Verses from the poem include powerful expressions of hatred toward white masters. Phrases such as "We are the tribe that never trembles," "wild revenge grows", and "we are breaking from our chains" probably left an indelible impression upon audiences from whatever economic background. Two years later, in the poem "Estrophes do Solitário" (Verses of Solitude), Castro Alves begins with the words "Enough of the cowardice! The hour has struck. . ." He claims shortly after that "a new generation tears through the earth", most likely alluding to those persons who sympathized with the radical call for immediate abolition.

In the case of "Salute to Palmares", Castro Alves wrote the verses more to inspire, and perhaps incite, than to educate. One can easily imagine the power of his words recited in front of a

crowd in a square or street in Salvador on a cool Bahian evening
in Brazil's summer of 1870-71.

Among the high climbing cliffs,
a bold eagle's nest.
Hail, land of the bandit!
Hail, home of the jaguar,
green hills where the palm groves
unfurl Indian feathers
in the pigeon-blue air
and struggle to wave free.

Hail this place of courage
where the echo's loud reply
sends the cry of the hunter
across the trembling plains.
You can hear the dogs bark
and the trumpets sound out
while black crows fly back
across burning fields.

Palmares! I salute you,
Hard stone boat
in the endless shipwreck.
You've unveiled the thunder,
set loose the gust of wind
and released the flapping banner
to the sound of sailors' howls
on the waves of slavery.

Great place of bravery,
fortress of liberty,
you grab the handle of your sword
and laugh across the valley:
"I come from each horizon.
Master! Look me in the face."
You laugh the laugh of a mountain
and you smile a jackal's smile.

Immoral eunuchs sing to kings
in their marble palaces,

and kiss the iron chains
which they dare not break.
I sing about your beauty,
half-naked huntress.
Your legs wear the red skin
of a tapir.

Half-breed! Your dark breast
never felt an unclean kiss.
Smooth, bright, hard, firm
you save yourself for noble love.
Black Diana, wild one,
you listen underneath the trees
to voices that the breezes bring
from your hard strong hunters.

Hail the fighting Amazon.
Among the rocks of open ground,
the loud roar of the waterfall,
you know how to drink and fight.
Hail, up high in the climbing cliffs
the nest of daring dreams
of the condor and the bandit –
freedom and the jaguar.²⁴

Several of the words and phrases included in the poem demonstrate that Castro Alves understood to some extent what had occurred at Palmares. “High climbing cliffs” describe the mountainous areas where Palmarinos constructed villages for defensive purposes. Most likely the sound of barking dogs alluded to vicious dogs used by the *capitães-do-mato* to hunt down fugitive slaves. “Burning fields” could have meant the sugar cane of planters set on fire by soldiers from Palmares. Other descriptive terms such as “fortress of liberty”, “half-naked huntress”, and “daring dreams”, particularly when spoken or recited with passion, left listeners with clear, concise words and ideas on which to ponder. By bringing the past to life, and focusing on a remarkable episode of slave resistance two centuries earlier, Castro Alves heightened the political consciousness of hundreds, if not thousands, of Brazilians before his death in

1871. Although impossible to measure, there can be little doubt that his abolitionist message spread among the substantial urban slave population of Salvador.

Perhaps the most important question is why Castro Alves decided to write "Salute to Palmares" in 1870. It would appear that a whole series of events at this critical historical juncture inspired him to address a topic such as the seventeenth-century quilombo Palmares. Castro Alves witnessed from beginning to end the Great War with Paraguay (1865-1870), where thousands of African-Brazilians fought and died in defense of the *pátria* (nation).²⁶ The Bahian provincial government along with "patriotic" planters sent thousands of slaves, free persons of color, and poor whites to perish at the southern front. The forced recruitment of troops by government officials led to fierce resistance among both blacks and whites in cities and the countryside throughout Brazil. Interestingly, Salvador at war's end in 1870 resembled in many ways Recife in the early 1690s, just before the final *entrada* against Palmares. The cost of food had risen, starvation raised its ugly head throughout the city, drought brought an influx of migrants into the city, and provincial officials pondered how best to maintain high levels of production on sugar plantations. In both settings, attacks against quilombos of escaped slaves provided a means for directing dissatisfaction among the urban populus with the terrible social conditions in the city on to an external enemy.

Slave and *liberto* (former slave) resistance became of paramount importance to provincial authorities in the waning months of the Paraguayan War. Slaves who had been assured of their freedom by Pedro II for fighting against Paraguay confronted former masters who hoped to re-enslave them. Several went through the court system to defend their liberties. Seeking to ensure social stability and its very existence, the imperial government declared that masters could not force former slaves back into captivity. Police documents show that during Castro Alves's final months in Bahia (November 1869 to July 1871), slave flight, violence, and assassinations carried out by slaves rose markedly both in the countryside and in the city of Salvador.²⁶ In response, Bahian police and officials from the provincial government attempted to ban the practice of annual festivities (*entrudo*) in the streets which attracted lower class

blacks and mulattoes in the city and to shut down houses of *candomblé* where African religious expression took place at night, because of the perception that such cultural activities fomented subversion and resistance among slaves and *libertos*.

Other provinces throughout Brazil faced a similar upsurge in slave resistance between 1869 and 1871. In Espírito Santo, the president of the province Paes Leme assured an anxious provincial assembly that a slave who shot to death the *feitor* (administrator) of a nearby plantation had been promptly imprisoned.²⁷ Well defended quilombos around Rio de Janeiro led to attacks by police and soldiers.²⁸ In São Paulo province, slaves in various municipalities joined together to attack owners and workers on estates. Many slaves escaped to join well-established quilombos, or fled individually into the forests to live independent from abusive masters. Newspapers from the period noted widespread slave flight and fear among planters about how to halt the dissolution of effective controls.²⁹ Such instability in the empire had immediate political implications.³⁰ One outcome was the polarization between a small but vocal group of radical abolitionists who rallied under the banner of immediate emancipation for all slaves on the one hand, and reactionary planters who debated how best to defuse the crisis on the other.

Within this tense social *milieu*, Castro Alves penned "Salute to Palmares". Given that he had been closely in tune with the evolution of the abolitionist movement from its very beginnings in the mid-1860s, surely he appreciated the importance of the events which were unfolding around him. The poet perceived that Brazil's slave system bordered on the brink of extinction. Recognizing that demands for immediate abolition most likely would be muted by a government controlled by planters and merchants who profited from the institution of slavery, Castro Alves looked to slave rebellion as a means of challenging directly an entrenched slavocracy little interested in reforms. With scant information and few sources available to him about Palmares, Castro Alves did what he could do best, which was to write a poem as quickly as possible about the greatest period of slave resistance in Brazilian history. Although an unpolished poem written by a man ill-prepared for the task, "Salute to Palmares" reflected the gropings of one of the greatest intellects ever attempting to respond to the politics and social upheaval of the moment.

In late August 1870, Castro Alves decided to add "Saudação a Palmares" to the manuscript entitled *Os escravos*. He had been living for seven months in the interior of Bahia at Curralinho (now known as the city of Castro Alves) and on an estate near Rosário do Orobó. On several occasions he took horseback rides to see the countryside and forget about personal problems that included his dependence on crutches for walking and a failed love affair. During some of his outings, he witnessed public auctions where planters from the region bid for slaves. Such gruesome scenes had a profound impact upon the poet.³¹ Most likely Castro Alves read posted fugitive slave notices and heard first-hand about the upsurge in slave flight and resistance both in the countryside and in the city of Salvador. The decision to insert a controversial poem into a completed manuscript depicting a quilombo would seem to reflect his response to what was happening on nearby plantations. Given that "Salute to Palmares" ranks as one of his most radical poems, its timing and inclusion represented a clear political statement.

Newspaper editors also responded to the fluid political situation in the middle of 1870 by publishing two of Castro Alves's most important antislavery poems. In Salvador, the *Diário da Bahia* included "Verses of Solitude" in its pages.³² As noted above, this poem called for immediate emancipation at whatever cost. Castro Alves wrote that "it is impossible to stop; . . . the revolution thunders". At the same time, the *Jornal da Tarde* of Rio de Janeiro published "O navio negreiro; tragédia no mar" (The Slave Ship; A Tragedy at Sea), a poem which depicted the horrors of the trans-Atlantic slave trade to Brazil.³³ With the appearance of "The Slave Ship", Castro Alves and the radical faction of the abolitionist movement gained national prominence. Contemporaries and historians criticized the poem as untimely and out of touch with the abolitionist debate of the late 1860s, given that the transport of slaves to Brazil had ceased soon after 1850.³⁴ Such a critique overlooks the critical importance of the 1870 date of publication. Newspaper editors, like Castro Alves, hoped to generate greater popular mobilization for the abolitionist cause and sympathy of slave rebellion in that turbulent year by means of controversial, emotional poetry.

The passage of the Law of Free Birth in 1871 (two months after the death of Castro Alves) freed all children born to slave

mothers after that date. In its wake planters employed all of the repressive tools at their disposal to maintain the slave system for another seventeen years. In spite of harsh measures taken against public assemblies and demonstrations, the antislavery movement reappeared with greater force later in the decade. Central to this resurgence was the poetry of Castro Alves. Tens of poets recited by memory verses composed by Castro Alves in salons, at abolitionist meetings, and on the streets of cities throughout the nation. Publishers printed several collections of his poetry between 1871 and final liberation in 1888, including six editions of *Os escravos* (or parts of it).³⁵ To mark the tenth anniversary of the death of Castro Alves, huge gatherings of people in Salvador, Rio de Janeiro and São Paulo lauded the contributions and memory of the Bahian "Poet of the Slaves". In Joaquim Nabuco's *O abolicionismo* (published in 1883), the renowned abolitionist cited verses from Castro Alves and noted that the poet "clearly demonstrated that in a slave country the mission of the poets is to combat slavery".³⁶ As both an antislavery poet and social activist of the first order, Castro Alves challenged his fellow Brazilians to look critically and with open mind to their past so as to give them the tools to forge a better nation in the future: one shorn of slavery.³⁷

NOTES

¹ A small press in Rio de Janeiro first published *Os escravos* in 1883. Poems from the collection had earlier been published in other collections of verses in Bahia in 1876 (under the title of *Manuscritos de Stênio*) and in Rio de Janeiro in 1880 (*Vozes d'África - Navio negreiro: tragédia no mar*). The poem "Saudação a Palmares" first appeared in print in the third edition of *Espumas fluctuantes*, published in Bahia in 1878. For a helpful list of the publications of Castro Alves and critical analyses of his work compiled by Eugênio Gomes, see *Antônio de Castro Alves: antologia poética* (Rio de Janeiro, 1971) 46-53.

² For the 20-30,000 figure, see Décio Freitas, *Palmares: a guerra dos escravos*, 2d ed. (Rio de Janeiro, 1978) 30, 72. For the far higher figure of 60,000 (and without citation), see Alma Guillermoprieto, *Samba* (New York, 1990) 106.

³ Clóvis Moura, *Sociologia do negro brasileiro* (São Paulo, 1988) 181-84; Edison Carneiro, *O quilombo dos Palmares*, 2d ed. (São Paulo, 1958). A description of quilombos in several slave societies in the New World can be found in Richard Price, *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*, 2d ed. (Baltimore, MD, 1979), and John Gabriel Stedman, *Narrative of a Five Year Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*, ed. Richard Price and Sally Price (Baltimore, 1988).

⁴ Joel Rufino dos Santos, *Zumbi* (São Paulo, 1985), 16. For the Dutch invasion of Pernambuco and presence in Brazil, see Charles R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654* (Oxford, Eng., 1957) and Stuart B. Schwartz, "The Voyage of the Vassals: Royal Power, Noble Obligations, and Merchant Capital before the Portuguese Restoration of Independence, 1624-1640," *American Historical Review*, 96:3 (1991): 735-62.

⁵ R. K. Kent, "Palmares: An African State in Brazil," *Journal of African History*, 6.2 (1965): 166-67.

⁶ Freitas, *Palmares*, 13.

⁷ *Ibid.*, 91-93.

⁸ Kent, "Palmares", 169.

⁹ Freitas, *Palmares*, 168.

¹⁰ For a brilliant portrayal of the last days of Palmares, see the Brazilian film "Quilombo", produced by Carlos Diegues.

¹¹ David Habery, *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature* (Cambridge, Eng., 1983) 54.

¹² In Brazil, other abolitionists used verses in support of their cause. Perhaps the most famous was the mulatto lawyer and poet Luís Gama, whose *Primeiras trovas hulescas* was published in 1859. Included in that collection was the cynical poem "Who am I?", which compared popular reaction to a mulatto in Brazil to the treatment of a goat. For both the English and Portuguese versions of the poem, see Robert Edgar Conrad, *Children of God's Fire: A Documentary History of Black Slavery in Brazil* (Princeton, N. J., 1983) 229-31. The importance of poetry in the Brazilian abolitionist movement is noted in Emilia Viotti da Costa, *Da senzala à colônia*, 2d ed. (São Paulo, 1982) 397, and Osvaldo Orico, *O tigre da abolição* (Rio de Janeiro, 1967) 139. In the United States, black poets aided to the abolitionist movement through their writings, as described in Joan R. Sherman, *Invisible Poets: Afro-Americans of the Nineteenth Century*, 2d ed. (Urbana, Ill., 1989). Poetry has played an important role in the spread of political consciousness and revolutionary action in the Caribbean, as noted in G. R. Coulthard, *Race and Class in Caribbean Literature* (New York, 1962). See the analysis of Aimé Césaire's poem *Cahier d'un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land* as part of the Negritude movement in the Caribbean in Patrick Taylor, *The Narrative of Liberation: Perspectives on Afro-Caribbean Literature, Popular Culture, and Politics* (Ithaca, N. Y., 1989) 164-74. The 17th century Mexican feminist poet Sor Juana Inés de la Cruz, described as "the first outstanding poet of America", along with the nineteenth century poets of La Reforma and the Renacimiento, are cited in Ramón Eduardo Ruiz, *Triumphs and Tragedy: A History of the Mexican People* (New York, 1992). Poems as a form of political propaganda are analyzed in Hugh M. Hamill, Jr., " 'Vencer o Morir por la Patria!' La Invasión de España y Algunas Consecuencias para México, 1808-1810," forthcoming. Poetry as part of the Modernist movement of the 1920s in both Brazil and the United States is described in Richard M. Morse, *New World Soundings: Culture and Ideology in the Americas* (Baltimore, MD., 1989) 61-91. The influence of radical Quechua poetry in the Andean region written in the 1940s by José María Arquedas, and the *literatura de cordel* (folk literature of the interior) from the Northeast of Brazil in the twentieth century are analyzed in the impressive work by William Rowe and Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America* (London, 1991) 59-61, 84-97. One of the most important writers in Cuban history was the poet José Martí, whose ideas and ideals have been employed often by Fidel Castro to legitimize the revolutionary process. See Philip S. Foner, ed., *José Martí, Major Poems: A Bilingual Edition*. English translation by Elinor Randall (New York, 1982). The life and ideas of the famed Chilean poet Pablo Neruda are described in Volodia Teitelboim, *Neruda: An Intimate Biography*, trans. Beverly J. DeLong-Tonelli (Austin, TX., 1991). For the critical role of poetry in recent Central American history, see Zoe Anglesey, ed., *Ixok Amar Go. Central American Women's Poetry for*

Peace (Penobscot, Me., 1987); John Beverley and Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (Austin, TX., 1990); Susan Sherman, *The Colors of the Heart: Writing from Struggle and Change, 1959-1990* (Willimantic, CT., 1990); and Ernesto Cardenal, *Golden Ofus: The Indian Poems*, trans. Carlos and Monique Altschul (Bloomington, Indiana, 1992). What poetic expression represents, and its future in the 21st century, is reflected upon in Octavio Paz, "Poetry and the Free Market", *The New York Times Book Review*, 8 Dec 1991, and Octavio Paz, *The Other Voice: Essays on Modern Poetry*, trans. Helen Lane (New York, 1991).

¹³ Robert Conrad, *The Destruction of Brazilian Slavery, 1850-1888* (Berkeley, 1972) 90-117.

¹⁴ Afrânio Peixoto, *Castro Alves: o poeta e o poema*, 5th ed. (São Paulo, 1976) 22-23; Pedro Calmon, *Castro Alves: o homem e a obra* (Rio de Janeiro, 1973) 242-47.

¹⁵ João José Reis, *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)* (São Paulo, 1986).

¹⁶ Kent, "Palmares", 163.

¹⁷ Edison Carneiro, *Castro Alves: uma interpretação política (1847-1871)*, 2d ed. (Rio de Janeiro, 1958) 89.

¹⁸ Ibid., 89.

¹⁹ Ibid., 178.

²⁰ Eliane Zagury, *Castro Alves: tempo, vida e obra* (Rio de Janeiro, 1971) 15-21.

²¹ Peixoto, *Castro Alves*, 15; Calmon, *Castro Alves*, 271, 283.

²² Haberly, *Three Sad Races*, 64.

²³ Ibid., 68.

²⁴ This translation of the poem is from Madeleine Picciotto, "Workers and Slaves: The Rhetoric of Freedom in the Poetry of Walt Whitman and Antônio de Castro Alves". Ph.D. diss., Princeton Up, 1985, 238-39.

²⁵ The Brazilian historian Jacob Gorender had cited a number of 100,000 African-Brazilians who died in the war against Paraguay, in Jacob Gorender, *A escravidão reabilitada* (São Paulo, 1990) 6.

²⁶ Public Archive of the State of Bahia, Provincial Section, Correspondence of Chief of Police of Bahia A. Cicero de Assis to the President of the Province, Book 5809, 1869-1870, pp 1, 146, 171-72.

²⁷ Vilma Paraíso Ferreira de Almada, *Escravidão e transição: o Espírito Santo (1850/1888)* (Rio de Janeiro, 1984) 157.

²⁸ Conrad, *Children of God's Fire*, 384-86, and Warren Dean, *Rio Claro: A Brazilian Plantation System, 1820-1920* (Stanford, 1976) 124-30. See also Thomas H. Holloway, "'A Healthy Terror': Police Repression of Capoeiras in Nineteenth-Century Rio de Janeiro", *Hispanic American Historical Review*, 69.4 (1989): 673.

²⁹ Clóvis Moura, *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*, 3d ed. (São Paulo, 1981) 213; Viotti da Costa, *Da senzala à colônia*, 298.

³⁰ Sidney Chalhoub, *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte* (São Paulo, 1988) 159-61; Sandra Lauderdale Graham, "Slavery and the Brazilian Law of 1871," *Comparative Studies in Society and History*, 33.4 (October 1991): 693.

³¹ Calmon, *Castro Alves*, 246, 252.

³² July 5, 1870, as cited in Calmon, *Castro Alves*, 248.

³³ July 23, 1870, as cited in Castro Alves, *Os escravos*, edição fac-similar of the 1921 edition (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988) 149.

³⁴ Haberly, *Three Sad Races*, 61-62.

³⁵ Calmon, *Castro Alves*, 290.

³⁶ Joaquim Nabuco, *Abolitionism: The Brazilian Antislavery Struggle*, trans. Robert Conrad (Urbana, Illinois, 1977). 66-7, 166.

³⁷ I would like to express my thanks to Richard D. Brown and Hugh M. Hamill, Jr. of the University of Connecticut, and to Roger Zapata of Trinity College, Hartford, CT., for commenting on this article.

**THE METAPHOR OF ENGINEERING IN
J. J. VEIGA AND MURILO RUBIÃO**

M. Elizabeth Ginway
University of Georgia

Ao examinar a produção literária durante a ditadura, Flora Süssekind nota que a literatura da época, apesar do gesto crítico contra o regime militar, dispensa a ambigüidade textual; assim, até o texto fantástico determina seu sentido de maneira autoritária. Este ensaio, porém, desmente essa idéia, empregando a “metáfora de engenharia” como espécie de *bricolage* derridaiano para demonstrar como dois contos fantásticos, *O galo impertinente*, de José J. Veiga, e *O edifício*, de Murilo Rubião, conseguem ultrapassar os limites da linguagem alegórica. Ao explorar o impasse entre o discurso fantástico e o discurso racional, nota-se como os dois contos contêm as ferramentas de sua própria desconstrução. Ambos os projetos de engenharia nos dois textos revelam fraturas que permitem a dúvida quanto ao racional e a descontinuidade entrarem na história. A engenharia, afinal de contas, funciona como metáfora da linguagem que se desdobra sobre si; é neste território do paradoxo borgiano da biblioteca de Babel “ilimitada e cíclica”, sem origem ou base sólida, que o engenheiro/*bricoleur* constrói seu projeto. Assim vistos, os contos permitem uma dupla leitura, na qual mina-se a riqueza do discurso fantástico.

In a critique of the Brazilian fiction written under the dictatorship, Flora Süssekind asserts that both of the major currents of prose written during that era (the neo-naturalist and the fantastic) engage in the same esthetic project; namely, in criticizing social conditions in Brazil they abandon a most liberating aspect of prose fiction: the richness of textual ambiguity. Because of this, the texts written in these modes offer a fixed image of Brazil, a vision that is one of identity, and is therefore latently collaborative with the military regime's ideology of development. Süssekind states that the use of allegory in either vein (neo-naturalist or fantastic) offers no margin of plurality in the text (282); in her view, allegorical language remains essentially authoritarian. Perhaps this is an authoritarian reading of the fantastic, a mode that, in my view, necessarily contains linguistic ambiguity. In this paper, I analyze two stories in the fantastic mode, José J. Veiga's *The Importunate Rooster* (1968) and Murilo Rubião's *The Edifice* (1974), and show how they move beyond the conventional limitations of allegorical language. Through the concept of engineering, both stories move away from a mere condemnation of the ideology of development to penetrate the deeper issues of writing and knowing. In fact, the texts' assertions of the epistemological problems of knowledge and interpretation parallel Derrida's discussion of the engineer as the "bricoleur" (285).

However, before moving on to the details of this argument, I wish to recognize the allegorical possibilities of each story. As Malcolm Silverman has ventured, the plot of *The Importunate Rooster* is remarkably similar to the failed Transamazonian highway (162). The story *The Edifice*, as Pedro Carlos Fonseca has noted, portrays men as cogs in an all-powerful industrial system (8). In both stories, then, the huge engineering projects become critiques of what Süssekind terms "*a utopia*

do Brasil Grande" (256), allegories of the growth mentality of the economic miracle. While there is valid sociological grounding for such criticism in Brazil's problems with increased urbanization, industrialization and ambitions of military technocrats, this interpretation does not exhaust other possible readings of these texts. In the first place, the mode of the fantastic itself is problematic in its reliance on and estrangement from discourses of realism and rationalism. Jorge Schwartz has noted that "O sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa" (59), thereby grounding the fantastic text in realism. In examining the operation of the fantastic text, we can begin to understand the play of ambiguity that will allow us to read these stories from a different perspective.

The fantastic relies on the tension between two diverse discourses: that of realism and that of pure imagination. Todorov has claimed that fantastic narrative reveals the point where "the limit between the physical and mental, between matter and spirit, between word and thing ceases to be impervious" (113) in what he calls the "pan-determinism" of fantastic discourse. I believe that the stories by Veiga and Rubião provoke this hesitation between a realistic and a marvelous world view, because both Veiga and Rubião use linear and straightforward narrative techniques which convince the reader of the text's verisimilitude, but undermine textual realism by blurring the distinctions between superstition and fact, myth and history, imagination and reason. In so doing, the texts disturb the reader's sense of acceptance and continuity associated not only with conventional story telling, but also with the positivist linearity underlying the ideology of development. The disruptive quality of the fantastic that upsets the reading of the engineering projects in both stories, not only eats away at our certainty, but also begins to crack the solidity of the projects represented as marvels of engineering. At this impasse the text reveals the fissures which will allow us to consider engineering as a metaphor of writing in the Derridian sense of the "bricolage". The "bric-à-brac" must necessarily use the foundations of the system, while we, as readers of the fantastic text, become aware of its very precariousness. This becomes the dilemma of João Gaspar, the engineer in *The Edifice*,

and that of the future scientists alluded to at the close of the *Importunate Rooster*.

Since this deconstructive gesture becomes especially evident at the end of both stories, the endings provide a point of departure for the present analysis. Each text draws a parallel between the failure of the engineering enterprise and the rational basis of knowledge or information inherited from positivist discourse. In *The Importunate Rooster*, while the failure of the highway concludes the story, this does not mark epistemological closure, but rather invites the reader to dismantle the language of science and certainty. The continuation of the engineering project of *The Edifice* is a literary device that marks narrative closure, while it opens textual ambiguity.

At this end point, both texts tackle problems that draw the practice of engineering closer to problems in modern philosophy. For example, in *The Importunate Rooster*, the superhighway closes when a giant rooster outruns a tank sent to destroy it. The tank spontaneously combusts, and the government is left no other choice than to close down the entire project. The acceptance and resignation of the populace confirms a sense of normalcy for the reader, while the narrator speculates as to how a new race of men, if ever they were to come upon the highway, will try to understand it:

Naturally, they will take photographs, write reports, hatch theories to explain the abandonment of such a well-built highway. The mound of molten metal will constitute an enigma forever, but some brain will probably explain it away as a fragment of planet fallen from outer space; perhaps they will take it to a museum and affix a plaque to it for the information of visitors. (82)

This description of the methods used in scientific investigation which depends on evidence, theory and deductive reasoning forms an impasse with the discourse of the fantastic. After reading the story, the reader knows that "scientific" interpretation is utterly false, because the molten metal was caused by the giant rooster. Thus both the rooster and the molten

metal become barriers that neither reason nor language can fully explain. And science, in its futile attempt to explain everything logically, will rely on the "real", observable world – such as a fragment from outer space – to provide closure. The reader's only recourse is a leap into the realm of the fantastic which necessarily undermines established, scientific and "real" concepts of logic and linearity. If we take the story to explore this impasse between the two discourses (that of reason and that of the marvelous), it becomes a much more ambiguous statement about how we choose to ground our experience, since the story refers to the gaps of scientific logic and, ultimately, I believe, of language itself.

A similar impasse is reached in *The Edifice* when the chief engineer João Gaspar seeks to ground his project in a logical manner in order to understand the purpose of building an edifice of unlimited stories. Since the original members of the building commission have died, he goes to consult the records with the archivist: "Anxious to discover any document that might provide them with some sort of explanation, they abandoned themselves to the exhausting task of rummaging through cabinets and files. It was futile" (34). All the engineer finds (along with the technical specifications) is the original prophecy warning of the confusion that he was hired to dispel. Thus he finds no origin or purpose to explain the point of the unending edifice, only a prophecy ironically reminiscent of his own dilemma. Critic Davi Arrigucci Jr. has noted that the use of the fantastic in this story allows it to be "open for an unending telling" (my trans., 9) in that new floors can always be added on or supplemented to the edifice. Derrida re-reads our Western heritage of metaphysics as that of the supplement; he claims that any structure is grounded in a center that is at once present and absent (289-92). Rubião, by re-telling the story of Babel within the limited space of a short story, transmits, via fantastic discourse, the illusion of origins and closure that constructs the edifice of Western notions of progress and history. Ana Maria de Almeida has noted that in *The Edifice*, the linkage between writing and engineering is clear: "creation and, especially writing and constructing the infinite, is to inscribe oneself in the all amorphous, a breaking with primordial innocence" (8). Engineering is no longer grounded in a transcendental signified, but becomes a chain of metaphors which double back on themselves.

The impasses reached in both stories via such ambitious engineering projects also recall the failure of reason Foucault expresses in *The Archeology of Knowledge*. The probing of origins has provoked a crisis in contemporary thought, which has "broken up the long series formed by the progress of consciousness, or the teleology of reason, or the evolution of human thought; it has questioned themes of convergence and culmination; it has doubted the possibility of creating totalities" (Foucault 8).

While giving an illusion of progress and closure, these two fantastic texts reflect the crisis of reason. In the case of Veiga and Rubião, not only are both stories, contrary to Sússekind's theory, non-totalizing, but they also illustrate the non-reductive possibilities of the fantastic narrative. I believe that these stories break with notions of origin, accumulation, linearity and progress (all of which underlie the process of development) in order to question theories of knowledge and knowing. The next step is to discover how these stories articulate discontinuity within the linearity of their narrative. It is here, in my view, that these two Brazilian texts enter the territory of Borges' paradox in *The Library of Babel*, which is "unlimited and cyclical" (58). Language, like the library, has a system that is linear and possesses endless combinations, and yet ultimately, it has no grounding, and only doubles back on itself in a cyclical way. In these two stories, the attempts to ground experience in language fails, revealing only the metaphoricity of language, which is made all the more apparent through the use of the fantastic.

In *The Importunate Rooster* the first part of the story relies on the logic of linearity and accumulation necessary to convince the reader of the reality of the engineering project. The narrator informs us of the engineers' confidence in an ironic tone, saying, "They were not there building a simple road; they were demonstrating how far road building techniques had come" (78). The elaborate process of building and re-building incurs numerous delays and inconveniences including the re-routing of foot traffic through jungle brush and high rivers. Although the general population never believes it will see the conclusion of the project, it finally opens one day when least expected. The narrator describes the highway in a vision that is almost utopian:

Even from that distance it was obvious that the highway was a magnificent accomplishment. There was a wooded island, the trees still small but promising to grow vigorously; there was a path for cyclists, a walk for pedestrians. The bridges were something to be seen, and so numerous we were tempted to think they had been constructed to demonstrate excellence rather than resolve problems of transportation; in any case they were good looking and solid, at least from far away. (79-80)

This description invites the reader to take a "closer" look at what seems real. The highway proclaims itself as a total monument, a solid promise of grounding and identity that makes the people forget their past, because the apparent solidity of the project dispells any doubts as to its concreteness. The narrator reiterates: "Faced with the majesty of the highway, with its bridges, tunnels, and cloverleaves, the people forgot their long wait, passed on from father to son, forgot the relatives and friends who had died without seeing it finished, the detours they'd had to make. . ." (80)

Any previous detour, discomfort, or distress that the highway had represented is eliminated in its linear and totalizing promise for a new beginning, as a monument of progress and utopian engineering. Here the language of science and technology attempts to bring forth a new beginning and pass itself off as the source of its own discourse. Derrida points to the impossibility of engineering one's own origin and discourse in reference to the objectivity of structuralism and its scientific basis. He notes: "As soon as we cease to believe in such an engineer and in a discourse which breaks with received historical discourse, and as soon as we admit that every discourse is bound by a certain *bricolage* and that the engineer and scientist are also species of *bricoleurs*, then the very idea of *bricolage* is menaced and the difference in which it took on its meaning breaks down" (285). Here Derrida acknowledges his own role as *bricoleur* and acknowledges that he is part of the same tradition. Yet by exploring the gaps in received discourse, he disturbs our concepts of facile oppositions; and it is in this gap, I believe, that the play of the fantastic emerges.

The appearance of a rooster of monstrous proportions not only disrupts the realism of the story, but also upsets the complacent acceptance of "progress". Almeida points out that the word "monster" is etymologically linked to the representation of all that which exceeds the unity of nature (8). Here the "natural" language (or verisimilitude) of the story is broken by this monstrous being. The disruptive rooster, in spoiling the motorists' use of the highway, also breaks the linear movement along its horizontal stretch of continuity and unity. The break not only closes the highway, but ruptures the linearity associated with the notions of progress and development. At the story's conclusion, the continuity represented by the horizontality of the highway is temporarily suspended; in its arrested state it shows a play of discontinuity of events that do not fit into any overall logic. It will remain in such a state of suspension until that day when the "new race of men" uncover the highway and the molten metal and set out to incorporate it into the continuity of history by explaining it as just one more stage in human history. At this point it will be included once more into the continuity of the "edifice" of knowledge. Yet the irony lies in the idea that this rational interpretation of the events is based on a false premise; this breakdown of logic illustrates Derrida's point that all language is essentially metaphorical, and its grounding is therefore questionable. Ultimately, the logical explanation relies on the metaphysics of force to ground its premises, which are made precarious by the discourse of fantastic. In the text, the languages of logic and the fantastic form a seemingly coherent whole which paradoxically engineers textual ambiguity. This engineering of ambiguity is also one of the major themes of *The Edifice*; in the analysis that follows, I shall consider the edifice itself as a metaphor of the traps encountered in the linear logic of the continual accumulation of knowledge.

The movement of construction in *The Edifice* shifts the axis of continuity from the horizontal to the vertical; its verticality underscores the teleological model of Western metaphysics and actively reminds us of its philosophical implications. In the story, the play between the discourses of religion and engineering portrays the paradox of the fantastic. As a re-writing of the story of Babel and the original breakdown of language (representing the loss of the transcendental signified), the story necessarily

plays with the idea of the confusion of languages, or discourses – one of the very basic ingredients of the fantastic. Whereas the language of the prophecy seems clear and determinate at the story's outset, its meaning (and communication itself) breaks down by the story's close. The prophecy states “that irremediable confusion would befall the workers upon completion of the 800th floor and would result in the definitive collapse of the enterprise” (29). João Gaspar, the chief engineer, a man who represents the epitome of reason and who has “absolute confidence in the successful outcome of the project” (29), seems to be the perfect man to undertake the task. Despite a raucous party after the completion of the 800th floor, work continues as usual with no evidence of confusion on the part of the workers who easily complete 96 more floors (33). Thus the prophecy seems to be a type of fiction in that the building continues to grow despite its prediction, ultimately proving that the foundation of the building is elusive and its purpose even more so. Yet João Gaspar begins to re-examine the premise of the building, and we begin to suspect that perhaps the continued construction of the building is also part of the confusion referred to in the prophecy itself. The irreducible contradiction of the prophecy (of both presence and absence) is covered over and incorporated into the edifice, and while it cannot be totally ignored, it reveals nothing but a gap in the foundation of the project. This gap in the system also reveals itself in the increasing breakdown in communication between João Gaspar and his workers.

In face of the growing building, João Gaspar attempts to stop construction by articulating his doubt and distress to the workers; he shouts, “it can't be done, a monster with unlimited stories!” The foundations would have to be reinforced as the number of floors was increased – that's totally impractical” (35). João Gaspar, in voicing his belief in the unsound foundations of the project tries to reveal the unexamined gaps within the structure, gaps that will remain blind spots of any model of accumulation. As João Gaspar attempts to articulate what Foucault would call *spaces of dissension* (*Archeology*, 152), he contests the continuity that would blend contradictions into a unity, an overall principle that would justify growth as its own end or explanation.

However, in this attempt, João Gaspar miscalculates the force of continuity, and despite his entreaties, the workers simply view him as a part of the overall plan. He tries to discourage them with such skill that:

Not infrequently, struck by the beauty of his rhetorical images, some of the workers begged him to repeat himself. João Gaspar would get furious and burst into violent insults. Yet these, too, were so elegantly phrased that no one was ever insulted. Pleasantly laughing, [the workers] returned to the job, while the edifice continued to rise. (37)

By this final paragraph, João Gaspar, the engineer, in his use of beautiful images and oratory, has appropriated the skills and language of the artist or writer. In this way, the story alternates between revealing and concealing the contradictions within the edifice and uses engineering as a metaphor for writing itself. Since the building process is continuous and it cannot efface its gaps, it contains and incorporates discontinuity into its movement. Thus, within the linearity of the story, the language of the beginning prophecy seems to be determinate, but by the end the language of the characters becomes the opposite. As João Gaspar realizes that the edifice will go on without him, he faces his own death. His language and the story itself become a paradox of closure and continuity; Foucault compares the impulse of all writing with another image of doubling back and duplication, and has called it a "mirror to infinity, to which every language gives birth once it erects itself vertically against death. . . a virtual and circular mirror, completed in a beautifully enclosed form" (*Language*, 60). Ultimately, in *The Edifice*, the metaphor of engineering becomes one of language, because it mirrors rather than reduces discontinuity and infinity in its closed form.

The conclusion that would show engineering as inhumane or unnatural because it stands in opposition to the "natural" or "human" measures of knowledge begins to dissolve as we examine the contradictions or discontinuities within the texts. By addressing engineering, the stories demonstrate through the metaphors of building and excavation that, like a text, the projects of development are not constructed on a sound place of origin or

identity, but are founded on the fictions or myths that are necessary to begin any building project. In their own archeology, the stories point to the elaborate layers of fictions in both writing and engineering; in so doing, even the form of the allegory eventually reveals the gaps and hairline fractures which allow us to discover where to dig them free from the limitations of closure. One final irony remains; as post-structuralist writers seek to undermine an authoritarian model of writing, their own writing may be quite authoritarian. Yet their own use of force is not innocent. By reading these writers critically, perhaps we can then locate that fictional place where we begin to engineer our own analytical projects, more aware of our own limitations. Our ability to undertake the double reading of allegory is a gesture that would break down authoritarian structures of meaning and demonstrate the richness of fantastic discourse.

NOTES

¹The use of the word "stories" by the translator provides an interesting pun, precisely because the infinite generation of "stories" once again recalls the infinite number of volumes in Borges' *The Library of Babel*.

WORKS CITED

- ALMEIDA, Ana Maria de. "O prisioneiro da construção e o prisioneiro do livro." *Minas Gerais Suplemento Literário* 14 Feb. 1987: 8-9.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Introduction. *O Pirotécnico Zacarias*. By Murilo Rubião. São Paulo: Ática, 1974. 6-11.
- BORGES, Jorge Luis. "The Library of Babel." *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962. 51-58.
- DERRIDA, Jacques. "Structure, Sign and Play." *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. U. of Chicago P. 1978. 278-292.
- FONSECA, Pedro Carlos. "O fantástico no conto contemporâneo." Part I. *Minas Gerais Suplemento Literário* 16 May 1981: 6-8.
- FOUCAULT, Michel. *The Archeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- . "Language to Infinity." *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell U. P. 1977. 53-67.
- RUBIÃO, Murilo. "The Edifice." *The Ex-Magician and Other Stories*. Trans. Thomas Colchie. New York: Harper and Row, 1979. 28-37.

- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de José J. Veiga." *Moderna Ficção Brasileira*. 2nd ed. Vol. 1. Trans. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 158-169. 2 vols.
- SÜSSEKIND, Flora. "Polêmicas, retratos e diários (Reflexos parciais sobre a literatura e a vida cultural no Brasil pós-64)." *Fascismo y experiencia literaria*. Ed. Hernan Vidal. Minneapolis: Institute for the Studies on Ideology and Literature, 1985. 255-295.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve U, 1973.
- VEIGA, Jose J. "The Importunate Rooster." *The Misplaced Machine and Other Stories*. Trans. Pamela K. Bird. New York: Alfred A. Knopf, 1970. 78-82.

ME AND MY BEETLE

Marcos Rey

Translated by
Clifford E. Landers

Ah, me and my beetle! It was their ads that grabbed me! The beetle's a small car, and when I get in it I feel small too. Not in size – in the noodle, if you get my drift. Inside the machine I'm a kid again, just like in the orphanage, except there's nobody bugging me or spying on me. After three lousy lessons I could drive this heap like a pro; getting my license was a piece of cake. I'm something else behind the wheel. I'm not afraid to floor it, and if I ever get mine someday, I hope it's with the VW emblem stamped on my guts. But if that day comes, they'll find my little beauty fully equipped, with every accessory the auto supply has to offer.

“Hey, Januário, I bet the oil doesn't even need changing”.

I'm at the gas station and Januário is the round-faced guy who always takes care of me. He can spot my beetle three blocks off and waves his yellow chamois in the air. He says there's no cleaner or better equipped Volks in the city. And he's right. I take real good care of it, like it was a person. One of these days I'll go off the deep end and start pouring milk down the gas tank.

“Jano, what's with that Gordini? It's really gettin' to be too much. What good is it to win races even on ice if it's always coughing? Check the tires, Moonface. I'm gonna make two hundred today. No, not at Santos. Sand racing is for crabs. Asphalt's my thing. This town's got a racing strip. Ciao, Jano. Tell the Gordini owner not to believe everything he reads in ads”.

I turned on the radio. Dig that system. Even on São João, with all them buildings, I once picked up Rio de Janeiro. Wanna see the fog lights? They weren't cheap, but they're the best around. Now glom how the chrome strips shine! People talk about my wheels like nothing you ever seen. Nobody would guess what it was like when I got it. It came stripped and I had to dress it up like a foundling, like they did with me at the orphanage. Look at old Mug shaking. His mother took thalidomide, but he brings you luck, like they say. Try the doors. They can really take it. Not a rattle, man. She's like that all over, soft ad silent. Sometimes, just for kicks, I hit the streets where the sidewalk peddlers hang out, just to see their mouths water.

"How 'bout selling it?"

"Is it for sale?"

"How much you want for it?"

Watch this, I'm gonna pull up to that little short guy over there.

"You like my wheels, half-pint?"

"I'll give you six for it, cash."

"Shove your six."

"What?"

"Hands off my beetle, shrimp."

I drive up Eduardo Prado, heading for Pacaembu. Don't think I get bugged by all the Jags and Mercedes. My little red beetle outshines them all and has a personality of its own. The chicks check it out with the corner of their eyes. There's a fat chick who lives by the off-ramp who's more hooked than any of 'em. She goes crazy when my beetle drives by. If I was into maids, I could have as many as I wanted, but I didn't deck out my wheels like this just to waste it on nobodies. I'm gonna take that curve by the stadium so you can feel how it handles. It steers with one finger. Just watch that ice cream vendor fill his pants when I brake. He thinks I'm tripping out.

"You got tuna ice cream, man? No? Then gimme strawberry, but I won't pay unless you sing 'Yes, We Have No Bananas'".

At first he used to sing. My hair and the rings scare the sheep. I head for Paulista, eating ice cream. A Porsche passes me, driven by a Turk with a chick at his side. No way: I pull in front of the rich bastard and slow down, holding up traffic and not

giving a damn about the horns. What's the hurry, Ahab the Ayrab? All I'm doing is showing off my chrome and listening to the radio. There's lots of daylight left and I think I'll stop by the boardinghouse and give Dona Itália a kiss on the cheek. The old lady loves me.

Nowadays everything's cool, laid back, but it was a struggle to buy the beetle. You know the song, "I worked and worked just to have a car?" The guy that wrote it must've had me in mind. Since the time I worked in the bar, waiting on drunks and wiping the counter, I saved my bread. "Thanks for the tip"! Maybe some of you gave me tips and helped me buy the beetle. I even started sleeping on the street to save. That's where I got this damn cough that Dona Itália can't cure.

I stop in front of the boardinghouse, a groovy place with a garden out front and freshly painted. I live upstairs, in that room with the open blinds. I used to have a sorta weird roommate who's working on TV now, as a clown. I called him Shazam because he used to come and go suddenly. When Shazam moved, Dona Itália, who I call Dona Península, gave me a discount on the rent and I got the room to myself. I park the beetle under the carport. Like always, I go in through the kitchen to bum a bit of food. I tiptoe up and plant a smacker on the back of Dona I's neck.

"You scared me!"

"What's for tonight, Auntie? Shrimp?"

"I only serve at the table."

"Just a little one, Dona Península. I promise to leave some for the others."

Of course I'm not the only guest. Dona Itália is a widow and needs to bring in some bread without turning the place into a flophouse. A middle-aged couple lives downstairs, they been with Auntie for twenty years. Upstairs there's a confirmed bachelor, three loud students in one room, a hairdresser in the pantry, and me, sitting pretty in the front room. The old unmarried guy would spread his cheeks to get me out, but the landlady dotes on me.

"You seen the new side strips on my beetle?"

"I saw them when you left."

"Is it or isn't the most bitchin' beetle in the whole city?"

"You ask the same thing day after day."

I eat a shrimp ball, then another, mostly to spend a little time with the old lady, who needs company and a few kind words. Poor old woman, all she has is the tenants. If I ever hit the jackpot I'll split it with her.

"Do you have the newspaper?" I asked her.

Dona Itália looks around; she was reading it but can't remember where she left it. She points toward the small solarium. I go there and see the paper in the hands of the old bachelor. He's a mysterious sort, the kind that live in boardinghouses and fifth-rate hotels. I wanted to see the movie page, but the Wolfman won't let go of the paper, folded into fourths and gripped in his hairy hands. Notice my way with nicknames? The Wolfman is the old unmarried guy, see, always wet with dew because at night he turns into a wolf and does his thing. I even had a nightmare once, on a full stomach, where he was chasing me through the woods and I could feel his breath on the back of my neck. It smelled like codfish balls.

Now Cary Grant comes into the solarium in a chocolate colored robe. He's Dona Itália's oldest guest, a nice guy with lots of experience in group living. He's always asking for or offering cigarettes and sneaking a few drinks behind his wife's back — Bette Davis. Him and his wife are real good people.

"What's new with the sniper?"

The Wolfman is reading about precisely that.

"They haven't caught him yet."

"Have they got a description?"

"How could they? Nobody's seen him."

"Who's the latest victim?"

"Some poor devil from the country. He always picks people like that, down and outers without a penny to their names."

While this talk is going on I can't see the movie page. I love a western with lots of shooting. I go up to my room, which is always clean. You can see that Dona Itália's been here. I'm pretty sloppy myself; the only thing I really take care of is my beetle. I flop down on the bed and open the night table where I keep the album with the Volkswagen ads. I know some of them by heart. I've been collecting them since my waiter days. Thank God I have my beetle today, but I'm also grateful I went into real estate. I have that old gift of gab and got lucky in the profession. Just this week I sold a studio apartment to a retired hooker.

I wash my face, straighten my leather jacket, and go downstairs to the solarium. The Wolfman and Cary Grant are still talking about the sniper. Clô, the hairdresser, joins them.

"But hasn't anyone seen his face?" the fag asks.

"Whoever saw him is dead," Cary replied.

"Even the dead ones didn't see him", the bachelor corrected. "He shoots from a distance."

"But why does he kill?" the roomer in C18 asks, his flesh crawling.

"For the fun of it."

Dona Itália appears at the door to tell us that dinner is ready. I don't always have supper at the boardinghouse, especially on Saturdays, but I'm interested in the shrimp balls, even though they make me thirsty afterwards. At the table the guests talk about nothing but crime. The Wolfman has a memory like a steel trap when it comes to mysterious crimes.

"And they say the worst crimes are committed in London! That's a romantic fancy. Jack the Ripper was a nursemaid compared to our kind."

"The English make a lot of their fog", Bette says. "Nothing but a tourist attraction!"

"Let's talk about something else!" Clô protests, horrified.

He hates violence of any kind, the dear thing.

Cary Grant has his own point of view:

"Look, maybe the man believes in euthanasia. He only kills those who are suffering. It mentions the alienated, the pariahs. If so, his intentions are good."

"Are you defending a maniac like that?" his wife says, scandalized.

I pay no attention to the blab and eat my shrimp balls. I grab the pitcher of carrot juice. I like any kind of juice. What I don't go for is alcohol, except dark beer, which is sweet. I miss my beetle, so I decide not to wait for dessert.

"Ciao, Auntie!"

I kiss the old lady good-bye, under the mocking eye of the Wolfman, who doesn't know how to be nice to anybody. But Cary Grant and his wife get all choked up when I treat Península that way. I run my hand over Clô's hair and leave through the parlor, taking the last shrimp ball with me.

There's my crimson stallion under the carport. When I was in the orphanage I watched a serial with Buck Jones, *The Crimson Horseman*. Today I own the horse. I put it in reverse and hit the street. It's night by now; I prefer the night. How do you people drive? I usually dangle my left arm out the window and drive with just my right, sorta hanging there. Casual, like somebody who's not taking it too seriously. None of that ten-till-two crap they teach in driving school. When Buck rode he was real relaxed too, like he was sitting in an easy chair. It's my pose that gets the chicks. I'm that same way, real laid back, when I take customers to look at real estate. The President could be sitting beside me and I'd still drive the same way. The boss gets on my case, though, saying I drive like I was stoned. But there's no denying that customers like me and end up making a deal.

"Newspaper?"

These guys who try to sell papers to drivers really steam me. Once I spit at one of them. Got him right in the eye. I see the headline: POLICE SEARCH FOR SNIPER.

"Gimme one, Ragman!"

I continue toward downtown. The lines at the flicks are so long that I lose interest in the western. Movies are impossible on Saturday. The best thing, I guess, is to go hit on that fat chick by the Pacaembu ramp. She usually hangs out in the garden of the large house in the early evening. Since traffic is slow, I raise the newspaper, lit by the headlights of the car behind me. I can't read a thing, so I give up. I slide the beetle in between a Chevy and a decrepit Dodge. It works like a charm. Both drivers get a good scare, and I laugh till it hurts. What's that damn Merc doing ahead of me? I tailgate to try and wake up the slowpoke. I get off São Luís, take Bela Vista, Ninth of July, then Pacaembu. Take a look at that Cadillac, a fishtail job from the fifties. I wouldn't be caught dead driving a piece of junk like that. My beetle's never had a scratch. . . That's not true. It was in an accident once.

I think it was the only time in my life that I cried. I had gotten out of the Volks for an ice cream and was about to take the first lick when I heard the noise. A damn Interlagos had run into my rear end. I saw the dent and lost my head. The owner of the Inter was twice my size, but that didn't keep me from trying to yank him through the window. That was when the crowd butted

in and grabbed my arms. But I still had the strength to kick him in the stomach. To make a long story short, a cop showed up and the owner of the Inter gave me some money. But don't think that made me happy. That's when I embarrassed myself. I laid down on the sidewalk and started crying like a baby. Lot of people stood around watching me, but I was really out of it. A nicely dressed lady helped me up from the sidewalk. I got into the beetle looking straight ahead and hightailed it to a body shop. Dumb! It was closed. Know what I did? I parked the car and slept in it till the next day when the place opened. Man did I stay on top of those guys in the shop!

I'm near the Pacaembu ramp where the fat chick with the big buns lives. I make the turn at the stadium, come alongside a driver training car and sideswipe it just for kicks, then head up the ramp with my tires squealing. Jeez, I think I must have that intuition you hear so much about. Behind a gate, in the garden, I see the balloon about to go up. Her dress is striped, which is why it reminds me of a balloon. To tell the truth, I'm not all that good at picking up girls, and I don't like to be told no. Not even my beetle has cured me of that, but with this fat chick it's a sure thing. She's been givin' me the come-on for months now.

I stop the beetle and smile at her with my James Dean look. I motion for her to come over to the machine. The little balloon answers with another gesture, telling me to park further ahead. Which I do, naturally. Now the lard ball comes over and my ticker starts thumping like crazy in my chest. Close up she's even fatter, with shiny skin and the face of somebody who puts out.

"What do you want?"

"I got the idea to ask you out for a spin. Wanna go?"

"I was waiting for my boyfriend", she lied.

"You were, but not anymore. Get in."

She gets in the beetle real casual, smelling like a rose, a fat rose, kind of limp, smiling and reddish. I put the machine in motion and start the interrogation.

"So what's your name, doll?"

"Shirley."

"I don't like it, it's too short. It gives the impression you were born thin and got fat later. I'm gonna call you Marianna. The kind of name that gives the mouth something to work on."

She laughed and the laugh squeezed it way past her 150 pounds.

“Where are we heading, Henry?”

“My name’s not Henry, doll.”

“Look, you changed my name, so I’m changing yours.”

“Henry’s okay. I never met anybody by that name, except in schoolbooks. There was always a Henry, remember? But to answer your question, the beetle will decide where we go.”

The fat girl is on the quiet side. She adjusted herself into the seat, completely at ease, her mouth half open. She lifts her fanny because she’s sitting on something – the newspaper.

“Would you like to know who the Sniper is too, Henry?”

She took the paper, folded it, and tried to read it. Just for laughs I took a sharp curve, throwing her off balance. She fell on top of me, laughing, and gave up on reading. I feel her hair against my face, but she goes back to her spot. This is one crazy chick, real laid back, her own boss, and she can probably stay out as long as she likes.

“What are you in that house, Marianna?”

“I’m spending a few months with my aunt and uncle. I’m from the country, you know? But they’re good people and don’t mind if I go out.”

“What’s my name again?”

“Henry.”

I drove for ten minutes or so in silence, taking my eyes off the road only to look at her large thighs beside me. Fat girls are peaceful, and she was one of them that floated. I must have seen her on a billboard advertising health tonic, with roses in her cheeks and holding a tablespoon of syrup. I went all the way down Pacaembu, took Palmeiras, and headed back downtown, weaving in and out of traffic with my God-given skill. She isn’t scared by my swerves and just smiles at my boldness, without looking at me.

“Like to meet Aunt Itália?” I ask. “Let’s go there and have some cherry liqueur. Don’t say no, Marianna.”

I didn’t wait for an answer before taking the route, and now I’m near the boardinghouse without the decision provoking the slightest reaction from the girl. She sits there fanning herself with the newspaper and playing with one of her curls.

When I stopped in front of the boardinghouse, she looked at the two-story building like she lived there with me. I thought it was funny, but without knowing what I was laughing at, she goes inside with me. The Wolfman is still in the solarium and gets a surprise: in less than an hour I leave and show up back here with a chick. The old reject is probably jealous. We head for the kitchen.

“Is this where Dona Itália lives?”

The landlady, who’s drying dishes, turns around, sees me with the girl, and gives us a huge smile. What a smile that woman has!

“Who’s the beauty?”

“This is Marianna. I found her on an exit ramp.”

The two of them hit it off instantly, just the way my beetle tears off. They hugged, and Dona Itália started trotting out the string of good things she always says about me, not forgetting to mention that I’m kinda sloppy. She says I throw wet towels on the floor and go through shirts faster than anybody in the world. In spite of everything (she says) I could make any decent girl happy.

Cary Grant sticks his head in the kitchen. You all know what Cary is like. He’s the one who did such a good job of acting in *To Catch a Thief* and who laughs ‘cause his contract calls for it.

“Your night’s off to a good start.”

“This is the oldest guest here.”

Marianna reaches out her soft, friendly hand.

“Pleased to meet you, sir.”

Cary says he had a girlfriend just like her when he was young. Fooling around, he invites Marianna to run away with him. She laughs so hard that her rolls of flesh shake.

Bette Davis appears at the kitchen door. Her husband, unflappable, introduces her as just a friend, getting a laugh from all of us.

“Young lady, he’s a married man”, the older woman says, picking up on the joke. “And I know his wife as well as I know myself. If you want to do her a favor, run away with him. But you’ll be getting a rotten deal!”

Dona Itália, who’s always serving one thing or another, served the juice. She was moved by my success and liked the

doll. It's better like that, when everybody agrees. Even the Wolfman, wearing his red robe, came in, still harping on the same subject:

"The paper says the guy works from a car. That's why they haven't caught him."

"A motorized sniper?"

"Shoot-and-run."

"What's the make of the car?"

I put my arm around Marianna and show her the house, all except my room so they won't get the wrong idea about the girl. I go in just to get my scrapbook, which I show her in the solarium. I read her some of the ads, like the announcers on TV. She asks me to read some of them a second time. She's sitting next to me with her thick thigh pressing against me and her face a couple of inches from mine.

"You read so well, Henry!"

"I never saw a bad beetle ad. I really like that one where they stuff all those wrestlers into the van."

"Well done, isn't it? I used to have a boyfriend who worked in an ad agency. He was a groovy guy."

Dona Itália appears in the solarium.

"Have you two set the date yet?"

For the first time I feel embarrassed and look toward Marianna, blushing I think.

"Whenever he wants to", the girl answers.

I'm skinny myself, but I love the calmness of fat people. No thin girl would talk like that, right away on the first date.

"And what do you say?" Itália asks me.

"The same. I'll get married right away, if you'll give us a reduction on the rent."

"Of course I will! I'll just double the charge for meals."

"It's a deal."

I was the first to get up, since Marianna seems willing to stay there, everybody's friend but the Wolfman's. I told her he had killed his fiancée and buried her in the back yard and that sooner or later the police would come around and take him away.

The doll kissed Dona Itália four times, kissed Bette Davis, planted a big hug on Cary Grant, who repeats his invitation to run away with him. The boardinghouse is nice, but it's even better in the beetle, driving around the city.

By now Marianna is leaning against me. Her weight on my right side feels good. She's like a large balloon that blew in the window while I was driving through an amusement park. I hear her breathing, which reminds me a little of exercise classes on the radio. Sometimes I look at her, she looks at me, and we don't say anything. It's incredible that in three hours we can keep quiet and still understand each other. I let the Volks take me where it wants to go.

An hour later, Marianna asks:

"Can I have an ice cream?"

"Only if you give me a kiss."

"I hate kissing with my mouth dry."

It was the chick who started, covering me with her heavy, smooth, strong arms. I hadn't imagined she enjoyed kissing the way she enjoyed ice cream. She kisses with the same greediness, with the same exciting rhythm of a mechanical reaper. She overdid the ice cream so much that her mouth was still cold, along with her teeth, her tongue, and her strawberry-flavored breath. But what with insistence and suction, things start heating up. I go from winter to summer, which gives me the enjoyable sensation that I've been kissing her for six months. Or for a thousand-mile trip.

Marianna pushes me away and asks a question:

"Where's the Jardim Paulistanò district?"

"Why?"

"I used to go out with someone who lived there."

The conversation at this point turns to the past, and I think I feel jealous. I want to know if she had a lot of boyfriends, what they were like, and if she was ever engaged. The kind of things guys always ask on the first date.

"I've had lots", she confesses with that naturalness of hers.

"All of them were wet blankets. I don't even remember their names. The smarter ones settled for some petting. The one who lived in Jardim Paulistano at least had something going for him." And she starts to laugh in a mysterious way that interests me.

"What kind of something?"

"Something that a lot of people would think is bad."

"For example."

"You want an example?"

The doll's words come out slow and I can see that she really doesn't want to spill it. I have to press her up against the door of the Volks so she'll tell me what happened.

"If you don't tell me, I'll dump you here and leave."

"But it's so stupid!"

"Did you two do it?"

"Well, you know, almost. . . But that's not what I meant. I'm talking about a quirk of his, one that I had too. Lots of nights we'd go out just for that. He'd come up the ramp, honking his horn, and I'd jump into his Impala. What a wicked boy he was!"

"What did he do?"

Marianna tells how one night they were driving down a street when the Impala ran over a cat. Big deal, but three days later the same thing happened again. She thought it was a funny coincidence, but the guy, with a devilish look on his face, said he did that almost every night. He couldn't get to sleep unless he ran over a cat with his car. Marianna wasn't shocked and confessed that she liked the dry sound the bumper made when he hit the cats. Besides, it took precision and a sharp eye, since cats are light on their feet and if the driver hesitated a fraction of a second the animal would get away. The kid from Jardim Paulistano was an expert at the game. As soon as he saw the cat's gleaming eyes, he steered the car slowly in its direction, and he didn't floor the pedal till he was close enough for the kill. In three months Marianna only saw him miss three or four times. Unfortunately, she said, the guy in the Impala stopped coming by to pick her up. If she hung out in the garden, it was in hopes that some night he'd show up again.

"Are you shocked?" she asked. "Are you angry with me?"

"Cats don't do much for me one way or the other, but I think killing animals is for cowards. The only danger your boyfriend faced was maybe breakin' a parking light. . ."

Marianna had a crazy look to her:

"It was exciting, Henry! I got hooked!"

I lower my head:

"Was that the only reason you liked the guy?"

"I think so, though he kissed great after killing the cats."

"Did you like him better than the others?"

She nodded her head like some kid from the streets:

"I never had any fun with the others. I'm not crazy about movies, and a guy who can't talk about anything but football

doesn't stand a chance with me. There was one, the biggest drag of them all, who played the organ in church. Can you imagine going out with a guy like that?"

I caress Marianna's hair. The doll looks up at me with sad eyes, waiting for me to forgive her. I turn the key, put it in first, and cut out. At least I'd found a great place to kiss girls, if Marianna doesn't want to see me anymore. Now there's less people in the streets. Time really flies when you're with this girl. I offer her a cigarette; she says she doesn't smoke. Better that way, then her mouth will always be fresh for kissing. For her, kissing is a necessity, not a vice like smoking and drinking. I ask her what her aunt and uncle are like.

"An old couple who just want one thing: to see me married. So they can get rid of me."

"You get along with them, like me and Dona Itália?"

"I haven't told you the whole truth, Henry. The old people aren't my aunt and uncle. I lived in the country till last year, with Mom, until she died of cancer. The couple were friends of my father. I was afraid of being by myself, so I wrote them, and they took me in. I'm a kind of companion to the woman I call aunt. But she doesn't need a companion; in fact she's quite active. She wants me to get married so I'll get out of there."

"It's good you didn't get married yet."

"Why?"

"Because you and me can get married."

That made the doll real happy, and she threw her fat arm around my neck.

"Then you're not mad at me?"

"Mad? Why should I be?"

"Because of the cats. . . I don't want to tell you any more lies. . . I didn't just sit there beside him like an idiot. I participated, understand? Sometimes I saw the animal first and nudged his arm. I even wanted to learn to drive so I could take the wheel. I had the idea he'd like me better if I learned to play the game."

"That's enough about that."

"Is it bad?"

"People shouldn't talk about things that give pleasure."

The doll looks at me; I don't strike her as the kind of guy who could kill cats, but the fact that I understand her already,

that's something. I think it's funny; despite her size, she's like a kitten wanting to be petted. I go around a square whose name I can never remember and continue down a dark, tree-lined street.

"Cats!" I say, busting out laughing.

I step on the accelerator, looking sideways at the girl that I plan to marry next month. I start talking about the papers the justice of the peace will ask to see. It's really cheap to hitch up with a woman once and for all. It's more expensive and complicated to get a driver's license, a lot more.

Marianna has an idea:

"What if we took our honeymoon traveling around South America. . . We could get Volkswagen to sponsor it."

"Forget it!"

"But we could collect money to build a hospital!"

"You mean a cat hospital? . . ."

The doll busts out laughing and slaps me on the back so hard I almost cough up my heart.

"That's what I call black humor, Henry."

She goes on laughing, slow and deep, like a laugh in fourth gear on an asphalt road. That's when I came up with another nickname for my collection:

"Marianna Catkiller."

"Don't make fun of me, sweetheart."

"Too late now, Superwoman, you're Marianna Catkiller now."

"You're not going to spread the story around the boardinghouse."

"My nicknames are just for personal use. I never called the Wolfman that to his face."

She hugs me again, all 150 pounds of her pressing against my frame.

"The Wolfman. . . Did he really bury his fiancée?"

"If not, she's embalmed in his room."

Everything is a laughing matter with Marianna Catkiller. Laughing like crazy, we pass by Brigadeiro and Augusta, where I wanted the playboys to catch me in my beetle with the doll resting on my shoulder.

After turns and more turns, we totally lose track of where we are. I really didn't know where we were, when I saw the Little Tramp come out of a corner bar, blotto, and go down a

steep grade that must have been dangerous for somebody in his condition. Except for the missing hat and cane, he looks just like the Little Tramp, that bore you see in old flicks on television. The girl is still leaning on my shoulder, forcing me to drive with my left hand.

"You're putting my arm to sleep, and I'm gonna need it."

"Sorry, fiancé dear."

"I forgive you, Catkiller."

Marianna opened the car window and took a deep breath.

"I almost fell asleep, but the fresh air woke me up."

"That's why I like you; you're air-cooled, like the beetle."

She gives me a big kiss.

"I like people with a sense of humor."

"You remember the Little Tramp?"

"The one with the cane?"

"You think he's funny, Catkiller?"

"To me he's garbage."

We come to a square with trees around it. Luckily, no other cars are parked there. I look for a good place to wait. I stop and light a cigarette, just the least bit nervous. To tell the truth, I don't smoke when I'm calm.

"What are we going to do here?"

"Wait for a cat."

"Want me to find one?" she asks, lifting her tense body. I grab her by the fanny; she jumps and bumps against the headlining.

"Oh!"

"Stay right where you are."

"Don't you want a cat? I can spot them a block away."

"I'm a big boy, Superwoman."

"So you are, you sweet little boy, It's not necessary. If you like, I can even find one to live with us after we're married."

I play with her fine black hair.

"Cats and dogs are for old maids. The Wolfman doesn't have a dog 'cause he's one himself."

She looks at me tenderly:

"Do you want children?"

"Of course, girl. With that body of yours you oughta be able to manufacture carloads of 'em. And when they grow up I'll tell them, 'Children, I regret to inform you that your mother is the famous and most wanted Marianna Catkiller.' "

The doll started laughing, and I saw the Little Tramp reach the bottom of the grade. I take a look around the square and don't see anybody, except for an old Ford that just crossed it. The ex-comedian comes staggering in our direction, dragging his feet. That makes the job harder and better. When he passes in front of the beetle, about twenty feet away, I turn on the headlights. The beam startles and irritates the pitiful pedestrian. Marianna stifles a laugh between her lips. The guy was wearing rags looked like he'd never make it through the winter. Angry, but still looking like the Little Tramp, he tries to act like he's sober, picking up his pace. But he stays in the same spot, like in nightmares.

I throw my arm back and feel for the shotgun, hidden next to the seat. I quickly place it in the correct position, just like the manual says. I take aim without giving any thought to Marianna, who realized the importance of silence at that moment. The first blast must have got him in the liver, since the Little Tramp jumped like he was caught on the horns of a bull. I cocked the toy, take aim and now, more hurriedly than before, get off the second round. Class is class. I wasn't hoping to get the actor in the noggin, which turned as red as a rose caught in a fistfight. His body slumped to the ground, like a puppet with its strings cut, and I pulled away, but in reverse, which threw Marianna off balance. Reverse, low, second, third, and off we go. The first few minutes call for total concentration. Speed but not panic. All you need is self-assurance and expertise, along with a cool head. I'm the best there is at such withdrawals. The proof is that till now only one person said the Sniper uses a car, probably a beetle.

Marianna's first reaction was a sigh of relief as the car merged with others on a street in the Santa Cecilia district. I keep on driving, looking straight ahead, calm as can be because a woman beside you removes any hint of suspicion.

"I'll take you home", I say, afraid she won't to see me anymore.

"You think anyone saw the car?"

"I don't think so, doll."

I go up the Pacaembu ramp, certain that the girl isn't wetting her pants from fear. We stop at the door of the house, which is completely dark. I feel Marianna's head on my shoulder again. The doll is dying from sleepiness. She yawns, exhales,

then breathes in all the air of the street. She kisses me on the face, a kiss that tastes of missing me already. Her eyes are small from sleepiness, like a Japanese. I run my hand over her hair. From now on I won't be a lonely Wolfman like the guy back at the boardinghouse.

"I'll call you tomorrow at the boardinghouse", she tells me.

"Don't make me wait, Catkiller."

The fat girl laughs, awkward.

"You enjoyed being with me, didn't you?"

"You better believe it, Catkiller. My Marianna Catkiller. . ."

The doll opened the door of the beetle and ran to the gate. But she doesn't go in right away. She still hasn't gone in. She waves her fat hand until my car disappears.

**ADÉLIA PRADO:
PENSO EM SEXO, MORTE,
DEUS E POESIA.
TODO SANTO DIA.**

Maria José Somerlate Barbosa
The University of Arizona

Com oito livros publicados em prosa e poesia, uma reunião poética, dois livros (seleção de poemas) traduzidos e publicados nos Estados Unidos, o espetáculo *Dona Doida* (adaptação para o teatro dos seus textos) e *O homem da mão seca* a caminho, Adélia Prado há muito já conquistou um lugar especial na literatura brasileira.

Adotada por Carlos Drummond de Andrade como filha literária e comparada a Clarice Lispector pelo inesperado das imagens e pela fluidez do ritmo, Adélia se insere no contexto da tradição literária brasileira como aquela que, de uma maneira muito especial, combina um ritmo de poesia alada com imagens de chão firme, raízes profundas e ferro das montanhas de Minas.

Adélia conversa enfatizando certas palavras, melodizando a fala com um ritmo próprio, canto mineiro agarrado à terra, às origens sacras e provincianas. No meio da conversa ocorre, às vezes, a sintaxe erudita se juntar ao prosaísmo das expressões idiomáticas e coloquiais. Herança drummondiana, talvez. Às vésperas do lançamento de sua *Poesia reunida*, Adélia fala da infância, de Minas, de Deus, Jonathan, Guimarães

Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond e muitos outros. Mas fala sobretudo da sua obra, do erotismo da sua poesia, da sua descoberta do estético, da sua forma de trabalho, do seu novo livro, da sua necessidade vital de fazer literatura e do prazer do sucesso como escritora.

Freqüentemente, um jogo de contrários se faz sentir na entrevista: os elementos extremamente palpáveis dos textos de Adélia, que poderiam servir de fio condutor para um esboço autobiográfico, simultaneamente formam os traços que mais dissociam os personagens da vivência da escritora.

Portanto, confirmando as idéias da própria Adélia de que a produção poética independe (até certo ponto) do seu autor, alguns dos seus textos mostram uma visão da sociedade bastante diferente da que Adélia professa. Com pensamentos profundamente fiéis aos dogmas do catolicismo e enraizados na sociedade patriarcal brasileira, Adélia discute o papel da mulher na sociedade sob a ótica bíblica e junguiana e critica a rebeldia de alguns dos seus próprios personagens.

A conversa se realizou a 29 de junho de 1991, em Divinópolis, na casa de Adélia, entrecortada de visitas inesperadas, telefonemas de revistas pedindo poemas para publicação e café com biscoitos. Disposta a conversar, "o dedo de prosa" mineira durou aproximadamente três horas. Eis aqui o resultado.

MJ: Existe sempre uma preocupação muito grande do público em geral em fazer do escritor uma criatura palpável. Normalmente é através de depoimentos, entrevistas e biografias que o leitor cria um rosto, uma geografia e uma história para o escritor – além daquele rosto que a própria obra propicia, é claro. Como Adélia Prado vê Adélia Prado? O que restou da infância, da adolescência, da escola, das leituras preferidas. . .

AP: Eu nasci numa família de ferroviários, meu pai era ferreiro de profissão, minha mãe doméstica, uma escolaridade primária, de uma família realmente pobre. . . eu não tive nenhuma regalia de ordem material. Estudei porque ganhei um prêmio na escola. Era desse tipo de menina que tirava notas boas. (Quando eu estudava havia um prêmio para quem tirasse as melhores notas.) Fui estudar, então, graças a esse prêmio. E [sou] de família católica, *rigorosamente* católica. Tive uma formação religiosa muito firme.

MJ: Um dos seus irmãos é padre, não é?

AP: É. Frade franciscano. É o que vem logo depois de mim. Eu tenho 55 anos, sou a filha mais velha de oito irmãos. Minha mãe morreu muito cedo (eu tinha quatorze anos), meu pai se casou de novo.

MJ: E que coisas você leu na infância, por exemplo?

AP: Praticamente bobagem. Eu tinha uma amiga que morava perto da nossa casa. . . era um pessoal que tinha o hábito de leitura. Lá em casa não tinha jornais, revistas. . . Tinha aquele folhetim da missa, aquele jornaleco religioso que ia para lá. E a *História Sagrada*, que me deu uma versão popular da Bíblia. Me alimentou como um *verdadeiro* manancial de poesia, de mito, de romance e de beleza. Tinha ilustrações. . . Aquilo para mim era um manjar que eu lia e relia. E tinha a biblioteca escolar (Monteiro Lobato, Andersen, os contos de Grimm. . .). Eu bebi nessa fonte sólida, boa com

relação aos mitos e fábulas. Literatura propriamente dita eu vim ver mais tarde na casa dessa vizinha que tinha uma biblioteca do tamanho de um guarda-louças de tão pequena. . . mas aquilo estava entupido de livros. . . Era uma delícia ir lá. Mas eu li mesmo foi M. Delly [risos]. Eu adorava aqueles romances, eu era a própria heróina. Aqueles livros assim como *A pomba do castelo*. . . Que delícia! Eu lia muito isso, esses romances para menina-moça. Tinha também (de novo o elemento religioso) a biblioteca das “Filhas de Maria”. Eu era Filha de Maria, fui cruzadinha, pertenci a todas essas agremiações. Os padres tinham lá uma biblioteca pia das moças. Eu lia, então, vida de santo e um ou outro romance do tipo *A filha do diretor do circo* [risos]. Minha mãe e minha tia liam em voz alta *Magna peccatrix* (esses títulos assim em latim), vida de Santa Madalena. . . Enfim, eu bebi nessa fonte. Eu me abeberava daquilo, um encantamento com a palavra escrita, com a história, com o romance. A gente tinha a vantagem de não ter televisão e usava a imaginação. É claro, hoje outros caminhos vão aparecendo, mas naquele tempo era o texto ou o rádio. Eu gostava muito de novela de rádio [risos]. . . as que eu podia ouvir. Esse tipo de coisa que todo mundo na época tinha: o rádio, a igreja. . . Mas o que mais me supriu de beleza e de encantamento — que foi a minha descoberta do estético — foi a liturgia. Porque em que pese todo o *rigor* da formação católica daquele tempo, eu me vingava, por assim dizer, na beleza da celebração. Porque eu pensava assim: “Deus é terrível (aquele Deus terrível do Antigo Testamento), o Inferno é terrível, o pecado é horrível, mas como é *belo* tudo isso!” É o belo Deus terrível que a gente compreendia e sentia na maravilha da celebração, do canto gregoriano, do rito da missa e das celebrações litúrgicas, enfim a Semana Santa, a Páscoa, aquilo tudo. Hoje eu me dou conta disso, era como estar lendo o grande Poeta. Por exemplo, a leitura dos Salmos. . . até hoje são livros que eu gostaria de ter escrito. Não precisava fazer mais nada na vida [risos]. . . Então eu fui muito agraciada nesse aspecto. Por um lado, uma pobreza cultural imensa. Por exemplo, cinema. Eram aqueles filminhos, a gente não tinha uma orquestra, não conhecia teatro. (Nós tínhamos tudo isso aqui, mas interiorano; eu não conhecia uma obra-prima.) Mas quando Deus quer, água pura é remédio, né? [Risos] Então, por outras vias, tive acesso ao universo da *beleza* que era aquilo a que minha alma aspirava. Quer dizer, a minha via de salvação é por aí. A beleza que

é a vivência ritualizada da fé. . . a *celebração* da palavra de Deus me deu esse universo que depois eu encontrei informado de outras maneiras nos autores que eu comecei a conhecer. Quando eu conheci [a obra de] Drummond pela primeira vez, quando li Guimarães Rosa quase morri. . . foi uma *embriaguez* de maravilha, de penetrar naquele universo. . . Clarice Lispector, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima. . . E um pouco antes esse meu irmão que é padre (que tinha acesso a uma qualidade de estudo melhor) também me mandou algumas poesias do Alphonsus de Guimarães. Comecei a imitá-lo, admirando a maravilha da sua poesia. E um fenômeno interessante é que depois percebi que a mesma emoção de natureza poética e religiosa que eu sentia desde a infância (e que me transformava e que me fazia achar que a vida era boa e só por isso valia a pena) eu encontrei nos textos de poesia. Eu falei: “puxa, é uma coisa só”. Aquilo me salvou para o resto da vida.

MJ: Você já disse em um dos seus poemas que poesia é uma forma de rezar. . .

AP: É, *uma* das. . . porque, como eu estava dizendo, eu descobri então que a experiência de ordem poética, a natureza dela, é de ordem religiosa. A *natureza* da beleza é de ordem espiritual.

MJ: Transfiguração?

AP: É. A experiência do místico e a experiência do poeta são iguais. O poeta informa diferente e, às vezes, até nega a origem. . . mas eu não tenho como negar porque nem é uma coisa da minha cabeça, um sentir. . . Não é de natureza lógica, é da *experiência*. É uma experiência de comunhão. Quando a gente topa com a beleza (não só na poesia, na arte em geral). . . diante de um quadro, de um filme, de uma música, que são obras de arte, a experiência que a gente tem é *religiosa*. É a experiência de totalidade. Então, não há como fugir. Eu posso até trocar de nome. . . Então, para mim, quando descobri que era a *poesia* que eu amava, que achava uma beleza, vi que estava salva. Vi, então, que não havia necessidade de me esquizofrenizar, de ter uma prática, uma vivência, uma experiência religiosa do lado de lá, e de cá uma experiência estética no mundo. Então eu juntei as duas coisas. . . De modo

que Deus me responde através da descoberta de que existe uma totalidade na experiência humana profunda e que as esquizofrenias (esse tipo de coisa: aqui Deus, aqui religião e ali poesia) que a gente sofre são equívocos *culturais*, de educação e tal. Descobrir que é uma coisa só [a experiência religiosa e a experiência estética] para mim foi a *festa*, o *banquete*, a *farra* total.

MJ: Glória, sua personagem de *Cacos para um vitral*, pergunta como ela vai combinar “a adoração do Santíssimo com a vida que está lá fora”. Mas isso você consegue na sua escrita. . .

AP: Quando eu era menininha, pequena, durante os três dias de carnaval a gente tinha retiros espirituais. . . Por exemplo, lá dentro estava uma *delícia*, eu chegava cá fora havia uma *cisão*. Era *esquizofrênica* a experiência. O que eu descobri depois é que as duas experiências [mundo de dentro, religioso, mundo de fora, secular] estão juntas. Mas por defeitos e equívocos de educação a gente era convidada a ter uma vida religiosa e uma vida secular. E não é bem assim. Você tem uma experiência só, que é a experiência humana. Se isso não estiver unificado na gente, é a esquizofrenia, a doença. Eu padeci muito disso porque eu tinha uma vocação ao mesmo tempo extremamente religiosa e secular. Eu quero tudo: eu quero ser freira, mas não quero deixar de ser mulher. Eu e umas amigas estávamos discutindo esse assunto: nós queremos ir para um convento *místico*, *misto* ou *misturado* [risos]. . . Porque a gente quer tudo: quer ser freira, mas quer casar também. Eu tenho uma vida só. Era eu separar e perdia o *mel* da festa. Uma vez alguém me disse que não ficasse infeliz por ter essa “gula” porque Santa Terezinha tinha o mesmo tipo de gula. Uma vez perguntaram-lhe: “o que você escolhe?” Ao que ela respondeu: “eu escolho tudo” [risos]. . . Eu estou em boa companhia.

MJ: Na sua estréia com *Bagagem*, em 1976, houve muito ruído bonito (como fogos de artifício): entrevistas, jornais, televisão, festas aqui em Divinópolis, não foi?

AP: É, muito barulho.

MJ: Como você viu tudo isso? Pegou você de surpresa? Aguardava esse sucesso? Sonhava que a sua poesia viesse dar no gosto público de modo tão pronunciado?

AP: Uma coisa que eu tinha *certeza* era da felicidade que aquela poesia produzia em mim. Eu tinha muita tranqüilidade quanto ao livro propriamente dito. Quer dizer, quando cheguei a publicar *Bagagem* eu não estava preocupada se ia ser bom. O Papa podia falar que não gostara, que eu continuava a amar o livro. Eu própria era uma leitora do meu texto, no sentido de que eu acho que o livro tem que ser melhor do que o autor para justificar a publicação dele. Quer dizer, aquilo não é o meu retrato. *Apenas*. Ele tem realmente uma *qualidade* – aí, no caso, a gente tem que falar de um modo acadêmico, literário – é literatura. Eu tinha muito convictamente a crença de que eu tinha feito *literatura* verdadeira. Tenho uma certeza absoluta de que eu não produzo *rigorosamente* a poesia que faço – ela tem uma fonte anterior a mim, é mais que eu e também posterior a mim. Acredito que a força da experiência mística e da experiência poética também é Deus. Então ela [a experiência] é melhor do que eu. . . Eu não preciso ter falsa modéstia nem modéstia nenhuma com relação a isso porque *rigorosamente* não sou a autora do meu texto. Então fico mais tranqüila. . . Eu própria leio a minha poesia e quero que as pessoas leiam. Fiquei feliz demais com a acolhida que o livro teve. *Exultante* é a palavra.

MJ: Você disse que não se considera “*rigorosamente* a autora do seu texto”. Você está se referindo à inspiração, à tradição literária ou à experiência humana?

AP: À inspiração. É uma palavrinha *castigada*, judiada. Ninguém gosta de falar nisso. Mas, por exemplo, a inspiração é o que eu chamo de dom. É uma coisa inexplicável. Não há como você explicar a produção de um poema. Você pode fazer uma leitura psicológica e falar: “mas que mulher esquizofrênica!” Pode. Pode falar: “é católica”. Pode. Pois os registros do texto trazem essas informações. Mas aquilo que está *no poema*, que é a própria vibração dele, a própria alma dele, o que chamo de *poesia*, isso não é meu. Porque, se fosse, eu estaria fazendo um livro atrás do outro, se dependesse desse desejo. Então eu acho que é uma coisa de natureza inconsciente, quer dizer, a raiz é de natureza inconsciente. Quando falo inconsciente, estou falando Deus.

MJ: Quando se pensa em inspiração, a gente a associa muito com a idéia romântica do criador desvairado. . .

AP: Poeta maldito. . .

MJ: Mas na sua escrita não aparece essa angústia desesperada. . .

AP: Por mais que eu queira ficar desesperada, eu *não* dou conta. . . Estou falando da minha experiência. Há poetas desesperados maravilhosos, geniais. Mas a minha experiência humana e, no caso, a minha experiência de poesia é sempre uma experiência de salvação. Ela é *salvática* em si mesma. Quem se desespera não é o poeta, mas a *pessoa* do poeta. . . aqui encarnada toda patologia que cada um carrega, seus desesperos, seus desacertos. Mas a *poesia* é salvática. Muito dessa história de “poeta maldito” é tipo. Porque eu posso estar no auge do desespero (como todo ser humano provo também a agonia), mas à medida que pego o lápis para escrever, para falar da agonia, já começo a sair dela. Alguém à porta do Inferno está pedindo lápis e caneta para escrever? Não está, não. Acho que escrever já é um passo.

MJ: Salvação?. . .

AP: Uma salvação. Você começa a tirar o pé do pântano.

MJ: É, de uma certa forma, uma terapia?

AP: À *revelia* de mim, decorre do fazer artístico uma catarse. Mas ela tem que ser mais que isso. Se não o meu livro tem interesse apenas para psicólogos e psicanalistas.

MJ: Vira exorcismo. . .

AP: É. Vira exorcismo e não é disso que se trata. Agora, é evidente que, no auge da minha angústia, se eu começo a escrever um poema [ele se torna] uma via de salvação. Quer dizer, realmente a catarse ocorre. Mas não que o poema seja para isso. *Decorre* dele. Como decorrem outras coisas, como, por exemplo, regras de moral, sei lá o quê. As pessoas podem pegar, por exemplo, um poema de Dante e fazer um discurso de ordem moral baseado no poema. Mas não que o poema seja moralista. Decorreu dele. É como a ecologia de um belo poema sobre a árvore. . . Mas poesia não tem *função* útil, não tem utilidade nenhuma. Ela é *expressão*

pura, expressão pura. Não se pode ideologizar a arte. É como o teatro engajado. . . poesia engajada é insuportável.

MJ: Os críticos e, às vezes, até o público cobram muito do escritor, principalmente dos escritores latino-americanos, o fato deles não serem engajados. . .

AP: Ah, que *tristeza!* Me cobram isso. Me falaram assim uma vez: “você, filha de *ferroviário*. . .” Como se dissesse: “não está abraçando a causa. . . Você precisava ser do PT. . .” Para você ter uma idéia do tipo de cobrança. Eu fico absolutamente tranqüila quanto a isso. Meu pai era ferroviário e eu estou discutindo metafísica. Eu posso *até, até* [fazer poesia engajada] porque a minha poesia está cheia de ferro, de colher de ferro, de cama de ferro. Mas não em função do ferroviário, mas em função da poesia. E o melhor presente que eu posso oferecer ao ferroviário é a poesia. Ele já tem ferro. . . A minha missão é outra. Mas se eu for *verdadeira*, se eu for *fiel* ao meu texto, podem ficar tranqüilos que eu estou servindo à causa do oprimido. Então não há da minha parte nenhum esforço em fazer poesia para isso ou para aquilo. A poesia se faz e se serve de mim para ser escrita. Esta é a minha responsabilidade: uma fidelidade absoluta ao *texto*. E tem horas que o texto quer falar de metafísica, tem horas que quer falar de abóbora, tem horas que ele quer falar de Deus, tem horas que ele quer falar de paixão. . .

MJ: Como você escreve, Adélia? Você tem uma idéia e anota rapidamente? Cada escritor tem um método próprio. Tem gente que, às vezes, acorda no meio da noite com uma frase bonita. . . O seu processo é de gradação e amadurecimento ou a escrita jorra impetuosamente? Você é compulsiva com a escrita? Escreve, reescreve, burila, lapida, corta, censura? Como você chega ao seu texto pronto, final?

AP: Eu tenho um balaio af [risos], uma cesta onde eu coloco [anotações]. Às vezes até coisas (como, por exemplo, da nossa conversa) que a gente percebe que têm carga poética, que estão pedindo expressão, mas que não podem ser escritas no momento [em que aparecem, vão para o balaio. E ficam lá como se fossem uma matéria orgânica de poesia. Por exemplo, para o livro que estou

escrevendo agora, já estou com um calhamaço. É como se eu juntasse a linha com que vou tecer o meu bordado. Está tudo lá. Agora preciso tecer.

MJ: São cacos e fragmentos?

AP: *Cacos* para um vitral [risos]. É o que esse livrinho aqui é [apontando para *Cacos para um vitral*]. Ocorre assim. Às vezes ocorre de súbito, sinto que é naquele momento e já escrevo o poema. Isso também acontece muito. E escrevo o poema inteiro. Para a poesia é assim. Para a prosa é como você botar num cesto agulha, linha, aquilo com que vai tecer a sua colcha bonita – pois o romance é outro tipo de discurso, outra linguagem. Mas é assim mesmo. Todo mundo que escreve, que pinta, que faz arte, cria um mecanismo de guardar aquilo que lhe é dado porque vem como uma graça; cai na sua cabeça.

MJ: Você tem que burilar, aumentar, tirar do poema?

AP: Com poesia o que eu faço é *tirar*. Limpo a criança [risos], dou banho. E geralmente essa limpeza é em forma de cortes. . . porque no calor da escrita a gente é excessivo, redundante. Então a gente corta, tira e o menino salta.

MJ: Você trabalha de uma forma disciplinada? Você se impõe a necessidade da escrita, tipo escrever quase diariamente ou só quando você se sente compelida a fazê-lo?

AP: Só quando a coisa pede. Quem me dera que eu estivesse escrevendo diariamente. Houve épocas em que eu escrevia praticamente um poema por dia.

MJ: A sua produção tem sido grande desde 1976.

AP: Pois é. Mas agora, não.

MJ: *Bagagem*, de uma certa forma, já estava pronto, não estava?

AP: Não. Eu acho que eu estava com uma panela [cheia] até a tampa assim [risos]. Mas agora tem muito tempo que não escrevo. É a primeira vez que me acontece isso.

MJ: E *O homem da mão seca*? Já vi várias referências a ele. . .

AP: *O homem da mão seca*, menina. . . O homem da mão seca sou eu que estou com a mão *sequinha* aqui e não dou conta de acabar o livro. Quer dizer, é um fenômeno que aconteceu comigo. Estava entusiasmada e comecei a falar com todo mundo que o próximo livro era *O homem da mão seca*. . . um romance. Estava *crente* mesmo. Eu fui a quase metade do livro e estou aguardando. . . O balaio está assim, entornando. E cadê a minha habilidade para tecer aquilo? Estou aguardando essa graça de acabar esse livro.

MJ: Escrever é para você uma necessidade vital?

AP: É. Vital. E só funciona se for *rigorosamente* necessário. Tem que ser *rigorosamente* necessário. Se não, você faz uma bobagem. . .

MJ: Você consegue escrever de encomenda? Alguém telefona (como há pouco lhe telefonaram) pedindo um poema e você faz?

AP: Não, não. Se eu quiser, faço sonetinho também, certinho, beleza, sem nem um pé quebrado. Mas e daí? A grande novidade do poema é ser fresquinho, orvalhado. . . Então eu não quero fazer uma coisa assim de encomenda. E isso não é orgulho não. Eu acho que é. . .

MJ: Respeito?

AP: É. Não dá pra fazer de encomenda porque eu sinto que não sou dona, [o nascimento do poema] não é decisão minha, não é um ato da minha vontade. Porque, se fosse assim, as obras-primas estavam aí multiplicadas ao infinito. Acho que há uma ordenação de ordem inconsciente, espiritual, profunda, que sugere essas coisas. É o espírito que se derrama à hora que ele quer. Mas que eu estou pedindo assim [para a inspiração vir] [risos]. *Saudade* de escrever, de acabar o meu livro. Estou numa pobreza. . .

MJ: Falando em pobreza, Adélia. E a questão dos direitos autorais, de dinheiro. . . tem melhorado para o escritor brasileiro?

AP: Ah, dinheiro, neca. Melhorou um pouquinho. Quer dizer, as editoras que editaram os meus livros são editoras corretas, pagam regularmente, prestam contas. . . Mas a porcentagem que nos cabe é que é pequena: 10%-12% sobre o preço de capa do livro.

MJ: A vendagem dos seus livros tem sido grande. Está tudo esgotado. . .

AP: Eles fazem em média uma tiragem de 3.000 livros. Mas as edições se sucederam com bastante felicidade. Agora se esgotaram todas.

MJ: Em “Crônica ligeira de beira-de-linha” (*Solte os cachorros*), você menciona Castro Alves. É um poeta que você leu muito?

AP: Ah, eu fui *apaixonadinha* por Castro Alves. Apaixonada a ponto de achar que o fato de que ele estava morto não tinha importância, eu ia casar com ele assim mesmo [risos]. Aquela *paixão* do colégio, de quando a gente descobriu Castro Alves e começou a recitar “Navio Negreiro”. . . Nós éramos duas amigas, ambas apaixonadas por Castro Alves. A gente desenhava Castro Alves, beijava o retrato dele [risos]. No livro nosso de história tinha Castro Alves. E os poemas de amor dele que a gente achava *muito* eróticos (éramos meninas). . . Enfim, a gente ficava com a alma inflamada. Então, quando saiu *Bagagem*, eu fiz um bilhetinho para Castro Alves.

MJ: No prefácio de *Coração disparado*, Affonso Romano de Sant’Anna diz que os seus textos mostram você leu Drummond e Guimarães. Quem mais você lia? Ou lê?

AP: Eu li e leio apaixonadamente até hoje Guimarães, Clarice e Drummond. Esse pessoal eu leio e releio, leio e releio. Atualmente o que eu leio com fome é a psicologia de Jung. Eu *devoro* como se estivesse comendo um manjar. Eu só não li ainda o que não está traduzido. [Li também] alguns estudos sobre a obra dele. Isso para mim é uma *salvação*. São leituras que eu faço com muita paixão.

MJ: Você lê, fala, escreve outras línguas?

AP: Não, só português.

MJ: Em *Solte os cachorros*, aparece um texto chamado “A Caçada”, que me levou a associá-lo ao conto de Lygia Fagundes Telles que tem o mesmo título. Que outros autores, especialmente contemporâneos, você lê?

AP: Eu descobri um autor, agora, chamado Cristóvão Tezza. Parece que é curitibano. Eu *adorei* o livro dele. E Jaime Prado Gouveia, que é mineiro. Ótimo o romance que ele fez agora: *Sobre o altar das montanhas de Minas*. É o título de um hino religioso, um hino eucarístico. Cara bom, menina. E recebi pelo correio algumas poesias – nem sei te citar os nomes – coisas muito recentes, autores bons demais.

MJ: As pessoas te mandam coisas para ler e analisar muito frequentemente?

AP: Demais. É uma *avalanche*. .. é uma dificuldade. Antigamente eu sofria muito. Agora eu tive que resolver o problema. Uns mandam naturalmente, não insistem. Não me oprimem, não. Mas há pessoas que costumam oprimir, insistindo que a gente responda. É uma coisa pesada quando as pessoas exigem, cobram [uma resposta, uma avaliação]. Mas eu me safo bem.

MJ: Existe um poema ou uma crônica de Drummond em que ele pede às pessoas para não mandarem escritos para ele, não é?

AP: [Risos]. Porque uma coisa é você mandar e ver o que acontece. Porque se é uma coisa boa, você se sente obrigada a dar um jeito. Se é um original maravilhoso, você manda para o seu editor. . . Mas as pessoas mandam, às vezes, insistindo numa opinião. Mas, graças a Deus, acho que já aprendi a lidar com as pessoas. . .

MJ: Em *Coração disparado* tem um poema chamado “A maçã no escuro” – título de um romance de Clarice Lispector. Que relação você estabelece entre o seu poema e o romance de Clarice Lispector?

AP: Olha, eu nem me lembro mais do romance exatamente. Foi uma coisa de natureza não-intencional. Quer dizer, é claro que lá

no meu inconsciente. . . Eu sei por que eu pus, eu não sei é explicar. É muito bonito o título. Também eu não me lembro muito do poema. A única coisa que eu sei dizer é que o título era perfeito para aquele poema. [Adélia lê o poema.] Olha aqui. É a menina, com toda a sua experiência do erótico no seu nascedouro. É como a maçã no escuro. . . “Madura para olfato e dentes em carne de amor”. . . Uma menina descobrindo o sexo é uma maçã no escuro. Aquele perfume da maçã, o vigor da carne nova. . . mas no escuro. Você pressente a maçã. . .

MJ: Num outro poema de *Coração disparado* você cita o Drummond. E o Bandeira, você leu os livros dele também?

AP: Li *demais*. É o casal-de- dois [risos]. Amo Manuel Bandeira.

MJ: Você já disse em outras entrevistas que mandou os originais de *Bagagem* para Drummond ler. O Affonso Romano parece ter um orgulho muito especial ao afirmar que foi ele a estabelecer a ponte entre você e o Drummond. Como foi mesmo que você conseguiu ser lançada com todas as bênçãos do grande poeta?

AP: Sabe o que aconteceu? Antes de mandar para o Drummond, eu peguei alguns textos que iam fazer parte de *Bagagem* – eu estava no auge, escrevia quase três poemas por dia – e resolvi mandar. Affonso fazia crítica na *Veja*. Eu achei que ele tinha uma cara legal [risos] e resolvi mandar para ele. Ele telefonou para Drummond e leu o poema [para ele] no telefone. . . E depois eu própria mandei para o Drummond.

MJ: Muitas pessoas não simpatizam com a palavra “poetisa” para se referir à mulher que faz poesia. Dizem que a palavra traz uma carga semântica negativa, um cunho de “poeta de segunda categoria”. Faz alguma diferença para você ser chamada de “poeta” ou “poetisa”?

AP: O que eu acho é que a palavra “poetisa” é feia. *Poeta* é uma coisa tão forte que tinha que ser um gênero comum-de- dois, como artista. Parece que “poetisa” enfraquece. . . E lembra muito aquela poetisa de salão que recitava escandindo os versos, revirando os olhos [risos]. Eu sinto que a palavra [poetisa] é mais *pobre*. Ela é mais pobre por causa das conotações que estão penduradas nela. “Poeta” é mais chique [risos]. . .

MJ: A Cecília Meireles já dizia: “Não sou alegre nem sou triste, sou poeta”. . .

AP: “Senhora poetisa”. . . *dói* no ouvido, realmente dói.

MJ: Affonso Romano diz que a sua poesia vem do sertão. E, naturalmente, quando se pensa em Minas e sertão, lembra-se logo do Guimarães Rosa. Que diferença existe entre o seu sertão e o de Guimarães Rosa? Ou o que existe de comum?

AP: Eu quero mais falar do que existe em comum. Acho que é uma necessidade de ensimesmamento. . . Por exemplo, por que o Riobaldo em *Grande sertão* pergunta o tempo todo: “mas como é que é mesmo?” [risos]. Uma inquirição permanente. Uma inquirição sertaneja. É uma forma diferente de fazer perguntas de ordem filosófica e metafísica. E um *amor* pelo universo, um *bem-estar* do mundo ser assim.

MJ: Esse sertão não é geográfico. . . Ele é mais um estado de espírito, um modo de ser?

AP: Ah, não. Ele é geográfico, *também*. No meu caso, por exemplo, entre a roça e a cidade, eu quero a roça. Entre o mato e o asfalto, eu quero o mato. A experiência olfativa de mato, e de resina, e de frutinha, e de passarinzinho, e de bichinho, e de formiguinha tem tudo a ver com a minha experiência do religioso de novo. Então é o sertão de natureza mística, poética e geográfica *também* porque a minha experiência do mundo é roceira. É Minas. Isso é Minas Gerais. É a experiência do serrado, do matinho ralo. . . Mas, enfim, eu não sou uma pessoa urbana. (E acho que o Guimarães Rosa era um cara universal, o que é diferente.) E nem é sertaneja, no sentido da moda de viola não. . . Não é uma alma caipira, nesse sentido não. É o sertão naquele sentido metafísico. . . o deserto. Sertão nosso é como o Saara. Tem uns autores estrangeiros também que eu leio – e nem sei citar os nomes para você – que descrevem um sertão alemão, um sertão inglês. . . É mais um espírito.

MJ: A Rachel de Queirós, falando dos escritores pós-modernos no Brasil, cita o seu nome com muita veemência. . .

AP: Ah, que *deltcia*. . . que *beleza*. . .

MJ: Ela diz que a sua obra brota do chão com uma força impetuosa. Como é que essa força literária começou a se manifestar? Foi na adolescência, não foi? Depois da morte de sua mãe, você disse uma vez. Você escrevia como um exercício de amor, uma forma de rezar? Como foram as suas primeiras tentativas literárias?

AP: Aos quatorze anos eu me lembro de fazer os primeiros poemas, sonetinhos, essa imitação de autores. Mas eu fiz *literatura* foi aos quarenta anos. Foi na maturidade que o meu livro saiu. Eu estava com trinta e sete, trinta e oito, trinta e nove anos. . . Eu me lembrava que o Guimarães aos trinta e sete anos publicou *Grande sertão*. Mas o meu livro já estava pronto. . . Eu fiz quarenta anos e ele ainda não tinha saído para a rua. Quer dizer, quando *Bagagem* saiu em 1976 eu tinha quarenta anos. Então foi uma coisa da maturidade. *Bagagem* começou a ser escrito mesmo foi em 1972-1973. Quer dizer, foi um período curto. Não é que eu estivesse escrevendo a vida toda. . . Simplesmente eu disparei a escrever. E o que eu escrevia antes, para mim tem valor só afetivo, memorial. . . É a minha biografia, a minha história, mas não é literatura, não. Não é coisa que se publique, não é “flor que se cheire” [risos]. . .

MJ: Quando saiu *A bela e a fera*, de Clarice Lispector, foram publicados textos que ela tinha escrito quando tinha quatorze, quinze, dezesseis anos. Para os estudiosos, em particular, é muito interessante ter acesso a textos iniciantes do escritor. . . vê-se, às vezes, um fio condutor. . .

AP: O processo. . .

MJ: É. O processo do conjunto da escrita. Talvez no futuro você abra mão. . .

AP: Na hora em que eu virar Clarice Lispector [risos]. . .

MJ: Affonso Romano diz que você é a Clarice Lispector da poesia brasileira. . .

AP: Pois é, menina. Que *aperto!* Falam essas coisas. . . É um *perigo* a gente acreditar e ficar metida demais. Nesse sentido que o Affonso falou, no sentido de que é uma escrita que não tem nada a ver com o racional, que tem espontaneidade para escrever. . . Não sou eu que procuro, mas simplesmente constato que é assim.

Então quando ele falou que [nossas literaturas] eram parecidas, fiquei na *maior* felicidade.

MJ: Mesmo na sua prosa, Adélia. Volta e meia encontro coisas muito parecidas. A Clarice escrevia de uma maneira surpreendentemente rica e assustadora, no sentido de que a gente nunca pode prever a escrita dela. É sempre uma surpresa, uma coisa boa e inusitada. Pode ser o tapa no rosto e pode ser a flor. . . As associações tão originais. . . A mesma força bela e assustadora eu encontro na sua poesia e prosa.

AP: Ô, fico muito feliz porque os livros da Clarice são uma das coisas que mais adoro. [Ler os livros dela] é como comer uma comida boa. . . mastiga-se. Come-se mais uma porção, ô delícia.

MJ: Outra semelhança que eu vejo é a necessidade de concretizar a palavra. É o próprio tatear no escuro. . .

AP: Palavra para mim é coisa. Ela tem aspereza, ela tem contorno, é coisa. Então pode-se fazer uma poesia sobre a palavra porque ela é tanto coisa como os fatos e acontecimentos. É um enigma, um mistério tão grande. . . Escrever é uma das artes plásticas.

MJ: A sensualidade da sua escrita parece um rio subterrâneo que de repente irrompe, surpreende e inunda o leitor. Como você explica ou percebe essa sensualidade, esse erotismo todo junto à poesia e prosa de cunho tão religioso e tão provincianamente mineiro?

AP: Mas acontece que nesse aspecto eu sou pouco mineira, porque para mim o Eros, a alegria que a religião me dá é a encarnação do Verbo: “O Verbo se fez carne”. É o banquete. Então você percebe que Logos é Jesus. Então todo o resto, toda a criação são formas de encarnação da pessoa de Jesus Cristo. Se você banir isso aí, você bane o erótico. A palavra vira uma comida. E viver a encarnação é pura dança, festa, é a celebração da palavra. A palavra está sendo celebrada na poesia. Então ela é carne. Ela seduz, *seduz* mesmo.

MJ: De uma certa forma você já explicou isso na nossa conversa de hoje ao falar da “unificação”. . .

AP: Justamente. A linguagem do texto bíblico é poética. É por isso que a Bíblia é eterna, por causa da linguagem. A mensagem de salvação se encarnou numa linguagem que tinha que ser eterna, por isso poética: “O Verbo se fez carne e habitou entre nós”. Não há uma distância entre a minha pessoa e Deus. Ele se encarna continuamente. . . a poesia é uma encarnação do Verbo na palavra.

MJ: “No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus.”

AP: É. E é por isso que fica essa palavra tão viva, tão vigorosa. . .

MJ: Um dos meus poemas favoritos em *O pelicano* é “A terceira via”, em que a voz poética diz: “Sei agora a duras penas por que os santos levitam. Sem o corpo a alma de um homem não goza”. Isso, de uma certa forma, explica o sagrado e o profano intercalados na sua obra, não é?

AP: Não tem jeito de dissociar. A alma está gozando, quem está levantando é o corpo. Não tem jeito de banir essa encarnação do Verbo. É exatamente o que em psicologia você vai chamar de “o erótico”. É o jogo da carne, é o jogo de existir concretamente. O gozo do real é erótico.

MJ: Em “Duas horas da tarde no Brasil” (*O pelicano*), contrariando o ditado popular, você diz que Deus não é brasileiro. Por quê?

AP: Foi isso mesmo que falei? Deixe-me ver. Não, eu nem me lembrei do ditado. . . [Lê o poema]. Não dá para localizar a nacionalidade dele. . . “Jesus é búlgaro, afegão, da Polônia, mas não é brasileiro”. Não há um particular.

MJ: “Quem é o estranho a quem chamo de Jonathan?”, esta pergunta aparece em “O bom pastor” (*O pelicano*). Ele assume várias identidades, não é? Em vários poemas de *Faca no peito*, essa multiplicidade aparece. Por exemplo, eu cito:

“Jonathan sou eu apoiada na minha bicicleta posando para um retrato.” (“Laetitia Cordis”)

“Jonathan é apenas um homem.” (“Opus dei”)

“Quando abri a porta de noite, lá estava um sapo / de pulsante papo, / um pacífico sapo. / Pensei: É Jonathan disfarçado, / veio aqui me visitar.” (“O demônio tenaz que não existe”)

“E agora, Jonathan, neste lugar tão ermo?” (“O encontro”)

“Jonathan que amo é divino, / acho que é humano também.” (“Trindade”)

“Jonathan é minha comida.” (“A santa ceia”)

Ele, às vezes, aparece como profeta, como homem ideal, príncipe encantado, amigo, o sonho, a voz poética. Quem é Jonathan?

AP: Jesus. Isso está no texto. Eu comecei a fazer um poema e a despeito de mim, à *revelia* de mim, ele se impôs no texto: Jonathan é Jesus. Eu o vejo como *o masculino*. Aquilo que eu não sei, não experimento. O homem. Claro, eu ainda vou fazer poesia querendo beijar o Jonathan. . . E isso já me ocorreu antes. Estar escrevendo um texto e achar que estava falando de uma coisa, depois eu própria vejo do que estava falando. Aconteceu nesse poema: “Jonathan é Jesus”. Não era isso que eu queria falar. É esse tipo de revelação que a poesia traz.

MJ: Há pouco tempo eu estava lendo um estudo que Myriam de Oliveira fez sobre a obra de Aleijadinho e vi a importância que ele deu ao profeta Jonas (Jonathan). Jonas, que ocupa a posição de quinto lugar na série dos profetas menores, aparece em Congonhas numa posição simétrica à de Joel. Jonas ocupa um lugar que deveria ser de Amós. . . Jonas e Daniel estão lado a lado e são, como Myriam explica, os únicos que apresentam atributos iconográficos específicos (leão para Daniel, baleia para Jonas). Fiquei pensando na importância que Aleijadinho reservou para Jonas e não resisti ao impulso de fazer a associação com o seu Jonathan. . .

AP: Uma vez um leitor me escreveu de uma forma muito inteligente, dando todas as raízes da palavra Jonathan e o que significava.

Eu achei tão bonito! Porque ele achou fantástico que esse homem aí por excelência se chamasse Jonathan. Mas eu simplesmente escolhi – e você nem vai acreditar, porque é prosaico demais – porque eu acho um nome *lindíssimo*. E é um nome estrangeiro que tinha um distanciamento suficiente de mim para eu poder colocá-lo como o nome do meu arquétipo masculino. Eu não podia ficar por aí: “Manuel, Manuel, Manuel” [risos]. E eu perguntei a Ellen Watson (que traduziu as minhas coisas para o inglês) se esse nome em inglês soa tão poeticamente quanto em português. Se é um nome sem vulgaridade. Ela acha que funciona, que é legal. Você também acha que funciona?

MJ: Claro, é um nome com uma carga enorme de lenda, de misticismo. . . A própria sonoridade da palavra. . .

AP: Quando ele apareceu a primeira vez, não era como Jesus, era Jonathan mesmo, num poema de *Bagagem*. Depois, nos livros em prosa, ele também aparece. Eu acabei ficando com tanta raiva dele, enjoada, com vontade de mudar o nome dele agora no livro *O homem da mão seca* [risos]. É capaz que eu mude. Enjoada assim: eu briguei com ele. Para fazer as pazes depois. . . a maior paixão.

MJ: A Glória [personagem de *Cacos para um vitral*] diz que “tinha vergonha de parecer velha. Desabonava os parentes e desabonava o Brasil”. E você? Como se sente em relação à idade? E a sua poesia também amadurece com o seu amadurecimento? Ganha técnica? Perde ímpeto?

AP: Eu tenho mais vergonha de ser velha não é por causa de mim, é por causa dos outros. O marido quer carregar uma mulher bonita, os filhos querem uma mãe bonita. Então, desabona o Brasil [risos]. E para fazer leitura de poesia em Nova Iorque tem que ir muito bonita para não desabonar o Brasil [risos]. . .

MJ: O narrador de *Cacos para um vitral* diz que Glória “estava aprendendo a ser feliz sem culpa”. Existe uma relação entre ser mulher e carregar uma culpa ancestral? Desde Eva? Uma herança que faz parte da condição de ser mulher?

AP: Eu acho que a mulher é mais culpada. O ser humano é a própria culpa. E é uma culpa real. Não quer dizer que sessão de análise vai tirar a minha culpa. Tira, vamos dizer, essa culpinha aderente, mas a culpa *real*, de existir, eu tenho que lidar com ela. Existir é ser culpado. Culpado de não ser Deus, culpado de não ser perfeito, de não amar. Essa é a culpa. E eu acho que a mulher é mais culpada. Eu sou mais culpada que meu marido.

MJ: Por quê?

AP: Porque a condição feminina é uma condição tão especial, e é bela. . .

MJ: É a questão dela ser a “criadora”?

AP: É a questão de que o meu papel feminino é o papel da *permissão*. O papel da mulher é o de segundo lugar. O papel do *anonimato* mais perfeito. Porque eu sinto que é a mulher que possibilita, que permite a criação do universo, que o homem se faça. É o papel de Nossa Senhora. Se a gente for olhar teologicamente, já está tudo isso em Nossa Senhora. Aquela que diz sim e que permite dizendo: “eis a serva”. Eu acho isso a coisa mais feminina que existe. O equívoco do feminismo, a meu ver, é o de colocar a mulher num papel que não é o dela. Existem realmente papéis definidos. E eu acho que o papel feminino é o papel do serviço. A *secundidade*, a segunda. Então a culpa é maior porque a tarefa é muito grande. Quer dizer, eu não amar [gera] uma culpa maior do que a do homem. A mulher é mais consciente disso. Estou falando em tese, é claro.

MJ: Quando você fala em papéis, o que você define como papéis?

AP: Eu não estou falando em metáforas, não. Sentido figurado e concreto. Eu acho que o papel do tanque e do fogão é feminino. O papel do *serviço*. Potencializar para que as coisas aconteçam. . . tudo isso é feminino. É o Espírito Santo. É Nossa Senhora. Então fugir a isso é culpa grande *demais*. É não amar. A glória da Glória é servir.

MJ: Mas a Glória odeia serviços domésticos e a “excomunhão automática dos machos, o privilégio”. . .

AP: Mas é um privilégio enxergado bobamente. É uma *inconsciência* da Glória não ter percebido que aquilo era a glória da Glória. E é uma ansiedade, talvez, de estar fazendo uma coisa e pensar que poderia estar fazendo outra. Quando a gente descobre que o papel é esse mesmo, é nenhum, é anônimo – porque alguém tem que cozinhar, tem que servir, tem que lavar, alguém tem que limpar. Acho que isso é servir. Isso é feminino. Não quer dizer que o homem não faça essas coisas. Mas a *natureza* da prestação de serviço é uma coisa feminina. Um homem só vira homem se tiver uma mulher permitindo isso. A mãe, a mulher, enfim, quem for. A minha capacidade de castração do homem é imensa. . . A mulher é poderosa *demais* da conta. É um poder de que o homem nem sonha em chegar perto. Ele nem é consciente disso. Por isso a necessidade de ser bonita também. Porque tudo em nós é muito *violento*. A velhice em nós pesa mais. . .

MJ: Mas você não acha que é um “cargo pesado demais”? . . . Você diz isso em “Licença poética” (*Bagagem*).

AP: Mas é. Quando eu falo em papel, é papel mesmo porque eu acredito que o mundo não se perfaz em sua destinação original enquanto esses papéis não forem encarnados: mulher é mulher, homem é homem. E eu acho que quem tem que dar o primeiro passo somos nós, por causa da maior sensibilidade. . .

MJ: A gente olha os papéis que as nossas avós, mães, bisavós desempenharam, em relação aos papéis que nós exercemos hoje. São diferentes. . . Então nada mudou em centenas de anos? Continuamos na mesma?

AP: Mas o que eu estava falando era do feminino que se encarna nos diferentes papéis. Por exemplo, nossas avós não eram empresárias. Hoje eu posso ser empresária. . . ser uma empresária de modo *feminino*. Não é uma empresária que faz isso como homem. Nem tomar o lugar do homem, nem fazer como *tal*. Fazer como mulher. É uma *mulher* sendo empresária. É diferente. . . mas é diferente mesmo. A mulher ministra tem que ser diferente. É o

feminino em exercício. Porque senão não adianta. A desigualdade é ontológica. Com relação à dignidade nós somos ontologicamente iguais. A mulher está ofendida não porque ela é mulher, é porque ela é ser humano. Um homem oprimido é tão digno de compaixão quanto uma mulher oprimida. Agora, as coisas em nós tomam esse vulto, eu acho que é por causa da importância do feminino. Então, velhice em nós aparece mais. . . a crueldade feminina é um negócio *terrível, terrível*. . . Nós temos um parentesco com o Diabo que é *realmente* inegável. Homem é duma inocência. . . Isso é uma coisa que eu sinto.

MJ: Poder de manha!?

AP: Astúcia. É do demônio, é da serpente. Você vê que o mito cristão da criação de Adão e Eva. . . Quer dizer, há quantos milhões de anos eles já estão sabendo disso. . . O mito da tentação da serpente. Mas agora nós temos um referencial não de Eva, mas de Maria Santíssima. Eu fiquei *fascinada* quando vi isso em Jung. Ele diz, por exemplo, que um dos acontecimentos mais importantes do século foi a proclamação do dogma da Assunção de Nossa Senhora. Ele disse que isso foi de uma sabedoria. . . Nós agora temos uma referência. Eu acho que vai emergir o feminino na consciência da humanidade. Vamos ter um lugar importantíssimo porque não é só Eva. O reconhecimento de que o feminino está em Deus. Ele é Deus também. Então todo aquele poder de destruição e crueldade, de astúcia – o poder da serpente – é transmutado no poder de salvação, que é o amor sem medidas. A plenitude do Espírito Santo no feminino. Então eu acho que o mundo vai conhecer uma era nova *mesmo*. E a salvação está nas nossas mãos. Na mão da mulher. Um negócio de verdade. Nós vamos parar de choramingar: “meu marido me bateu, eu sofro com os filhos”; a rainha do lar que não dorme enquanto o filho não chega. . . Essas bobagens todas. E vamos assumir realmente o papel salvador. Parir o mundo, parir o homem, alimentar o homem no seu seio. . . isso é *feminino* à beça. . . Isso é *puro* serviço. Esse anonimato. Isso é o que eu quero. Quer dizer, não tem competição, não tem quem vale mais. Eu tenho que cumprir esse papel. Por isso [pelo desempenho do papel] eu vou ser argüida no final da minha vida. Se eu amei. Amar sem medida. Sem esperar troco, amar incondicionalmente. A nossa função é virarmos santas. O destino

nosso é santidade. Quer dizer, o destino humano. Mas agora, de um modo muito especial, a santificação do feminino.

MJ: Dos seus textos, Adélia, qual foi o mais difícil de escrever?

AP: Não é o mais difícil de escrever. É o mais difícil de publicar. Foi um poema de *O pelicano* e talvez um ou outro capítulo de *Os componentes da banda*.

MJ: O editor quis que você tirasse?

AP: Não, eu própria estava assustada com o que estava fazendo. O editor acha uma beleza [risos]. Mas são textos que eu vacilei se iam daquele jeito mesmo. E cheguei à conclusão de que o texto era superior a mim, era melhor do que eu e que tinha uma missão, um destino próprio que eu não podia impedir de acontecer. Então, uma vez ou duas me aconteceu ficar pensando assim. . . (Uma informação que, talvez, seja importante para você: esse livro aqui [*O pelicano*], eu abjurei doze poemas dele. Tirei fora. Foi um equívoco terrível que eu cometi [incluir os doze poemas]).

MJ: Por quê?

AP: Porque eu descobri depois que eram maus poemas. . . através de uma crítica que eu recebi. . . que foi muito chato na ocasião. Depois eu vi a pertinência da colocação do crítico. Fiquei com uma *vergonha!*. . . Agora eu tirei os poemas [para a *Obra Reunida*]. Para mim era fundamental fazer isso.

MJ: Você acredita na ruptura entre o ser que cria e o produto da sua criação?

AP: Ruptura, não. O que estava me acontecendo era um produto de ordem muito psicológica, até uma certa vergonha. Eu sou uma senhora tão pudica, tão comportada, como é que eu vou escrever isso? É um negócio até talvez bem mineiro de não falar palavrões, esse tipo de coisa assim. Eu sentia também a violência do próprio texto, mas eu estava certa. Eu devia ter publicado mesmo [os textos que, a princípio, havia hesitado em publicar].

MJ: Você tem um texto ou um poema preferido?

AP: Não. Tem poemas, por exemplo, que, por causa da situação em que foram gerados, as emoções que circundaram aquilo, quer dizer, são poemas que a gente lembra por causa das circunstâncias especiais. Mas que são assim preferidos nesse sentido, situações históricas que a gente viveu.

MJ: Em “Sedução” (*Bagagem*), a voz poética diz: “a poesia me pega com sua roda dentada.” É doloroso o processo da escrita?

AP: Não, mas aí eu estava olhando como sedução mesmo. Como correr de um tarado. Quer dizer, eu corro, mas é bom também.

MJ: Porque a imagem que eu fiz foi aquela da roda cortando a carne. . .

AP: Mas é isso mesmo.

MJ: Uma das imagens mais apaixonantes de *Cacos para um vitral* é a descrição da função de cotovelo de professora. O narrador diz: “Cotovelos parecendo cara, cheios de sofrimento e desaponto”. Fale um pouco dessa sua experiência de ter sido professora aqui em Divinópolis, em Minas, no Brasil. . .

AP: Eu tive uma experiência de professora muito interessante, porque eu me formei para ser professora. Hoje eu sei que não podia ser professora. Eu tinha que escrever, toda a vida. Mas eu não sabia que não podia ser professora. Então eu ficava tentando. . . Quando eu fiquei noiva, o Zé me prometeu que quando eu me casasse eu não precisava mais trabalhar. Fiquei exultante. Porque não trabalhar para mim era não dar aula, que era muito penoso para mim. Dar aula, para mim, é isso que nós estamos fazendo aqui: uma conversa. Eu falava lá os primeiros quarenta minutos de aula, depois eu tinha que suportar até às onze horas, até bater o sino. Mas eu via todas as colegas fazendo aquilo, numa boa, então eu achava que tinha que dar conta, pois todo mundo dava. Depois que eu me casei, abandonei. Depois que os meninos estavam grandes e eu já tinha feito faculdade, eu comecei de novo com o primeiro e segundo graus e trabalhei também no curso de

Filosofia. Mas eu vi que o meu papel não era o de sala de aula porque o meu didatismo não agüenta de oito às onze da manhã. Quer dizer, o horário pesado de uma classe. Então eu sofri imensamente na escola porque tinha que fazer escrita, caderno de classe, de chamada. . . Aquelas coisas terríveis que todo mundo faz numa boa, com tranquilidade. . . Cruz!

MJ: Porque não tinha nada de criativo?

AP: Porque não era o meu trabalho. Eu demorei a perceber que eu podia fazer outra coisa. Mas são os caminhos de cada um. A gente vai apanhando até que aprende. Eu dou graças a Deus de ter aprendido. Precisei daquilo para ter coragem de não ter culpa de deixar de dar aula. Eu achava que era um pecado.

MJ: Falando em professora, Adélia, o Zé acha chato ser o “marido da professora”?

AP: Não, ele curte à beça. Ele fica feliz. Também porque as únicas coisas diferentes são entrevistas, jornal, etc.

MJ: O cotidiano é o mesmo.

AP: O cotidiano é o mesmo, graças a Deus. Para mim é sagrado. A segunda-feira é sagrada.

MJ: Você já disse mais de uma vez que a sua grande paixão na verdade é o teatro, não é?

AP: Ah, menina. . . eu sou uma atriz na reserva. Eu tenho uma filha — a mais nova — que é atriz. Mas eu toda vida fiz teatro, com a vida, com tudo quanto há.

MJ: E, como Machado de Assis, que também tinha uma paixão imensa pelo teatro, você não escreve para o teatro. . .

AP: Não, *Dona Doida* foi uma reunião. . .

MJ: Uma montagem. Você disse numa outra entrevista que é muito difícil escrever teatro.

AP: Difícil para mim que não tenho talento especial [risos]. O dramaturgo, o enfoque dele é diferente, dialogal. . . É a questão do ser. Quem sabe um dia. . . Eu achava que jamais escreveria prosa. Eu só escrevia poesia. Eu começava a escrever e a tonalidade já era de poesia. Depois um belo dia escrevi *Solte os cachorros*, *Os componentes da banda*, *Cacos para um vitral* e estou escrevendo *A mão seca*.

MJ: Em *Cacos para um vitral*, o narrador sugere que a morte ajuda a reestruturar a vida.

AP: Pois é. Toda vez que se ouve dizer que morreu alguém, aquilo me fala: “Opa, viva, viva!” A morte sempre me empurra para a vida. Eu penso diariamente em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia. Mas a morte é realmente vida. É a vida no seu aspecto mais misterioso possível. Então ela me convoca, ela acorda em mim as forças mais preciosas. “Viva, ame!” A morte sempre me diz isso, agora, na maturidade. Eu já tive pavor, *pavor* da morte. Mas agora [isso] já está sendo pacificado porque a consciência da gente se amplia à medida que se vai amadurecendo. E há um novo enfoque, uma nova compreensão, uma nova luz sobre esses fenômenos todos. Então agora, que já não sou mais jovem, tenho mais felicidade existencial do que quando era jovem, porque eu era toda dividida, sem saber o que eu queria, de uma *estupidez*. . . [risos] absurda que a juventude de um modo geral tem. E de um sofrimento tão grande também. . . Tudo muito cru. Eu era uma pessoa crua demais. Sou mais pacificada em determinadas coisas [agora]. Então eu quero mais é viver e viver bem. Viver com alegria.

MJ: Você acha que a sua obra tem muito de autobiográfico?

AP: Tem. Tem porque eu acho que é impossível não ter. Eu acho que a obra de Clarice é. Como eu acho que a obra de Guimarães é. É impossível. . .

MJ: Dissociar o viver do escrever?

AP: Acho que é impossível. A minha crença é de que [o que escrevo] seja literatura porque senão estou na praça [risos].

MJ: É a ficção da coisa. Mas traços biográficos tem, não é?

AP: É evidente. Eu seria mentirosa se falasse que não.

MJ: A Glória de *Cacos para um vitral* é você?

AP: [Risos] Ela é encantadora [risos]. . . A experiência da Glória está decalcada na minha experiência. Na experiência das minhas amigas, das minhas tias, das minhas avós, de minha mãe. . .

MJ: Glória diz que “tinha tantos filhos, tanto medo, tanta coisa miúda para resolver”. Você tem cinco filhos, não é? Tem também muitos medos e muita coisa miúda para resolver?

AP: Não, é isso que já falei. A Glória estava mais crua do que a Violeta [*Os componentes da banda*]. Espero que Antônio, a personagem de *Mão seca*, seja uma pessoa mais centrada, com menos coisas miúdas para resolver, ou já resolvidas. . .

MJ: Mas não é o que faz a espontaneidade dela [da Glória]?

AP: Sim, mas o grande barato de Deus existir é que você pode ser absolutamente espontâneo com oitenta anos de idade. Porque a gente resolve umas coisas. . . e as outras que bengala? Quer dizer, eu tenho um contexto novo onde vou exercer o espírito. Onde o espírito vai ser jovem e belo, louro e lírico [risos]. Eu quero ressuscitar loura e lírica e jovem. Com dezoito anos incompletos.

MJ: Você gostaria de falar um pouquinho dos seus filhos, do relacionamento deles com a poeta Adélia Prado?

AP: É tão comum que nem tem o que dizer. O fato de meus livros saírem causou alegria. Eles se entusiasмам com as entrevistas, com meu nome no jornal. . . Mas, na minha vida doméstica, é vital o cotidiano. Agora eles já são todos adultos. Mas quando fiz o primeiro livro estavam todos adolescentes. Sempre tive diante de mim que a importância da vida é maior do que a importância da literatura. Quer dizer, é mais importante eu cuidar da comida da minha família ou da roupa do que ir a uma reunião literária. Escrever, para mim, nunca é fazer literatura, no sentido literário da

palavra. É uma necessidade vital. Por exemplo, como almoçar, comer, dormir, escrever poesia. . . parir os filhos, dormir com o marido, cuidar da vida. É importantíssimo, mas se eu, por exemplo, tiver que fazer uma escolha entre valores familiares (ou familiares) e vida literária, ah, isso não tem dúvida. . . Então eu nunca deixo essas coisas interferirem: “minha mãe não pode porque ela está escrevendo. . .” “Não, eu *posso*, sim.” Eu tenho tempo para a família.

MJ: Não é trancada num quarto, separada da família, que você escreve. . .

AP: Não. Eu estou ali, mas estou disponível. Então não são coisas que se hostilizam. Eu fico felicíssima de escrever. A coisa mais didática que tem para os filhos é a mãe feliz, os pais felizes. . . Então, à medida que eu sou feliz fazendo isso, acho que estou contribuindo para a harmonia dos meninos, da casa, de tudo. . . É muito prazeroso isso. . . Por exemplo, eu fui aos Estados Unidos fazer leitura de poesia. . .

MJ: Você mencionou hoje o seu livro em inglês. . .

AP: É. *O alfabeto no parque* [*The Alphabet in the Park*]. Foi a primeira tentativa de Ellen Watson de publicar alguma coisa lá.

MJ: Como foi feito o seu contato com a Ellen?

AP: Essa moça morava aqui no Brasil. O marido dela era professor de inglês no Paraná. . . um lugar assim. E, por acaso, quando saiu *Bagagem*, ela viu, se interessou e veio aqui em casa. A gente fez uma amizade muito grande. Ellen começou traduzindo, traduzindo. Depois veio o convite para eu ir lá [Estados Unidos]. Fui à casa dela, a várias universidades fazer leitura [dos meus poemas]. Surgiu, então, esse grupo dessa universidade aí [Wesleyan] que quis fazer essa seleção. Eu não sei nada de inglês, mas a crítica falou que estava muito bom. Eu tinha uma vontade de saber inglês para acompanhar. Foi interessante, sem eu saber inglês, discutindo com ela as coisas. . . Quando eu cismava com uma palavra eu a obrigava a dizer todos os sentidos da palavra em inglês para saber se dava. . .

MJ: Acho edições bilíngües uma idéia ótima porque o leitor tem oportunidade de se beneficiar das duas línguas (se souber as duas) ou de verificar a qualidade da tradução. . . e a pessoa que está traduzindo tende a ser mais cuidadosa. . . Tem havido tentativas de traduzir em outras línguas além de inglês?

AP: Aquele cara que traduziu Guimarães Rosa para o alemão – acho que ele morreu agora – me telefonou perguntando se eu queria ser traduzida para o alemão. *Imagine!* É claro que sim! Mas são coisas que demandam tempo, depois não dá mais certo. Enfim, é a hora da coisa. . . a hora que tem que acontecer, acontece.

MJ: Fale um pouco de coisas que você adora fazer. . .

AP: Gosto imensamente de rezar em comum, com pessoas. (As coisas que não estou falando não significam que não gosto.) Gosto de cinema e *muito*. Gosto de dançar. Vontade de dançar sem parar. Gosto de *namorar*. . . Ô invenção divina que é namorar [risos]. Gosto de comer. Gosto de dormir uma *quantidade*. Gosto de teatro. Não gosto de festa. Só de festa quando a gente está junto e acontece uma coisa que é festiva.

MJ: Programar festa?

AP: É. [Não gosto de] festa social, festa no clube. Disso eu tenho preguiça, dessas coisas. . . Gosto de *escrever poesia*, meu Deus do Céu! o mais importante! [Risos] Gosto de ler poesia. E queria e quero demais escrever *O homem da mão seca*. Gosto de amarelo. Ai, que maravilha que é amarelo. Amarelo-ovo. . . ovos. Eu gosto do tom “lá menor”.

MJ: Você toca piano? [Tem um piano na sala da casa da Adélia.]

AP: Não toco nada nessa vida. Gosto do barroco na música. Do barroco em geral. Eu gosto de viver *demais* da conta. Eu gosto de *viver*. Eu acho uma graça estar *vivo*.

MJ: E na música brasileira? Quem são seus compositores favoritos?

AP: Adoro Chico Buarque. Gosto imensamente do Djavan, Caetano, Gil. Esse grupo. De Elomar, que é autor de música popular muito interessante, com um texto medieval. . . Eu gosto de tudo [risos]. . .

MJ: Adélia, eu gostaria de lhe dizer uns nomes para você falar sobre eles.

AP: Vamos ver se eu dou conta.

MJ: Minas.

AP: Religiosidade.

MJ: Carlos Drummond de Andrade.

AP: Dor, *dor*, dor.

MJ: Cora, Coralina.

AP: Alegria.

MJ: Lampião e Maria Bonita.

AP: “Eu vou pro céu nem que seja a porrete” [risos].

Desde que a entrevista transcorreu, o espetáculo *Dona Doida* esteve nos palcos mineiros, continuam os preparativos para o lançamento da reunião de poesias e esperamos, sem nenhuma cobrança, que Adélia esteja revirando o “balaio” e usando os “cacos” e “fragmentos” na escrita do tão prometido *O homem da mão seca*.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 170p.

Quando Rubem Fonseca publicou seu primeiro romance, *O caso Morel*, em 1973, o crítico Flávio Moreira da Costa disse que se tratava de uma obra falha porque o autor não se desprendera das marcas do contista. Era como se o livro fosse um encadeamento de pequenos *flashes*, pequenos contos. A autonomia das partes prejudicava o todo. Dezenove anos depois, ao ler *Romance Negro e outras histórias*, somos levados a pensar o inverso. Depois de publicar entre 1983 e 1990 mais quatro romances (*A grande arte*, *Bufo & Spalanzani*, *Vastas emoções, pensamentos imperfeitos* e *Agosto*), Rubem Fonseca já não tem mais a contenção que o conto exige. Sabiamente, o livro traz na capa “e outras histórias” e não “outros contos”. Quem for atrás do conto rápido, incisivo, tipo “Feliz Ano Novo”, vai se decepcionar.

A história que dá título ao livro, “Romance negro”, estende-se por 43 páginas e deve antes ser lida como um exercício de literatura, uma sátira ao *roman noir*, que como um conto. O trecho narrativo segue de perto esse tipo de romance, com todas as suas previsíveis peripécias. Landers, a personagem central, é um escritor fracassado de *romans noirs*, que só consegue sucesso depois de matar Winner, um autor bem-sucedido nesse gênero. Ele assume então a identidade do morto e consegue publicar agora os livros que escrevera e que haviam sido rejeitados pelos editores. De quebra, ainda consegue casar com Clotilde, sua editora. O final é tão convincente quanto o de um filme de TV: ninguém desconfiou de que Winner não era Landers porque os dois eram irmãos gêmeos. O conto, porém, não pode ser tomado apenas como uma brincadeira com o *roman noir*. Rubem Fonseca, não só neste, mas também nos outros contos, não escreve para brincar.

Aqui especificamente não perde oportunidade de atacar o bom-mocismo nas letras e a inutilidade da literatura. Os escritores vivem disputando para ver quem é o maior, quando, às vezes, o sucesso não passa de um bom golpe publicitário. O que mais vende pode ser o pior. E literatura não passa de fuga: “Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação” (p. 187). Escrever é apenas um expediente de que alguém lança mão para esquecer sobretudo a morte, não para enlevar o espírito. O poeta é como o bobo da aldeia que gritava “eu vi a sereia, eu vi a sereia”. No dia em que a viu mesmo, ficou mudo. A realidade pode ser mais forte que a imaginação e o escritor não tem muito o que fazer, salvo exercer sua vaidade.

Um outro conto, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, nos dá a sensação de que poderia ter se transformado numa novela ou num romance. Rubem Fonseca cria uma personagem, Augusto, com detalhes que estariam melhor num romance que num conto. Augusto perambula pelas ruas do centro do Rio de Janeiro e tem gostos esquisitos — a paixão pelos ratos é um deles. O conto tem 39 páginas que se lêem com prazer, diga-se de passagem. Em nenhum momento, a linguagem perde o rigor. O leitor, no entanto, esquece o *plot* e se distrai com os detalhes, as observações do narrador, que vê o Rio de hoje como uma espécie de pentimento. Sob cada rua existe uma outra, sob cada prédio um outro prédio. O detalhamento, as divagações vão alongando a narrativa e tirando-lhe a feição de conto. Nem nos lembramos de um possível “efeito único” que possa surgir no final. Todas as desgraças que acometem o Rio estão ali presentes: mendigos, camelôs, prostitutas, grafiteiros, catadores de papéis, bicheiros, assaltantes, vândalos. Rubem não esqueceu nada. Escreveu uma boa história, resultado de uma laboriosa pesquisa sobre o Rio antigo ao qual se sobrepõe o de hoje, mas se esqueceu de escrever o conto.

Apenas dois dos sete contos que compõem o livro se realizam plenamente: “Olhar” e “Labaredas nas trevas”. Neste, Fonseca, através de um suposto diário de Conrad, o autor de *Lord Jim*, põe à mostra mais uma vez o quanto há de ressentimento e inveja na literatura. Conrad não aceita o sucesso de Stephen Crane, um dos criadores da novela contemporânea. A literatura não

melhora mesmo ninguém. Secretamente, ela não passa de um exutório, “uma espécie de chaga que infligimos a nós mesmos para provocar uma supuração, uma expedição intensa de matéria purulenta” (p. 54).

Em “Olhar”, temos de volta a crueza que tão bem caracteriza a obra de Rubem Fonseca. Só que, neste seu último livro, aparece mais voltada contra a própria literatura. Os escritores não são definitivamente almas elevadas. Neste conto, o escritor de gostos refinados, que já é considerado um clássico em vida, sofre de inanição até o dia em que um amigo o convida para comer uma truta. No restaurante, os peixes nadam num aquário onde o cliente escolhe o que achar melhor para ser cozido na hora. É nesse instante que o olhar do escritor cruza com o olhar da truta e dá-se a epifania. Nasce de repente nele o prazer de comer aliado ao prazer de matar. De agora em diante só comerá animais com que tenha trocado um olhar revelador. Acontece que, nos restaurantes, animais vivos só mesmo os peixes. Os outros têm de ser guardados nos temperos. Solução: o escritor decide comprar um coelho numa loja de animais de estimação e o leva para casa. Prepara-se para um ritual selvagem. Nu na banheira, ele o mata, esquarteja-o e o prazer que sente é inaudito. Pelo que ele diz no final, podemos deduzir por que caminhos ele enveredou: “Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum. . . Aquela banheira era pequena”, (p. 73). A arte não abole o lado selvagem do homem. Basta que surja a ocasião para que seja expelida a lava do vulcão, “nuvem infundável” (p. 73).

A crueza e a crueldade explodem de forma ainda mais chocante em “O livro dos panegíricos”. Talvez seja este o conto onde sentimos estar mais próximos do autor de *Feliz Ano Novo*. A personagem já havia aparecido em *Lúcia McCartney*, de 1967. É bom reencontrar a linguagem cortante, impiedosa, sem meias medidas, de Rubem Fonseca. Um velho magistrado à beira da morte, com todas as suas taras e manias, é dissecado sem nenhuma piedade. As revelações sobre o corpo que envelhece chocam o leitor, muito mais que a violência de *Feliz Ano Novo*, talvez porque mesmo a violência do Brasil de hoje já tenha posto a nocaute qualquer ficção. Pena que ao terminar sua leitura, fiquemos com uma constatação: Rubem Fonseca revela-se mais preocupado em

contar uma história sobre as mazelas da velhice que construir mesmo um conto. A situação inicial, quando o narrador diz que tomar conta do velho pode resolver seu problema, não se completa. Os índices de mistério que se disseminam ao longo de 28 páginas se perdem no ar. O conto não fecha.

Mesmo com todas essas restrições, não podemos dizer que *Romance Negro e outras histórias* seja um livro fracassado. Pode ser que Rubem Fonseca já tenha ultrapassado as definições aprisionadoras dos gêneros literários e queira caminhar livremente, escrevendo pelo prazer de escrever (ou pela ânsia de supurar, melhor dizendo). Diante da enxurrada de livros que vêm tomando conta da literatura brasileira, onde a pesquisa e as citações tentam preencher a falta de criatividade, ele demonstra que a imaginação ainda é a matéria-prima do escritor, apesar de ter esquecido que um conto é um conto é um conto.

Antonio Carlos Viana
Universidade Federal do Sergipe

REIS, Roberto (Ed.) *Toward Socio-Criticism: Selected Proceedings of the Conference "Luso-Brazilian Literatures, A Socio-Critical Approach"*. Introduction by Roberto Reis. Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1991. 236p.

The twenty papers in this volume are selected proceedings of a 1988 University of Minnesota conference at which Brazilian critics, North American Brazilianists and, at least, one Portuguese critic participated. In addition to papers within a broad socio-critical orientation, the conference included homages to Guimarães Rosa and Drummond.

The initial three essays are overviews of approaches to socio-criticism. Domício Proença Filho establishes the critical tendencies of Brazilian literature since the 1950s. Carlos Reis examines the relationship between literature and ideologies of criticism in European letters. Roberto DaMatta's essay is a practical application of his well established ethnographical theories to specific works of literature.

The social concerns dealt with run the gamut: sexual orientation and sexuality, feminism, politics and society, race, war, religion, etc. Representations of sexual orientation and sexuality in Brazilian literature criss-cross and complement each other in studies by David W. Foster, Francisco Caetano Lopes Junior (whose essay merited better editing) and Berta Waldman. Foster and Caetano Lopes Junior point to artistic camouflage for dealing with the homosexual theme: through subsuming the gay relationship as part of a subplot (Foster); or through an artistic device of creating characters fleeing "o jogo social de uma comunidade fechada e muito hierarquizada" (Caetano Lopes Junior), a technique he calls *subjetividade outra*. Waldman studies heretofore ignored serial novels published by Néelson

Rodrigues during the 1940s under the pseudonym Suzana Flag. The thematic concerns with moral and sexual perversions, which reign in his theater, also flourish in these novels and lead Waldman to conclude: "O certo é que Néelson Rodrigues alcança. . . expor como poucos autores brasileiros um determinado aspecto de nossa identidade".

A review of Antônio Cândido's seminal essay "Literatura e desenvolvimento" (1972) by Renato Cordeiro Gomes introduces the major series of essays on social and political themes. Leslie Bary recasts Oswald de Andrade "Manifesto antropofágico" within a post-colonialist framework. Randal Johnson studies the Estado Novo's cultural cooptation of literature through a detailed investigation of "official" attitudes toward two lesser known novels of the early 1940s. Teresa Cristina Cerdeira da Silva deconstructs the symbol of the Inquisition in José Saramago's *Memorial do Convento*. Renata Wasserman's rather incisive study of women as victims in works by Maria Teresa Horta and Lya Luft fails to place the works within the context of contemporary feminist criticism. Phyllis Reisman Butler's reviews the role of language as an ideology in the creation of an Angolan national identity through an examination of Luandino Vieira's writings.

The writer's role and participation in society is another theme of the volume. Lúcia Helena Costigan's essay refutes the negative critical attitudes towards Gregório de Mattos since the late nineteenth century as the result of miscomprehension of his aims and the artistic moment. She compares his reception to that of *criollo* writers in other Latin American countries. Marisa Lajolo breaks new ground in her study "Machado, Graciliano e Rubem Fonseca: Diferentes itinerários do escritor brasileiro", which highlights how a writer "customizes a product" for a changing capitalist society.

A final group of essays demonstrates how politically and socially compromised discourses have shaded interpretations of the Brazilian reality, such as the significance of the Inconfidência Mineira (Gregory McNab) and Canudos (Lori Madden). David J. Hess's analysis of the literary context of popular spiritist texts is quite revealing about Brazilian culture.

While all the mentioned essays and the others are commendable, two general considerations about the volume must be raised. First, one goal of this volume should have been to break

the barrier which has allowed criticism of the literatures we study to remain widely ignored in the broad field of literary studies. Thus, it is erroneous for American critics to publish in the U.S. in Portuguese and for essays by Brazilians not to be translated into English, or to lack English language summaries.

Secondly, the title and sub-title chosen for this collection are puzzling and misleading. The use of the word "toward" suggests that socio-criticism has yet to dominate as the prime avenue of criticism of Brazilian literature. Nothing could be further from the truth. Brazilian literature has – since colonial times – almost always had a social focus. The Inconfidência Mineira generation not only made the link between literature and social concerns but also confirmed it as an inherent part of the nascent concept of national identity. In the history of Brazilian literary criticism, one would be hard pressed to identify a notable critic who has ignored the social context of the literature.

A related concern presents itself with regard to the sub-title: "Luso-Brazilian Literatures." There is very little "Luso" in this collection. Of the twenty published studies, sixteen and one-half solely treat Brazilian literature (three have brief references to works of Portuguese literature); one essay (and the afterword by Ronald W. Sousa) deals with Angolan literature (is Luso meant to include Lusophone African literature?); one and one-half of an article treat Portuguese literature; and one is tangential to "luso" or "Brazilian" literatures. "Luso-Brazilian Literatures" is, by 1990s standards, a totally vacuous term and should probably be banished from our critical vocabulary – unless, of course, the contents clearly reflect the interrelationship of the Portuguese and Brazilian literatures. Admitting both these latter points, a more faithful title for this excellent collection would have been: *Onward with Socio-Criticism: Literatures of the Portuguese Language (Brazil, Portugal and Angola)*.

Irwin Stern
Columbia University

ALBUQUERQUE, Severino João. *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre.* Detroit: Wayne State University Press, 1991. 297p.

In this dense volume, Severino João Albuquerque has utilized, with meticulous care, a romantic approach of linking dramatic text to performance text as a way of describing, categorizing and analyzing violence in contemporary Latin American theatre, and as a method of contextualizing close readings of plays that focus on violence. From an initial reading of over one hundred plays in which violence is a major issue, Albuquerque has culled over sixty dramas whose theatrical qualities place them among the best in Latin American theatre. He specifies that his study purposefully begins with the Cuban Revolution that being the moment of change that prefigured, or pressaged, contemporary political turbulence in Latin America.

In his Introductory Chapter, Albuquerque scans the patterns of violence in Latin America from the conquest until the present. However, while noting specific reports from several human rights commissions and citing from *Nunca Mas* and *Nunca Mais*, he urges that violence is not just a problem in Latin American, but rather a matter of concern to contemporary society in general. He reviews sociological and philosophical literature pertinent to his study. The descriptive guide that exemplifies the confrontational quality of violence Albuquerque finds central to dramatic conflict comes from Hannah Arendt: "Violence. . . depends on implements, and the implements of violence. . . increase and multiply human strength. Those who oppose violence with mere power will soon find that they are confronted not by men but by men's artifacts" (12). Besides the characteristics of implementation and instrumental implicit in this

quote, Albuquerque further finds two other of Arendt's characteristics of violence – dramatic quality and destructiveness – to be particularly pertinent to his study.

Borrowing from various theoretical sources, including Tadeusz Kowzan's description of signs in the theatre, Albuquerque elaborates, in Chapters 1 and 2, a taxonomy of violence whose language is divided, respectively, into discussions of "Verbal Violence" and "Nonverbal Violence." He has categorized verbalized violence in the text by a highly specific grouping of modalities, whose names describe their functions: abusives, provocatives, threatives, reportives, nonsensives, bombardives, distortives and torturives. In line with Genette's terminology, the side text, or didascalia, is considered "voiced", and is included in this chapter, especially as an indicator of potential subtleties in an actor's voice and attitude.

Nonverbal instances of violence occur when "nonverbal communication refers to activity as distinct from speech, and thus includes facial expressions, hand and arm gestures, posture, position, orientation, spacing, and a variety of body movements". (72) These categories also serve to give location and implementation to violence, in the degree to which decor, lighting, sound effects and props designate or anticipate violence. Exemplary scenes from tense dramas of ambiguous signs, such as *Los Invasores*, illustrate these categories to good effect.

Although at moments this taxonomic precision proves somewhat awkward reading, in these beginning chapters Albuquerque chooses from the plays dramatic examples whose appropriateness and concision weave a text of definition and differentiation that justifies his taxonomy. This taxonomy then sets up a useful theoretical shorthand, thereby allowing him to indicate and analyse complex shadings of confrontation in the remaining three chapters where he concentrates on thematic design.

The subject of Chapter 3, "Representing Repression and Resistance", treats situations where repression – either directly political or metaphorically displaced – is met with some exercise of resistance. He sets up various groupings of plays: those whose ambiances portend violence; those that use family confrontations as metaphors of a wider social situation; a contrastive study of two of Oduvaldo Viana Filho dramas. He also discusses three

Gambaro plays, using an analytic strategy that elucidates the interplay of verbal and nonverbal violence. This theme finds further expression in a study of authoritarianism in *Apareceu a Margarida*.

Chapter 4, "Representing the Unrepresentable", extends the issues into the intense dramatic realm of torture. Close textual readings of different approaches to the subject found in sixteen plays give insight to the problems of staging torture. Albuquerque concludes that, as in *El señor Galindez* and *Pedro y el Capitan*, for example, torture is more potent when not physically represented onstage. Chapter 5 examines representation of "the Violent Double" in ten plays in which volatile relationships between two characters provoke solutions through violent behavior. These studies stand out for the manner in which Albuquerque juggles existential and political levels of the struggle between self and other.

A brief concluding chapter, while serving mostly as an abstract, reminds the reader of the book's structure and purpose, giving a synopsis that provokes closer rereadings. The volume is well indexed and its bibliography provides good information for professors and students looking for English language translations.

Obviously, this is a very inclusive study. As can only be the case, when synthesizing a field of study so wide, the most thorough use of the volume presupposes a previous reading of the plays involved, since the nature of the investigation and the breadth of material lends itself most easily to the task of establishing communalities within the contrasts afforded by his differentiating taxonomy. But the student of drama as well as the scholar of Latin American drama will benefit from this volume.

There are numerous stylistic or structural devices used to help the reader reach a synthetic vision of this wealth of material, while gaining a larger appreciation of the uniqueness of its various contributors as well as a flavor of each country's dramatic accomplishments. Throughout the book, footnotes are judiciously employed to define specific play contexts and/or to document the particular social and political context of a play. Secondly, Albuquerque consistently clarifies his criteria of selection of texts. And he gives dramatic context that shows each of his examples to advantage, choosing instances that accurately

indicate the impact of the play as a whole. This clarity of analytic intention is further aided by summaries at the end of each chapter.

On the editorial side, it is helpful that all quotes, whether from Spanish or Portuguese, are translated into English, thus opening this information to the student of drama and cultural studies who reads only English, or only one of these Latin languages. Indeed, one of the best recommendations for this book, both as a provocative study for the researcher and as a companion text for the student, is the consciousness and conscientiousness given to continental concerns and coverage. Albuquerque deploys a knowledge of Brazilian theatre at least equal to that which he displays of Spanish American theatre. This is an ambition greatly appreciated.

Leslie H. Damasceno
Princeton University

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. 535p.

Mario de Andrade é de grande importância para as letras nacionais não apenas por sua obra ficcional e poética, mas também por sua atuação como intelectual e participante ativo da Semana de Arte Moderna. Reeditar seus textos passa a ser, no mínimo, uma obrigação dentro da história da literatura brasileira. Muito melhor do que uma simples reedição é uma edição crítica de suas poesias, com o objetivo de fixar a forma final de seu trabalho, já que Mario era um incansável estudioso, sempre preocupado com sua produção artística. É exatamente isso que Diléa Zanotto Manfio faz na edição crítica das *Poesias completas*, publicada pela editora Itatiaia em colaboração com a USP.

Respeitando a vontade de Mario de Andrade, que para alguns textos já havia preparado a forma definitiva, e mantendo sempre o estilo característico do poeta, Diléa concebe a edição valendo-se de suas anotações nos manuscritos e de sua valiosa correspondência. O volume é organizado por livros, antecidos das descrições das primeiras edições e dos originais; apresenta, ainda, o desenho da capa de cada uma das obras.

As notas finais estão subdivididas em itens que explicam desde a composição dos poemas até as dedicatórias, passando pelos aspectos circunstanciais presentes nas poesias. São eles VARIANTES E COMENTÁRIOS, CRONOLOGIA DA COMPOSIÇÃO, PRECISANDO A CIRCUNSTÂNCIA, CITAÇÕES E COLAGENS, DEDICATÓRIAS, FINAIS DE ESTROFE EM FINS DE PÁGINAS e BIBLIOGRAFIA. Toda a pesquisa foi possível graças à preservação dos documentos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Os leitores mais atentos e curiosos encontrarão nesta obra todas as poesias do modernista com as devidas explicações, quando necessárias. Assim, através das elucidativas notas, podemos conhecer as variantes de diversos poemas e por que determinada forma tomou corpo, pois constantemente Mario fala sobre seu fazer literário em cartas a amigos.

Um bom exemplo disso é o poema “Paisagem n.1”, de *Paulicéia desvairada*. Foram encontradas duas versões para o verso “Minha Londres das neblinas finas. . .”, com e sem a última palavra. Para Diléa, manter a versão de 1922, com o adjetivo, é a melhor solução “por uma questão de ritmo e pelo fato do poeta recorrer ao verso completo em outros poemas seus” (p. 489). Percebemos aqui não somente a preocupação de Mario com o rigor estético, mas também o cuidado da organizadora em manter o estilo peculiar do poeta.

A edição crítica ajuda, também, a elucidar algumas questões que se encontravam ainda em aberto na obra do modernista. A nota referente ao poema “Melodia Moura”, de *A costela do Grã Cão*, desfaz a polêmica sobre a provável alusão ao problema dos mouros em seu trabalho, explicando que Mario conheceu Laura Moura “a bordo do ‘Manaus’, em sua segunda viagem etnográfica em dezembro de 1928” (p. 511). As futuras interpretações desse poema não podem desconsiderar o fato de a palavra *Moura* estar relacionada ao sobrenome da mulher por quem Mario se apaixonou, e não à cultura moura, como querem alguns críticos.

Merecem especial atenção as notas às dedicatórias dos poemas e aos elementos circunstanciais que aparecem ao longo de toda a obra. Como a própria organizadora afirma, o poeta costumava dedicar seus textos não apenas por amizade, mas também por respeito à capacidade criadora de cada um dos homenageados, sem visar proveito próprio. Tais notas são retiradas de suas cartas, nas quais Mario de Andrade menciona frequentemente as razões por que escolheu, ou não, determinada pessoa para a dedicatória. Elas, além de enriquecerem o trabalho de edição, mostram como alguns segredos do escritor ainda estão por ser revelados. O poema “Girassol da Madrugada”, de *Livro Azul*, é dedicado a ‘R.G.’, cujo nome é confidenciado em carta a Manuel Bandeira, mas suprimido por este quando da doação dos documentos à USP.

Para precisar as circunstâncias de escritura, tentando atualizar informações contidas nos poemas, Diléa elabora um glossário, no qual se encontram, entre outros, verbetes como o edifício Trianon, o teatro Colombo, o escultor Brecheret, Tom Mix e Beethoven. Esses dados possibilitam ao leitor de hoje uma compreensão mais historicizada da poesia de Mario, marcada por um diálogo direto com o seu tempo.

A edição crítica das *Poesias completas*, de Mario de Andrade, é o melhor presente para os leitores ávidos de informações extras que possibilitem uma interpretação mais plena da obra poética do grande escritor modernista. Diléa Zanotto Manfio descortina o mundo que circundava o poeta, trazendo à tona seus processos criativos, suas preocupações artísticas e, principalmente, seu lado humano.

Márcia Ivana de Lima e Silva
FAPA/UNIJUÍ/PUCRS

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 182p.

Paulo Leminski morreu em junho de 1989, pouco antes de completar 45 anos de idade. Natural de Curitiba, capital do estado do Paraná, ali residiu a maior parte de sua vida relativamente curta. Foi um homem de várias atividades, entre elas a de professor de história e redação, faixa-preta e instrutor de judô, publicitário, letrista de música popular, jornalista cultural e escritor. Na última atividade, sua produção se desdobrou nas áreas da poesia, da ficção, da tradução e da crítica. Esta natureza polivalente de Leminski talvez tenha contribuído em grande parte para a formação do mito que cerca o autor. Entretanto, foi sem dúvida através de sua poesia que ele alcançou renome nacional, em especial junto ao público mais jovem e aos poetas novatos.

La vie en close é um livro que, por reunir poemas mais recentes do autor com outros escritos nas décadas de 60 e 70, nos proporciona uma síntese do itinerário poético de Leminski, cheio de altos e baixos. Esse livro só foi publicado em 1991, dois anos após a morte do poeta, e obteve a segunda edição no mesmo ano (coisa rara por estas bandas, e que vem confirmar a penetração da obra de Leminski). Mais ou menos até a metade, a leitura de *La vie en close* é instigante, e oferece momentos da mais alta poesia, mas os exercícios concretistas e os haicais que ocupam a segunda metade do livro são nada menos que decepcionantes. Um exemplo de boa poesia nos é oferecido pelo poema "O que passou, passou?", no qual se denuncia e lamenta o fato de que, hoje, desaprendemos a morrer e já não sabemos sequer conviver com a morte dos outros. A partir desse tema, Leminski recupera gostosamente toda a mitologia e o ritual que cercavam a morte ainda no início desse século: "morrer era um tipo de festa, / uma das

coisas da vida, / como ser ou não ser convidado". Essa relação familiar com a morte, entretanto, já não existe mais. Leminski nota que "Hoje, a morte está difícil. / Tem recursos, tem asilos, tem remédios". E, no final do poema, ironiza: "Hoje, sim, pessoal, a vida é crônica".

O tema da morte volta em outros poemas, numa abordagem mais pessoal. O poeta considera o seu próprio fim e chega mesmo a compor dois epitáfios, um para o corpo, outro para a alma. A simplicidade e o despojamento com que Leminski se defronta com a morte lembram a poesia de Manuel Bandeira sobre o mesmo tema. E é num curto poema sem título, no qual a morte não aparece de forma explícita, mas é apenas sugerida, que o poeta paraense talvez realize a sua "Consoada" (poema modelar em que Bandeira prefigura como será seu encontro com a "indesejada das gentes"). Escreve Leminski: "um dia sobre nós também / vai cair o esquecimento / como a chuva no telhado / e sermos esquecidos / será quase a felicidade".

Além da morte, são também recorrentes ao longo do livro os temas do amor, da solidão, do acaso e, pedra no meio do caminho de todos os poetas modernos, o tema do ofício poético e seus desdobramentos. Leminski chega a reunir, num texto sintomaticamente intitulado "Limites ao léu", as mais variadas definições (ou tentativas de definição) da poesia, devidas a conhecidos poetas e pensadores, e ao final acrescenta a sua: "POESIA: a liberdade da minha linguagem". Mas é quando Leminski esquece a fúria conceitual e se volta para o corpo-a-corpo da criação poética que surgem os melhores momentos de metapoesia, como este: "um bom poema / leva anos / cinco jogando bola, / mais cinco estudando sânscrito, / seis carregando pedra, / nove namorando a vizinha, / sete levando porrada, / quatro andando sozinho, / três mudando de cidade, / dez trocando de assunto, / uma eternidade, eu e você, / caminhando junto".

Alguns (felizmente poucos) poemas de *La vie en close* ainda se inscrevem na linha da poesia concreta, que de resto já foi superada por Leminski, autor que, diga-se de passagem e por justiça, jamais integrou o grupo dos concretistas ortodoxos. No poema "Sintonia para pressa e presságio", os versos iniciais soam como um adeus ao concretismo: "Escrevia no espaço. / Hoje, grafo no tempo, / na pele, na palma, na pétala, / luz do momento." E é essa mudança de rumo que lhe permite, longe da objetividade(?) das

palavras soltas no branco da página, escrever por exemplo este comovente poema sobre sua mãe: “lá fora e no alto / o céu fazia / todas as estrelas que podia / na cozinha / debaixo da lâmpada / minha mãe escolhia / feijão e arroz / andrômeda para cá / altair para lá / sirius para cá / estrela dalva para lá”.

Se o concretismo não compromete seriamente esse livro de Leminski, não se pode dizer o mesmo dos haicais e outros poemas muito curtos que ocupam as 70 últimas páginas. O haikai, que em seus criadores e cultivadores japoneses apresenta uma rara graça e profundidade, quando praticado por aqui não só perde, na quase totalidade dos casos, aquelas características originais, como ainda se aproxima perigosamente dos slogans publicitários. Não é sem motivo que o recurso básico de nossos haicafistas é o trocadilho (tão caro aos criadores de propaganda), como se vê neste haikai de Leminski: “muito romântico / meu ponto pacífico / fica no atlântico”. Outro exemplo: “— que tudo se foda, / disse ela, / e se fodeu toda”. Não dá para deixar de notar a queda de qualidade, quando comparamos estes haicais com os poemas da primeira parte do livro. Mas, no conjunto, *La vie em close* se destaca como um dos melhores livros de poesia surgidos no Brasil nos últimos anos.

Paulo Becker
PUCRS

PESQUISA: MULHER SÉCULO XIX

A linha de pesquisa “Mulher e Literatura”, uma das mais atuantes da ANPOLL, tem revelado grupos de pesquisa em diversas universidades do País, cujo maior interesse está centrado no século XIX, ou seja, no reescrever a história de nossas esquecidas escritoras.

No Recife, aglutina-se, hoje, um grupo de pesquisadores sob a orientação de Luzilá Gonçalves Ferreira, já tendo publicado vários artigos em revistas e anais de congressos. A última contribuição importante foi o livro de Luzilá, *Em Busca de Thargélia – Poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentismo (1870-1920)*, livro nascido das pesquisas em jornais e revistas de Recife e do interior do estado, que reúne dispersos de trinta e sete poetisas pernambucanas, constituindo-se numa amostragem da cultura das mulheres dessa época e de sua visão de mundo. No dizer de Luzilá, os poemas eram a “única ocasião possível de dizer a si própria, de se construir sujeito de uma fala”.

No Rio de Janeiro, o CIEC (Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos), sob a coordenação de Heloisa Buarque de Hollanda, vem publicando, na série “Papéis Avulsos”, textos sobre as assim chamadas “matriarcas” do Nordeste. São os seguintes os opúsculos editados em 1990: Maria Michol, *Matriarcas do Maranhão – Dona Noca: a Senhora do Sertão*; Rachel de Queiroz e Helofsa Buarque de Hollanda, *Matriarcas do Ceará – Dora Federalina de Lavras*;

Luzilá Gonçalves Ferreira, *Dentro da vida, à margem da história: matriarcas de Pernambuco*. Além desses trabalhos sobre a história de mulheres, o CIEC publicou cadernos sobre aspectos teóricos e o texto *Escritoras negras – resgatando a nossa história*, de Maria Lúcia de Barros Mott, que resgata escritoras como Maria Firmina dos Reis, autora de *Ursula* (1859), Luciana de Abreu e Auta de Souza.

Em Santa Catarina, o grupo da revista *Travessia* editou, neste ano, um número monográfico dedicado às escritoras brasileiras do século XIX (nº 23), trazendo artigos sobre muitas mulheres. Ana Euridice de Barandas, Julieta de Melo Monteiro, Nísia Floresta, Carmen Dolores, Corina Coaracy são algumas dentre elas. A maior motivação na escolha da temática deste número foi reavaliar escritoras tão significativas. Ainda na UFSC, criou-se uma série “Memória Literária – SC”, na Editora da Universidade, que reeditará livros do século XIX tais como o primeiro romance da catarinense Ana Luiza de Azevedo Castro, a poesia completa de Júlia da Costa, que publicou dois livros de poemas nos anos 1860 e um diário intitulado *Uma menina de Itajaí*, de autoria de Rachel Meyer, nascida em 1895. Além dessa série, a Editora aceitou a proposta de criação de outra intitulada “Gênero, Cultura, Sociedade” por parte do NEG (Núcleo de Estudos de Gênero), cujos primeiros livros estão em organização.

Nos últimos anos, pois, os pesquisadores da área se têm preocupado com o resgate de obras de escritoras do século XIX que se encontravam de há muito esgotadas. Entre outras, foram reeditadas: 1) Ana Euridice E. de Barandas. *O Ramallete*. Estudo biográfico e atualização de texto por Hilda Agnes Hübner Flores. Porto Alegre: Editora Nova Dimensão/Ed. PUCRS, 1990; 2) Maria Firmina dos Reis. *Ursula*. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo, introdução por Charles Martin. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988; 3) Delia (pseud. de Maria Benedita de Bormann). *Celeste*. Introdução, atualização e notas por Nanci Egert. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988;

4) Albertina Berta Lafayette Stockler. *Voleta*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988; 5) Julia Lopes de Almeida. *Correio da Roça*. Organização, atualização e notas por Sylvia Perlingeiro Paixão. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1987; 6) Nisia Floresta Brasileira Augusta. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, notas e posfácio por Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989; 7) Carmen Dolores (Pseud. de Emília Moncorvo Bandeira de Melo). *Gradações – Páginas soltas*. Introdução, atualização e notas por Maria Angélica Guimarães Lopes. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1989; 8) Indígena do Ipiranga (Pseud. de Ana Luiza de Azevedo Castro). *D. Narcisa de Villar*. Organização, atualização e introdução por Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora Sempredo, 1990; 9) Gilka Machado. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial, 1991.

Além das revistas *Tempo Brasileiro*, número 101 (organizado por Vera Queiroz) e *Travessia*, números 21 e 23, são muito importantes as coletâneas dos trabalhos apresentados na ANPOLL, nos encontros do Grupo de Trabalho "A mulher na literatura". Editados pela UFMG, com o apoio da Fundação VITAE e da ANPOLL, foram organizados por Ana Lúcia Almeida Gazolla (o 1º) e Nádia Battella Gotlib (os nºs 2 e 3). Também igualmente relevantes são os anais dos encontros sobre Mulher e Literatura (independentes da ANPOLL). São os seguintes: 1) *Organon*, nº 16, II Seminário Nacional Mulher e Literatura, Organização de Rita T. Schmidt. UFRGS, Porto Alegre, 1989; 2) *Cadernos 1 e 2 – 3º Encontro Nacional Mulher e Literatura*. Organização Susana Funck e Zahidé L. Muzart. Florianópolis, UFSC, 4-6 out. 1989; 3) *Anais do IV Encontro Nacional Mulher e Literatura*. Organização de Lúcia Helena Vianna. Niterói, Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFF, ABRALIC, 1992.

Para os estudiosos da mulher escritora no século XIX são fundamentais os seguintes livros: Sylvia Perlingeiro Paixão. *A-Fala-a-Menos – A repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen

Editora, 1991, e Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes. *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

Mesmo desfalcados pelas aposentadorias dos últimos anos na Universidade brasileira, os grupos de pesquisa ainda sobrevivem, como pudemos ver nesse breve (e certamente incompleto) levantamento do que se produz nessa área. Apesar da falência geral do Pafs, Nordeste e Sul agora se articulam num fórum "Mulheres: século XIX", dentro do V Encontro Nacional Mulher e Literatura. (Zahidé L. Muzart – Universidade Federal de Santa Catarina)

AMÉRICA 92: RAÍZES E TRAJETÓRIAS SÃO PAULO – AUGUST 16-20 & RIO DE JANEIRO – AUGUST 23-27.

With the presentation of more than 1,000 papers and the participation of hundreds of scholars, writers, educators, and students in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro over a two-week period, the *América 92 Congress* was the major Brazilian cultural event of this stature in a year dedicated to the Commemoration of the Fifth Centenary of Columbus's voyage to the New World. Organized jointly by the University of São Paulo and the Forum of Science and Culture at the Federal University of Rio de Janeiro, *América 92* hosted national and international specialists with the aim of providing a forum for a critical reinvestigation of America's historical role from the viewpoint of today's world. In addition, the Congress enlisted studies that provided new perspectives on colonial Latin America as well as analyses of colonial and postcolonial processes and strategies. Also, the Congress scheduled presentations, roundtable discussions, lectures, panels, debates, exhibits,

cultural events, film series, and research groups which focussed upon an examination of the complex mosaic that constitutes the economic, ethnic, political, and ideological realities of the Americas.

The major areas and topics of study and discussion in the programs of the two cities were: (1) the History of Science, in particular, the Relationship between the "Encounter" and the Scientific Revolution; (2) the Historical and Cultural Relations between Portugal and Brazil; (3) Judaic History and Culture, especially the Role of the Jewish Diaspora in the New World as well as the Implications of the 1492 Expulsion from Spain and the Arrival of the Jews in Portugal; (4) Politics, Economy and Democratization in Latin America; (5) the Relationship between Art and Politics; (6) the History of the Americas; (7) City and Citizenry; (8) Language, Literature and Art; (9) Education – 500 Years After; and (10) Archeological Perspectives – a Pre-History of Brazil vis-à-vis the Euro-Indigenous Encounter. Scholars from all over the world – Portugal, Spain, France, England, Italy, Holland, South America, Israel, North America, Mexico, Cuba, Sri Lanka, etc. – presented their latest findings on the above issues and topics with the ultimate goal of establishing future networks of information that will enhance research related to scientific, historical, and cultural inter-American projects.

The principal coordinators of this meeting, Professor Anita Waingort Novinsky (USP), the President of the Congress, and Professor Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ), organized the programs in São Paulo and Rio de Janeiro, respectively. *In São Paulo*, the Inaugural Session took place at the Fundação Memorial da América Latina and featured a splendorous ballet recreating symbolically the Age of Discovery. With an outstanding and diverse scholarly program of more than 750 papers, the Congress in São Paulo afforded special emphasis to two major fields of study – the History of Science and Judaic History and

Culture. In terms of the latter, attention was given to the Sephardic Diaspora, the Inquisition in Iberia and the New World, Jewish Thought, and Jewish-Ibero American Language and Literature. To coincide with the special focus on Jewish Studies, the Congress also commemorated the publication of *Inquisição: Ensaios sobre Mentalidade, Heresias e Arte*, edited by Anita Novinsky and Maria Luiza Tucci Carneiro. Published by the University Press of São Paulo, this 739-page volume contains the proceedings of the First International Congress on the Inquisition that was held at the University of São Paulo in May 1987. In Rio de Janeiro, the Inaugural Session was held at the Palace of the Prefeitura da Cidade and featured an address by Antônio Houaiss as well as the spectacular 1992 show of the Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, "Não Existe Pecado Abaixo do Equador", dramatizing Columbus's voyage to the New World. With eleven allegorical floats representing different episodes of the famous voyage, the Escola de Samba inaugurated the Congress's second phase with a vibrant note that accented the special array of cultural programs that took place during the proceedings in Rio. Scheduling 400 papers in a diversified program that addressed all the major issues, the co-coordinators in Rio organized a large number of sessions on the History of the Americas and also featured an impressive "Agenda Cultural" of theater (*Descoberta da América Parte II* by Moacyr Scliar and *Tiradentes* by Carlos Eduardo Novaes); Dance; Music; a Latin American Film Series; a Latin American Book Fair, a Panel of Contemporary Brazilian Writers – Antônio Torres, Silviano Santiago, Moacyr Scliar, and Geraldinho Carneiro; and other events, including a rare book exhibit – "Bibliografia das Ciências: As Raridades da Biblioteca da Marinha". While many scholars from the first week in São Paulo participated in the Rio program, other scholars and writers joined the Congress in Rio to present additional contributions to the topics under study. In both cities of the Congress, the Brazilian

NÚMERO 8

ENSAIOS

- **A Capital Federal: a cena e o obsceno na instauração da cidade moderna no Brasil**
Renato Cordeiro Gomes
 - **Colliding discourses: a reading of Drummond's *Brejo das almas***
John M. Kinsella
 - **Between Heaven and Hell: a (re)evaluation of generic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and "Perdoando Deus"**
Beatriz de Castro Amorim
 - **Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando de Abreu**
Fernando Arenas
-

LITERATURA

- **In search of poetry and Our time**
Carlos Drummond de Andrade
 - **O pampa**
Dyonélio Machado
-

ENTREVISTA

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

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**
Helósa 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

NÚMERO 5

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

NÚMERO 3

ENSAIOS

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

LITERATURA

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

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **Of charters, paradigms and spawning fish: a look at Brazilian literary periodization and canon-formation**
Bobby J. Chamberlain
- ***O Uruguai: a epopéia da conquista do Sul***
Donaldo Schüler
- **Os paradoxos do vazio e da ausência em *Grande sertão: veredas***
Idelber Avelar
- **Common roots in Mário de Andrade's *Macunaíma* and Alfred Döblin's *Amazonas***
George Bernard Sperber

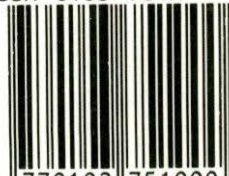
LITERATURA

- **A hora do sétimo anjo (fragmento)**
Erico Verissimo
- **Eduarda's story**
Rachel Jardim

ENTREVISTA

- **Luis Fernando Verissimo: a crônica como um jazz improvisado**
Cida Golim

ISSN 0103-751X



9 770103 751000