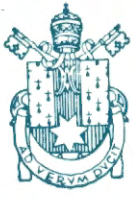
BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 11 / ANO 7 / 1994



MERCADO ABERTO

ISSN 0103-751 X
Copyright © 1994 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

BRASIL
BRAZIL

ENSAIOS

Os paradoxos do vazio e da ausência em *Grande sertão: veredas*
Idelber Avelar 9

The social imperative: *Violão de rua* and the politics of poetry in the 1960s
Charles E. Perrone 25

A cidade moderna em *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo
Cláudio Celso Alano da Cruz 53

LITERATURA

Major Cantalício; vidinhas da província
Reynaldo Moura 77

Chronicles
Luis Fernando Verissimo 93

ENTREVISTA

Caetano Veloso: tropicalismo revisitado e **Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo**
Christopher Dunn 99

RESENHAS 121

FÓRUM 142

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)
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 (University of Florida)
George Monteiro (Brown University)
Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. 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 Univ. 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)

BRASIL
BRAZIL

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 (see Style Sheet). 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 (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Assinaturas:
Editorial Office (Brazil)
Editora Mercado Aberto Ltda.
Rua da Conceição, 185 – 90030-030 – Porto Alegre – RS
Tels: (051) 221 4022 – 221 8595

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:
Editorial Office (USA)
Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University – Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US$ 15.00 a year for individuals, US$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquetes de 5 1/4 ou 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores de texto Word 5 ou Wordperfect, Word for Windows ou Wordperfect for Windows, observando o seguinte formato:

1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de cinco linhas em bloco separado e recuado.

2) Para a seção LITERATURA, que inclui inéditos em português ou textos traduzidos para o inglês, apresentar o título, o Autor e, no caso de traduções, o nome do tradutor. No final de textos traduzidos, citar a fonte utilizada para a tradução, com a referência bibliográfica completa.

3) Para a seção ENTREVISTA, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um texto introdutório de 10 linhas sobre as circunstâncias da entrevista. Apresentar o texto com as perguntas e respostas antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

4) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, indicando a instituição do resenhista.

5) Para a seção FÓRUM, dar um título à notícia e assinar no final, entre parênteses e mencionando a instituição a que pertence o colaborador.

6) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos nacionais, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to **Brasil/Brazil** should be sent to the appropriate editor in the respective countries on diskettes of 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibilty, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. Place footnotes as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled LITERATURE, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, the name of the translator. At the close of the texts in tanslation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference.

(3) For the section titled INTERVIEW, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(4) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(5) For the section titled FORUM, provide a title for the news item and place, within parenthesis, the author's name and home institution.

(6) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

** Northamerican submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.

Ensaio
Essay

OS PARADOXOS DO VAZIO E DA AUSÊNCIA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Idelber Avelar
Yale University

This paper examines the status of binary oppositions in Guimarães Rosa's *Grande sertão: veredas*. It is my contention that the negative poles of such dichotomies function, in Rosa's novel, as the constitutive element of the positive pole itself. By showing how plenitude, language and presence are constituted by the very emptiness, silence and absence that they negate, Rosa undermines hierarchical dichotomies that have structured Western thought for centuries.

The binarisms on which Rosa focuses are then studied in their relation to the roles of time, memory and space in the novel. Deleuzian logic of sense proved suitable here, since the logical component of the problem seems to foreground a paradoxical structure, one that affirms both senses at the same time. My approach thus runs counter to the prevailing interpretation of the dichotomic problem in Rosa which, influenced by dialectics, attempts to resolve and unify polarities in a synthesis. My reading, informed by contemporary theory of paradox, focuses on how bisections emerge, rather than on how to reunify them.

A vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.

Guimarães Rosa

Tout concept est un paradoxe, forcément.

Gilles Deleuze[1]

". . .significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers" (Mallarmé 164). Com Mallarmé, o silêncio ganha definitivamente um estatuto semiótico na literatura. É no branco da página que se dá o assustador duelo do Mestre com o Acaso, palco onde se lançam os dados, espaço recortado pela materialidade da palavra. Espaço-limite, que demarca e faz reverberar sentidos. Na literatura brasileira, o silêncio, ausência tecida pela memória, vazio materializado no jogo de significantes, retorna na prosa barroco-joyceana de Guimarães Rosa. As aproximações entre Rosa e Mallarmé no que se refere ao trabalho sobre a palavra, à ruptura da linearidade tempo-espacial e à musicalidade já foram feitas por Augusto de Campos em "Um lance de 'Dês' do *Grande Sertão*". Queremos aqui mergulhar nestes vazios da memória, do sujeito e do lugar. Encontraremos certamente o sertão-desterritório, que Euclides da Cunha nunca poderia ter sonhado: "o sertão é sem lugar" (*GSV* 268). Reencontraremos o Diabo, o "Que-Não-Há"(*GSV* 48), pois "a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo" (*GSV* 49). E Riobaldo e seus vazios: "O jagunço Riobaldo. Fui

eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser"(*GSV* 166).

O tratamento dado por Rosa ao sertão, palco da travessia de Riobaldo, desconstrói o horizonte de expectativas do leitor habituado a ver este cenário usado pela ficção regionalista. Esta, presa aos cânones da escrita realista, folcloriza o lugar enquanto expressão de um caráter particular e faz dos personagens reflexos, produtos de uma determinação unilateral. Em *Grande Sertão: Veredas*, o jogo homem-linguagem-lugar ganha uma dimensão muito mais complexa, permeada de ambigüidades, num caleidoscópio de sentidos que, ao mesmo tempo em que seduz e convida à interpretação, adia, interrompe, logra e reenvia o intérprete a seus próprios vazios.

Por um lado, é inegável que, como aponta Antônio Cândido, os homens "são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza" (299). O perfeito exemplo é Zé Bebelo, personagem da cidade que se junta à jagunçagem com a esperança de extingui-la e que acaba por aderir à ética do sertão. Nada escapa ao sertão, ele tudo absorve e tudo engole para dentro de seus vazios. Essa determinação, no entanto, escapa completamente à linearidade causa-efeito da ficção realista. Por vezes, o sertão chega a se metamorfosear em homem: "Sertão: é dentro da gente" (*GSV* 235). Falar do sertão é para Riobaldo falar de si mesmo, o sertão o habita. O habitante descobre-se habitado, o externo metamorfoseia-se em interno, os lugares de sujeito e objeto se revelam centrifugamente intercambiáveis. Os problemas mais objetivos, palpáveis da natureza, transformam-se, no discurso de Riobaldo, em expressões dos mistérios filosóficos de sua existência enquanto sujeito. É ao encarar o (des)conhecido do sertão que ele se descobre estrangeiro a si mesmo: "Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe" (*GSV* 79). Riobaldo é, nas palavras de Rosa, "o sertão feito homem" (Lorenz 95).

O sertão invade o homem, constitui-o enquanto sujeito, mas, paradoxalmente, deve ser domado por ele em sua travessia: "sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar" (*GSV* 22). O símbolo desse lugar-criador que se rende ao poder fálico de travessia do homem é o Liso do

Sussuarão (liso: simbolicamente, o escorregadio, o incerto, lugar da perda), obstáculo mítico diante do qual até o lendário Medeiro Vaz havia fracassado. Riobaldo, já escolhido chefe, conduz o percurso com sucesso.

O sertão é também o mundo, um cosmos, lugar sem limites, onipresente: "o sertão é do tamanho do mundo" (*GSV* 59). Aqui reencontramos a busca rosiana de totalidade: "o sertão está em toda parte" (*GSV* 9). Se o sertão é o mundo, então Riobaldo não é o jagunço, mas o próprio homem: "estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente" (GSV 79). A paradoxalidade se instaura exatamente aqui, na medida em que o todo surge enquanto vazio, um não-lugar: "O mundo estava vazio (. . .) entro mais no sozinho do vago. . ." (*GSV* 219). Abundam as descrições do sertão enquanto cheio de ausência, superfície infinita aterrorizadora, "espera enorme". É aí que se percebe o papel descentrador do vazio: ao confrontá-lo, nenhuma resposta confortadora é mais possível. É essa ausência que faz de Riobaldo um ser da dúvida. Por não poder escapar desse vazio, do sertão, de si mesmo, Riobaldo narra. A única travessia possível é para dentro: "A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão, é tomando conta dele adentro"(*GSV* 212). À falácia positivista do distanciamento "objetivo", Rosa opõe a saída por dentro: só no coração do nada o homem se constitui enquanto ser. Justamente por ser lugar-nenhum, o sertão-desterritório rosiano é o mundo todo. Exatamente por ser o vazio absoluto, é onipresença.

Trata-se de um elemento desterritorializado(r), na medida em que Riobaldo simboliza-o até a exaustão, até o ponto em que ele só pode existir negando a si próprio. O sertão rosiano é esse agenciamento de desterritorialização que "escapa de si mesmo e faz com que suas enunciações ou expressões levantem vôo e se desarticulem, tal como seus conteúdos, que se deformam e metamorfoseiam" (Deleuze e Guattari 86).[2] Vazio-onipresença, *habitat*-habitante. Note-se que não se trata de uma mera pluralidade à maneira liberal ("é possível esse sentido, mas também aquele"); a desterritorialização em Rosa é a implosão do simbólico por dentro, pelo excesso. Simbolizar até o limite em que o símbolo já não possui nenhuma âncora, nenhum território. O percurso nômade do sentido em Rosa é o próprio vagar

do homem pelo sertão. Nas palavras de Riobaldo: "navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz? Não se tem onde acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve" (*GSV* 239).

Nenhum elemento do romance ilustra melhor essa exaustão que o *leitmotiv* da narrativa de Riobaldo, o diabo. Ao mesmo tempo em que nega ou coloca em dúvida sua existência com ênfase, Riobaldo o simboliza delirantemente: o Cujo, o Oculto, o Morcegão, o Pé-Preto, o Tal, o Dos-Fins, o Coxo, o Danado, o Homem, o Sujo, e dezenas de outros. Alguns críticos já assinalaram que chamar o diabo pelo nome seria invocá-lo, torná-lo presente.[3] No mundo-linguagem de Rosa, o signo dá vida, presentifica seu referente. A palavra não espelha nem deforma, não reflete nem refrata o real, mas o instaura. Ou seja, a linguagem abandona sua função representativa para assumir o papel de produtora do real.

A necessidade insana de negar a existência do diabo é a denegação que o afirma. Essa negação é a vida mesma, o coração pulsante do relato: "mas tem o Outro – o figura, o morcegão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carocho, do pé-de-pato, o malencarado, aquele – o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra" (*GSV* 229). Riobaldo não pode admitir a existência do diabo, por isso fala dele. Instaura-o existente ao nível da linguagem. Quanto mais o simboliza, mais se apavora com sua possível existência, e portanto mais necessita negá-lo. Falar incessantemente de sua não-presença, construir um discurso em volta do vazio, tangenciar o nada. Circularidade paradoxal: só é possível negar o referente produzindo signos. Mas no sertão palavras criam coisas. A não-existência, a ausência do diabo é feita presença no mundo dos signos. O diabo torna-se "o-que-não-existe", processo alquímico de substantivação do nada, signo voltado para seu próprio vazio. Torna-se o O – "o O não me pilhava. . ." (*GSV* 387) –, letra-número, zero, "fim do fim" (Xisto 132), traço que circunda o vazio, representação gráfica, icônica do próprio movimento da narrativa. Como o próprio Riobaldo afirma, "o demônio não precisa de existir para haver" (*GSV* 49). Mais tarde, conferirá ao nada uma consciência: "o Demônio mesmo sabe que ele não há" (*GSV* 354). Pluraliza-lo-á: "o Demônio diz mil"(*GSV* 74).

O diabo também tem um papel descentrador na medida em que é associado com a ausência de Deus, o caos, o turbilhão, as forças aterrorizadoras do acaso: "Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra" (GSV 48). Como afirma Sônia Viegas em sua brilhante leitura filosófica do *Grande Sertão*, "o obscuro é maligno porque é marginal; na medida em que ultrapassa a demarcação do que é ordenado, verdadeiro e limpo, torna *tudo* possível" (63). Ao considerar a possibilidade da ausência de Deus, Riobaldo experiencia a perda do centro, a liberação do poder demoníaco do acaso. Essa ausência é a força propulsora da própria narrativa, já que a certeza da presença de Deus significaria que não há necessidade de narrar, de arriscar-se na linguagem, de mergulhar no passado em busca de um sentido, pois este estaria pré-dado. É com o diabo, com a ausência possível de Deus, que emerge a dúvida. A perda dos referenciais, do centro, é o começo do narrar. Relato que se nutre do nada, ausência criadora.

Memória: o excesso e o vazio

Ao tentar articular o problema da memória com os paradoxos rosianos da ausência, alguns de seus traços específicos no texto devem ser apontados. Em *Grande Sertão: Veredas*, a memória é ao mesmo tempo elemento de construção e tema. O relato de Riobaldo se constitui a partir dela e a tematiza. Em outras palavras, a questão da memória se articula tanto no nível do enunciado quanto da enunciação. Estamos convencidos de que há no romance de Rosa uma *teoria da memória*, derivável tanto a partir dos movimentos do narrar quanto da matéria narrada.

Como já apontaram Augusto de Campos e Donaldo Schüler, o romance principia com a palavra nonada (no nada?) e volta a ela no último parágrafo. Começa com as digressões angustiantes do Riobaldo pós-pacto e termina com a seqüência pacto/chefia de Riobaldo/morte de Diadorim, ou seja, com a "causa" da angústia das primeiras páginas. Está claro que estamos diante de uma uma memória circular, de uma "narrativa que propõe um retorno sobre si mesma" (Campos 328). Ao final

do livro, não encontramos o tradicional "FIM", mas o símbolo do infinito, traço que se retorce e toca a si mesmo. Essa estruturação é tematizada por todo o livro: o Liso do Sussuarão, lugar da travessia, "se emenda com si mesmo" (*GSV* 29). A vida é o espaço em que "tudo o que já foi, é o começo do que vai vir" (*GSV* 237). Essa insistência no caráter circular da vida e da memória pressupõe evidentemente uma quebra completa das noções de causalidade e linearidade. O leitor espera por um nexo causal e Riobaldo pára, volta, corrige, reescreve, re-lembra: sujeito em processo, se fazendo na e pela memória. A impossibilidade do relato linear é, em Rosa, a impossibilidade da completude, a necessidade da palavra voltar-se sobre si mesma, já que "contar seguido, alinhavado, só mesmo coisas de rasa importância" (*GSV* 78).

Linearizar o relato implicaria também um distanciamento face ao passado que Riobaldo não quer, não pode ter. Enquanto homem "sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências" (*GSV* 155), Riobaldo só possui a memória – "o que lembro, tenho" (*GSV* 145). Identifica-se com o passado a tal ponto que a fronteira entre o vivido e o lembrado é implodida, lembrar passa a ser viver o que não se sabe se houve ou não: "estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava" (*GSV* 401).

O passado habita o presente de Riobaldo. Trata-se de um narrador que não sai do presente em busca do passado, mas que experiencia cada presente ser atravessado por um passado que nunca cessa de existir. Trata-se do que Deleuze chama um passado bergsoniano:

> O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é o presente e que não cessa de passar e o outro que é o passado e que não cessa de ser e pelo qual todos os presentes passam (*Le Berg.* 54).

Essa coexistência bergson-riobaldiana de passado e presente é o que Deleuze define como "paradoxo da contemporaneidade" (*Le Berg.* 57). Esse passado movente, nômade, cruzando cada presente é teorizado pelo próprio Riobaldo: "os dias

que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos" (*GSV* 336); "astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares" (*GSV* 142). Isso, evidentemente, quebra pela raiz a dicotomia sujeito do enunciado/sujeito da enunciação. A distinção entre Riobaldo-jagunço e Riobaldo-narrador, embora ainda útil teoricamente, como que se esvaece, tropeça incerta: o Riobaldo que age já é, imediatamente, o ser falante, "de papel" (Barthes), que se dirige ao leitor.

Riobaldo é permanentemente tomado pela impressão de que não sabe o que conta: "mas principal quero contar é o que eu não sei se sei" (*GSV* 175); "não acerto no contar" (*GSV* 135). A memória, "caminho do que houve e do que não houve" (*GSV* 135), é permeada por brancos, silêncios. Como aponta Sônia Viegas, é uma memória que "faz do não-dito, da contradição, da pergunta sem resposta o seu domínio" (*GSV* 21). Memória movida pela ausência, pelo vazio cujo preenchimento é infinitamente adiado, fazendo a busca retornar sobre si mesma: "me lembrei do não-saber" (*GSV* 218). Há em Riobaldo uma desconfiança permanente face ao poder da memória de captar o vivido. Esse "excesso do vivido" (Viegas 21), hiperbolicamente significante, carrega consigo algo sempre incapturável, ilegível: "a qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo o sofrido se escapole da memória" (*GSV* 304); e intransmissível: "de que serve eu lhe contar minuciado — o senhor não padeceu feliz comigo – ?" (*GSV* 281).

A memória em Guimarães Rosa não obedece nem a uma lógica da causalidade nem mesmo da contradição dialética, mas sim, a uma *lógica do paradoxo.* Acreditamos mesmo que a memória pode ser tomada como paradigma do paradoxo rosiano. De acordo com Deleuze, o paradoxo pode se construir a partir de duas séries, uma significante e outra significada — em nosso exemplo, o vivido e o lembrado, ou vice-versa. Não importa qual série tomemos como significante ou significada. O importante é que "uma série cumpre o papel de significante e a outra o de significado, mesmo que esses papéis sejam intercambiáveis na medida em que mudamos o ponto de vista" (*Log. of Sense* 38). A relação entre as duas séries é de desequilíbrio, de falta

de correspondência : "uma das séries, para ser exato, aquela determinada como significante, apresenta um excesso sobre a outra. Pois há sempre um excesso do significante" (*Log. of Sense* 40). A série do vivido, tomada como significante, apresenta um excesso face ao significado que lhe pode atribuir o relato-lembrança. Ou seja, a simbolização à qual a memória submete o fato vivido sempre apresenta uma defasagem, sempre fracassa face a algum "incapturável" elemento do passado. Por sua vez, a série do lembrado, ao ser tomada enquanto significante, surge como um produzir incessante de signos sobre a falta da essência, do significado que se busca no vivido e não se encontra. Ou seja, ao ser tomada como significante, é a memória que apresenta um excesso face ao vivido.

A essência buscada por Riobaldo habita seu discurso como uma falta: elemento paradoxal, já que é um vazio excessivo, *excesso da falta*, por assim dizer. O elemento paradoxal sempre habita as duas séries, estando "em excesso na série que ele constitui como significante, e ausente naquela que ele constitui como significada" (*Log. of Sense* 41). Como Riobaldo produz tantos significantes sobre uma vida que está "no meio de nada"? O Nada é reencenado enquanto excesso no nível do discurso. Ao mesmo tempo, o excesso do vivido é incapturável pela memória. Trata-se da relação paradoxal que está na base da lógica do sentido:

> . . .pois aquilo que está em excesso em um caso [a série significante] não é mais que um *lugar vazio* extremamente dinâmico; e aquilo que está ausente no outro caso [a série significada] é um objeto se movendo rapidamente, *um ocupante sem lugar*, sempre supranumerário e deslocado (*Log. of Sense* 41)

O descompasso entre o excesso significante e a falta significada compõe a lógica paradoxal da memória rosiana. É esse descompasso que também regula o estatuto simbólico do diabo no texto: dezenas de nomes para "o que não existe". Estamos aqui diante de um dos paradoxos de Alice: "sempre que Alice olhava bem para alguma prateleira para descobrir o que havia nela, *aquela prateleira específica estava sempre vazia,*

embora as outras estivessem cheias ao máximo" (Carroll qtd. in Deleuze 41). É a partir da experiência de Alice que Deleuze descreve a lógica desse paradoxo enquanto excesso na cadeia significante e falta na cadeia significada, lugares vazios e ocupantes sem lugar. Sabemos do fascínio de Rosa por Lewis Carroll e da presença de Alice em sua obra, especialmente em *Tutaméia*.[4] Não por acaso, lendo Rosa mediados por Deleuze, reencontramos Carroll. A memória de Riobaldo é esse olhar de Alice, fixando-se em lugares vazios que se deslocam, buscando um significado eterna e irremediavelmente adiado, e forçado por essa ausência a entrar no fascínio, no excesso do significante.

Tempo: Chronós e Aión

Ao falar da memória, mencionamos o problema bergsoniano da coexistência de presente e passado. Essa persistência do passado articula-se com uma concepção de tempo mais ampla, subjacente à narrativa, que tentaremos descrever aqui. Buscamos o momento do paradoxo – é aí que nasce a narrativa de Rosa – , não para "resolvê-lo", evidentemente (paradoxos só se "resolvem" pelo senso comum), mas para descrever-lhe a lógica, que a nosso ver não se reduz nem à causalidade positivista nem a uma dialética de matriz hegeliana.

Sônia Viegas, mais uma vez, coloca-nos na trilha ao apontar que "o jogo da memória incorpora uma irrecuperável futuridade ao passado; este já não pode mais consumar-se, fica em aberto. Ao invés de fazer o balanço da vida, a memória desata o possível do que não mais é possível" (Viegas 23). O passado de Riobaldo é futurizado porque é incompleto, falta-lhe algo, e como "tudo o que já foi, é o começo do que vai vir" (*GSV* 337), é possível reenviá-lo ao futuro na busca da completude. Esse movimento ocorre porque há no texto de Rosa um tempo que é o do eterno retorno, da circularidade, um tempo cíclico, por isso infinito. Os exemplos perpassam todo o texto: "de ouvir boi berrando à forra me vinha a idéia de tudo só ser o passado no futuro" (*GSV* 218); por vezes a circularidade do tempo expressa-se metaforicamente, com a tradicional imagem do rio sendo revisitada: ". . .rio Urucúia é meu rio — sempre querendo fugir, às voltas, do sertão, quando e quando; mas ele vira e recai claro no São Francisco. . ." (*GSV* 435).

Esse tempo cíclico é aquele que estrutura a narrativa, como já apontamos. Trata-se do tempo enquanto *Chronós*, tal como teorizado pelos estóicos e recapturado por Deleuze:

> tudo que é futuro ou passado em relação a um certo presente (uma certa extensão ou duração) pertence a um presente mais vasto que possui uma extensão ou duração maior. Há sempre um presente mais vasto que absorve o passado e o futuro (*Log. of Sense* 163).

Em última análise, só há, em *Chronós*, um presente cósmico que, absorvendo e contraindo em si o passado e o futuro, alcança os limites de todo o universo. É esse o tempo do eterno retorno: "Assim o tempo do presente é sempre um tempo limitado mas infinito: infinito porque cíclico, animando um eterno retorno físico enquanto o retorno do Mesmo" (*Log. of Sense* 61). É a partir dessas reflexões que deve ser compreendida a afirmação de Riobaldo de que "comigo as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre" (*GSV* 109).

É nesse tempo que vive o sertão: na circularidade infinita de um presente-sempre, que permite tanto a futurização do passado a que alude Sônia Viegas quanto a coexistência bergsoniana de presente e passado que mencionamos. No entanto, há na narrativa de Rosa um outro tempo que escapa ao ciclo de *Chronós* e ao eterno retorno. Esse outro tempo é acionado em momentos-limite – em meus cálculos, dois ou três momentos em toda a narrativa – nos quais a singularidade do evento suspende o fluxo do tempo. São experiências de gozo, morte, perda de si. Acionam o tempo do instante-ilimitado. Ao narrar certas passagens – o gozo nos braços de um Diadorim imaginário, o pacto com o diabo –, Riobaldo se refere ao tempo de maneira significativamente semelhante, contrastando com o restante da narrativa.

Ao fazer amor imaginariamente com Diadorim, clímax lírico da obra, verdadeiro delírio de poesia, o gozo faz do instante uma transcendência:

> Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não

> era? (. . .) Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (. . .) Sobrestive um momento, fechados os olhos, sufruía aquilo, com todas minhas forças (*GSV* 221).

Embora não faça referência direta ao tempo, a ligação gozo/morte, o além-tempo (leia-se além-*Chronós*) sugerido por "sobrestive" e "sufruía" (genial palavra *portmanteau:* usufruía + fruía + sofria) nos autorizam a interpretar o trecho como uma elevação do instante ao estatuto de eternidade. Estamos aqui diante de um novo tempo: não mais *Chronós,* mas *Aión.* Um tempo que "se libertou de seu conteúdo corpóreo presente" (*Log. of Sense* 165), um instante paradoxal, que se estica ilimitadamente nas duas direções: "Enquanto *Chronós* é limitado e infinito, *Aión* é ilimitado, tal como o futuro e o passado são ilimitados, e finito como o instante" (*Log.* of Sense 165). Trata-se do instante que se dilata ilimitadamente. Riobaldo experiencia-o no gozo (com o fantasma de Diadorim) e na perda de si (o pacto).

No pacto, Riobaldo vive o tempo de forma incrivelmente semelhante. No terror da encruzilhada silenciosa, em busca do diabo, ele perde o passado-*Chronós* que traz consigo: "eu já estava perdido provisório de lembrança" (*GSV* 318). Perde-se enquanto sujeito, engolido pelo tempo do instante: "Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo" (*GSV* 320). Experiencia a mesma interrupção do fluxo de *Chronós:* "O não sei quanto tempo estive" (*GSV* 320). Termina no limite do ser, da resistência: "Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morcegão caiana me tivesse chupado" (GSV 320). Temos aqui a mesma perda de referenciais, a mesma dilatação ilimitada do instante, o mesmo *Aión* que Riobaldo vivera no gozo com o fantasma de Diadorim. Uma experiência na qual o tempo não mais pode ser medido, pois "o instante é *atopon,* sem lugar" (*Log. of Sense* 166). É a esse tempo que Riobaldo se refere ao falar de amor e dizer que "pensar na pessoa que se ama, é como querer ficar à beira d'água esperando que o riacho, alguma hora, pousoso esbarre de correr" (*GSV* 273). Não mais o tempo cíclico em que vive o sertão, mas o intangível do instante que se estica ilimitadamente. Não

mais o tempo-travessia, mas o tempo da morte, da perda de si no pacto – "tempo é a vida da morte" (*GSV* 445) – ou do amor nos braços de Diadorim. Não mais *Chronós*, mas *Aión*, acionado por dois dispositivos: morte e gozo.

Rosa: dialética ou paradoxo?

Já se falou bastante da "dialética" entre bem e mal em Guimarães Rosa.[5] Num texto que trabalha tão insistentemente com opostos e negações, a tentação de resolvê-los dialeticamente é grande. No entanto, uma leitura mais atenta do texto e um pouco menos de fetichização da dialética hegeliano-marxista nos abrem a possibilidade de perceber em *Grande Sertão* uma lógica que absolutamente não se reduz a nenhuma dialética, mas, pelo contrário, implode-a na origem. Estamos aqui diante do problema de Deus e o diabo, do homem e do sertão, do vivido e do lembrado, do infinito e do ilimitado.

Uma lógica dialética é baseada em opostos que se negam mutuamente e cuja tensão produz uma síntese que por sua vez negará uma outra antítese. A negação é a negação da alteridade, que pressupõe evidentemente a preexistência de dois pólos que se opõem mutuamente. Uma lógica dialética, portanto, necessita separar opostos contraditórios, mesmo que esses opostos estejam em conflito dinâmico. Como afirma Deleuze, "mesmo uma relação essencial entre dois termos não é suficiente para formar uma dialética: tudo depende do papel do negativo nesta relação" (*Niet. et la Phil.* 9) O fundamento da dialética é um negar-se no outro (tome-se o exemplo hegeliano do senhor e escravo) e acionar uma produção de sínteses que absolutamente não faz parte da estética rosiana. Ao longo desse texto desenvolvemos vários exemplos: a ubiqüidade do sertão afirma-se (e não se "nega dialeticamente") nos/pelos seus vazios. A pluralidade do diabo é sua própria não-existência. A falta significada do vivido é o próprio excesso significante do lembrado. São relações evidentemente paradoxais, irredutíveis a qualquer síntese dialética.

Tomemos como exemplo uma das várias passagens do texto em que Riobaldo trabalha com os opostos:

> Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim

> ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique longe do bonito e a alegria longe da tristeza! (. . .) A vida é ingrata no macio de si; (. . .) Ao que este mundo é muito misturado. . . (*GSV* 169).

Vê-se que o drama de Riobaldo é não conseguir separar pólos, ou seja, quebra-se na raiz a possibilidade de qualquer produção de sínteses. Não há na circularidade rosiana nenhuma harmonização de opostos, nenhuma "reunificação", nenhuma "identidade de contrários". Rosa uma vez se referiu ao mundo do sertão enquanto aquele em que o "homem perdeu Deus e encontrou o diabo" (Lorenz 77). Trata-se exatamente disso: Deus é a síntese absoluta; precisamente por isso tem apenas um nome. O diabo é mil, como diz Riobaldo. Ao invés da convergência da síntese, o nomadismo da produção infinita de diferenças: "Deus nunca desmente. O diabo é sem parar"(*GSV* 235).

Para Riobaldo, trata-se de afirmar os dois sentidos ao mesmo tempo, em toda sua radicalidade, e não buscar o meio-termo da moderação: "Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (*GSV* 121); "Tudo é e não é. . ." (*GSV* 12). Ora, qual é o traço básico da lógica do paradoxo senão a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo? "O paradoxo é a afirmação de ambos os sentidos ao mesmo tempo" (*Log. of Sense* 1).

Estamos aqui diante de um outro paradigma: não mais a convergência da síntese, mas o nomadismo da diferença. Contra a seriedade da dialética, o gozo lúdico do paradoxo. Contra Sócrates e Platão, os estóicos. Contra o sertão-microcosmo da ficção regionalista, o sertão-desterritório de Rosa. Mundo dos paradoxos. Mundo de Alice, Godot e Riobaldo: *sertonderland*.

NOTAS

[1]A citação de Guimarães Rosa é tomada de sua entrevista a Gunter Lorenz (p. 68); a de Deleuze vem de "Signes et Événements", entrevista concedida a Raymond Bellour e François Ewald (p. 16).

[2]A tradução das obras citadas na bibliografia em inglês e francês é minha.

[3] A idéia é aqui tomada do posfácio de Cláudio Willer à edição de *Sagarana* do Círculo do Livro ("Guimarães Rosa e *Sagarana*").

[4] Note-se, por exemplo, a inspiração carrolliana de várias das brincadeiras de Rosa com o "nada" no primeiro prefácio de *Tutaméia*, "Aletria e Hermenêutica".
[5] Dois exemplos de tentativas críticas de se resolver as polaridades rosianas em termos dialéticos podem ser encontrados em Suzi Frankl Sperber e Eduardo Coutinho. A primeira afirma que "para o Guimarães Rosa de *Grande sertão: veredas* a realidade única é resultante de uma dialética, dialética que se resolve afinal na unidade das duas entidades contrárias" (120-1). Coutinho também postula uma "síntese dialética que consiste na fusão dos dois elementos opostos" (*Synthesis* 82)

TRABALHOS CITADOS

BELLOUR, Raymond e François Ewald. "Signes et Événements". Entretien avec Giles Deleuze. *Magazine Littéraire* 257 Set.1988: 16-25.

CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'Dês' do *Grande Sertão*". Coutinho 321-359.

CÂNDIDO, Antônio. "O homem dos avessos". Coutinho 294-309.

COUTINHO, Eduardo F. ed. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

—. *The "Synthesis" Novel in Latin America: A Study on Guimarães Rosa's Grande Sertão: Veredas*. North Carolina Studies on the Romance Languages and Literatures. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester and Charles Stivate. New York: Columbia University Press, 1990.

–. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

–. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

–. e Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

LORENZ, Gunter. "Diálogo com Guimarães Rosa". Coutinho 62-97.

MALLARMÉ, Stephane. *Propos sur la Poesie*. Ed. Henri Mondor. Monaco: Éditions du Rocher, 1946.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SCHÜLER, Donaldo. "Grande Sertão: Veredas: estudos". Coutinho 360-377.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

VIEGAS, Sônia Maria. *A vereda trágica do Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Loyola, 1985.

WILLER, Cláudio. Posfácio. *Sagarana*. Guimarães Rosa. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

XISTO, Pedro. "A busca da poesia". Coutinho 113-141.

Ensaio
Essay

THE SOCIAL IMPERATIVE: *Violão de Rua* and the Politics of Poetry in the 1960s

Charles A. Perrone
University of Florida

Este ensaio trata da chamada *participação* na poesia brasileira da década de 60, através de uma abordagem de sua manifestação mais destacada: as publicações em verso do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Examinam-se fatores históricos e literários que orientam esta produção, seus principais traços textuais e a "fortuna crítica" desta poesia política. O caso brasileiro é enfocado em paradigmas críticos que vão desde Platão até análises culturais da época do governo militar (1964-1985). Procura-se compreender algumas dificuldades estéticas da prática dos poetas engajados, assim como contextos extraliterários que a englobam.

In Western literature, examinations of poetry and politics inevitably hark back to Plato's earliest comments about the roles of poets. The author of the *Republic* sensed the non-pragmatic spirit of the lyric and advocated state control of verse-makers and their material. Through the centuries, eulogy of rulers was the principal manifestation of politically motivated poetry. Twentieth-century discussions of literature and society commonly revolve around artists' commitment to change. In his celebrated exposition of *engagement*, Jean-Paul Sartre distinguished between the word-objects of poetry, which cannot by nature be utilitarian or dedicated to causes, and the word-signs of prose, which can, and should, be instruments of action.[1] Modern sociopolitical approaches to literary study have largely depended on Marxist thought and refer almost exclusively to narrative. Marx and Engels themselves did not treat poetry, nor did such important neo-Marxist theorists as Georg Lukács (Enzenberger 75). Officials in socialist states or oppositional political organizations have not necessarily endorsed the exemption for poetic language posited by Sartre but have, for the most part, shared with Plato the idea that the state (party, or affiliated group) should be able to direct writers. The classic examples of planned or directed literature in this century, of course, are Soviet socialist realism and its off-shoots. Here again, fiction and drama absolutely overshadow the lyric, whose very constitution may challenge the possibility of affiliation. Where history and poetry are concerned, studies of political lyric in any epoch often "have done little more than catalog judgements about the ideological stance of a given work according to a critic's fixed conception of which attitudes merit approval and which deserve censure" (Bernstein 38).[2] Slippery questions of evaluation – confronting the transitory and relative

nature of aesthetic values – ineluctably impinge on judgements about both the ideas expressed in poems and their artistic realizations. And, since in the general treatment of the politics of poetic value "*all* of the terms. . . are themselves historical in nature, functioning quite differently in the context and rhetoric of different eras, a series of individual studies is likely to prove far more profitable than any global claims" (Bernstein 39). In accord with this affirmation of the usefulness of site-specific examinations, the purpose of the present paper is to treat the particular instance of political versemaking in Brazil in the turbulent nineteen sixties, and to consider critiques of that episode as a manifestation of contemporary Brazilian poetry.

The socio-political function of art, and of poetry in particular, has never been more at issue than it was during the period of populism and activism of the early 1960s in Brazil. The orientation toward message and social involvement was evident in public discourse in the centrality of the verb *participar*. Dictionary meanings of this key word encompass "informar, comunicar, tomar parte em, associar-se pelo pensamento ou pelo sentimento, ter pontos em comum" (*Novo Aurélio*). As far as poetry is concerned, an author's "participation" would comprise "um ato de comunhão e solidariedade para com seus semelhantes, e portanto perfeitamente válido e até mesmo imperioso", and would normally be associated with politics of the left (Py 186). Chroniclers of literature agree that historical and ideological factors profoundly affected the shape of lyric in the sixties. Accounts of contemporary Brazilian poetry normally have a category, or other sort of nominal locator, for a recognizable tendency of the 1960s, whether "*participante*", "committed", "engagé", "sociopolitical", or a key title emblematic of the trend, *Violão de Rua*.[3] This case study of the production and reception of poetry in politically-charged circumstances focuses on the substance and character of that collective work. Guiding interests in cultural history and *fortuna crítica* here underscore the rationale of aesthetic judgements of the lyrical material in question. Historical contexts, cultural projects and varied commentary all confirm justifiable regard for extra-textual factors.

Violão de Rua is the title of a celebrated three-volume anthology published in Rio de Janeiro in 1962-63. While strictly

speaking it does not designate a movement – engagé verse doesn't begin or end there, neither in terms of chronology nor of pertinent authors – it has served as a convenient synecdoque or purposeful appellation.[4] Since the *Violão de Rua* compilations crystallized certain characteristic sensibilities and textual practices, they proved to be defining moments, and the title has been used to refer to organized manifestations of social poetry in the early sixties in general. Antônio Carlos Secchin, for example, refers to *Violão de Rua* as "o testemunho mais notável desse período" (60). The texts published in those modest vehicles were not especially numerous and have been harshly received on most conventional critical counts. Yet the poetry had quite an audience and remains an obligatory reference in chronicles of contemporary culture and national lyric. How was it that three small paperbacks (100-150 p. pocket-size), generally held to contain poetry of questionable quality, were such a success at the time of their publication and made a mark in recent literary history? Beyond questions of literary taste, if not despite them, the reasons are various and revealing.

Violão de Rua has been the object of telling critiques, both at the time of its release and in subsequent occasions. Its processes reflect scenes of the drama of Brazilian society in 1961 – 1964 and reveal passions of that historical period, especially the intense belief in the role of art in what some thought to be a (pre-) revolutionary stage. *Violão de Rua* was a direct challenge to established literary values based on "aesthetic" criteria and the assumption of the superiority of "universality" in literature. Many tried to institute a local validation of a concept of literature stressing political rhetoric (generally Marxist-Leninist). Poets were answering to a declared necessity for the involvement of middle-class intellectuals and students with the working class and peasants. In the early sixties, concerned Brazilian artists faced a fundamental problem where commitment was concerned: compulsions to involve others and to denounce had to be weighed against freedom of expression; in effect, individual perceptions had to be balanced with "correct" positions. Many acted according to perceptions of an ideal collective position. As a politico-cultural endeavor, *Violão de Rua* bares an unprecedented faith in artistic purpose and in the efficacy of

verse, as well as a series of difficulties inherent in ideologically-driven literary practice. The sponsoring organization of *Violão de Rua* fell well short of even its more modest goals of mobilization. Still, their books were notable enough to be exhibited as "subversive literature" on television following the military coup of 1964. Since then, the social concern that has lasted in poetry and related discussions, in critical consciousness and debates, inevitably carries residues of the specific experience of the early sixties. In sum, *Violão de Rua* was a coagulator, a fulcrum for content-oriented poetry, and it remains the best place to examine the social line of production in Brazil.

The committed poets of the early 1960s were not breaking new thematic ground but rather building on deep historical foundations. A current of social poetry begins with satirical verse in colonial days, strengthens during later Romanticism (notably with the theme of abolition) and develops significantly during Modernismo, with its regard for native populations and popular culture. To know the Brazilian people through poetry in the 1920s could well mean literarily confronting their living conditions. Poet-ethnographer Mário de Andrade is highlighted by Manoel Sarmento Barata in the very deliberately topical *Canto Melhor: Uma Perspectiva da Poesia Brasileira.* The eruption of World War II was the impulse for Carlos Drummond de Andrade's *Sentimento do mundo* (1940), which opened a social line of expression that would peak with *A Rosa do Povo* (1945). The aestheticist Generation of '45 was not noted for social discourse of any kind; what sparse relevant lyric existed was the exception. Several writers who began under the neo-Parnassian sign of '45 would later turn to real-world issues. Geir Campos, Paulo Mendes Campos and José Paulo Paes are among the pertinent names cited by Sebastião Uchoa Leite in *Participação da Palavra Poética.*[5] While contemporaneous with the Generation of '45, João Cabral de Melo Neto is an independent voice, who set an appreciably distinct course with such titles as *Morte e Vida Severina* and *Duas Águas* (1956). Both his objective textual geometry and his treatment of Northeastern realities set him apart from the typical lines of '45 sophistication. Political climate increasingly affected views of literature in the course of

the 1950s. The internationally-influential vanguard of Brazilian concrete poetry, though posited in largely formalist, non-political terms, emerged in a conscious context of developmentalism and nationalist sentiment. Innovation and ideology entered into the *nacionalismo crítico* of the Tendência group in Minas Gerais, while the social concerns of others multiplied and reached unprecedented proportions in the early 1960s. The concrete poets, following constant accusations of alienation and empty formalism, spoke of an imminent "pulo conteudístico-semântico-participante" and aligned with Tendência in search of creative participation. The concrete poets added Mayakovsky's phrase "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" to their "pilot plan" (first issued in 1958) and produced verbal inventions in instigating new formats. The confrontation of experimentalism and discursive verse of a social tenor was a prime feature of the poetic arena of the early sixties in which *Violão de Rua* appeared.[6]

In Brazil, as elsewhere in Latin America, the Cuban Revolution emphatically brought to the fore such issues as Third World identity, self-determination, and anti-imperialism, which affected public discourse. The impact of the Cuban example is tangible in the words of an enthusiastic *participante*, who asserts that Brazilian intellectuals and artists "de um momento para o outro, descobriram-se frente a uma opção radical, dela dependendo todo o prosseguimento de suas atividades criadoras: ou continuar servindo uma minoria em detrimento de uma maioria oprimida e esmagada, ou se colocar ao lado desta em sua estratégia de emancipação. Em termos diversos: ou se demitir da história ou nela se inserir, fazendo-a" (Pontual 65). This declaration exemplifies a radical position that, while exaggerating the historical situation to some degree, sets the tone for discussions of art and society by rhetorically suggesting commitment as the central aspect of intellectual atmosphere prior to the military coup. The populist government of João Goulart (1961-1964) witnessed great agitation on several fronts. Mobilization for social transformation included cultural projects with explicitly political ideals.

In terms of literature and youth involvement, a visit by neo-Marxist Jean-Paul Sartre to Brazil (1961) was a key event. The respected thinker's main address emphasized a need to pay

attention to "popular art" and "expressions of the common people" and influenced many youthful admirers who were attuned to existentialist thought and literature, such as Hamilton Trevisan. For a host of reasons, the traditional cultivation of belles-lettres came to be viewed suspiciously; as a representative young essayist of the day wrote: "O beletrismo é, hoje, a indignidade literária. O aburguesamento do intelectual é deserção, é ato de traição" (Portella 77). Following Cuba, Sartre, and shifts in attitude in Brazil itself, the vogue was social art; artistic values came to be measured by level of participation and integration into social reality.

Critics and commentators also ought to demonstrate their level of concern and commitment. Youthful enthusiasm or revolutionary zeal could translate, however, into self-righteous reviews or disparaging, holier-than-thou attitudes. The following extended definition of *participar*, for example, verges on editorial policing and demonstrates the eminently political poetics that some espoused:

> O desmascaramento da falsa poesia participante é uma tarefa correlata à da produção da poesia participante. É função do poeta engajado, obrigado pelo seu engajamento a denunciar toda a prática alienada, principalmente aquela que, sob capa de revolucionária, oferece ao povo informações inadequadas, falsas e, por vezes, contra-revolucionárias. Quase sempre reformistas. A informação correta e objetiva é a primeira qualidade do poema participante. . . A poesia participante não é a volta a coisa nenhuma, é a integração da produção cultural no espaço-tempo brasileiro, (isto é, a pré-revolução que vivemos). . . A poesia participante é a cultura pensada. . . em termos de materialismo dialético. . . o poema crítico, informado pela estrutura da sociedade brasileira e que a critica dialeticamente. (Atahyde 249-250)

These kinds of values were most prevalent among students moving toward or already holding socialist or communist

positions. For such youth, the true issues for poetry were functional and thematic rather than aesthetic *per se*, and corresponded to those of general concern: anti-imperialism, agrarian reform, peasant leagues, workers movements, etc. Such matters were the focus of a noted student organization for cultural education, the Centro Popular de Cultura, or CPC. Founded in 1962 in Rio de Janeiro as an autonomous group within the UNE (União Nacional dos Estudantes), a constituted body of some impact, the CPC worked to make and disseminate "popular revolutionary art", aiming to de-alienate the people and to foster social change. Affiliated centers were soon founded in other cities around the country.

The CPC elaborated projects in theater, popular music, and film.[7] They also sponsored a publication series with Editora Civilização Brasileira featuring pedagogical little books "for the people", *Cadernos do Povo*, with such titles as *Que são as ligas camponesas?*, *Quem é o povo no Brasil?*, *Por que os ricos não fazem greve?*, and *Quem dará o golpe no Brasil?* It was as "special editions" of this series, and with the same didactic intent at heart, that *Violão de Rua* was released (as were later individual titles by Ferreira Gullar). The position papers of the center's leaders forcefully demonstrate the kind of rhetoric that guided CPC activities and anticipate the nature of associated lyrical output. The overall express ideal was to communicate through artistic means ideology that would aid in the transformation of society. In his manifesto, founding director Carlos Estevam Martins posits three options for artists: to be conformist (alienated), nonconformist (sympathetic to change) or revolutionary (in the struggle), as the CPC purported to be. He establishes differences between the bases of traditional forms, held to be flawed, and the principles of real "popular" art, which must be governed not just by identification with the common people but by a political spirit of transformation as well.[8] Creative guidelines based on such assumptions led to inevitable problems, as seen below. The last director of Rio's CPC was the reformed experimental poet Ferreira Gullar, one of the featured writers in *Violão de Rua* and, from a literary point of view, the most visible personality in the group. His polemical positions included definition of *cultura popular* as a "fenômeno novo" in Brazilian

life, as a "tomada de consciência da realidade brasileira", as comprising (directly or indirectly) didactic works that act upon that reality, in short, as tools of transformation. In this scheme, "popular" does not mean of or emanating from the people but rather imbued with correct political consciousness.[9] Anything not so endowed must be alienated or alienating. For both Martins and Gullar, traditional (folk) modes of expression, if not admirable in and of themselves, were strategically useful, and could be altered for CPC purposes.

These positions manifest, if not a mechanistic application of Marxist tenets, an abiding radicality. Rather than theoretical persuasion *per se*, what should be emphasized in this situation, for a broader humanistic understanding of the ambiance and artistic output of the period, is the intensity of the emotion and belief involved. A strong and sustained personal investment was necessary to act as CPC participants did, literally taking performances to the people in efforts to organize and raise consciousness. As film maker Arnaldo Jabor summarized it: "Nunca se acreditou tanto na arte como força política no mundo!" (qtd. by Hollanda 28). One can hardly talk about CPC activities without being taken by the fervor and faith of organizers and writers, and by the deadly serious tone of creative and analytical language. Dedicated makers might regard germane poetry not just as simple denunciation, protest or outcry but also as a true aesthetic weapon. A student of Gullar's trajectory, for example, calls specific attention to his "firme convicção de que sua palavra poética pode auxiliar na mudança da sociedade" (Turchi 90). The CPC was thought of internally as one of the political arms of a struggle that would lead to the seizure of power. For its part, poetry was not an ornament but a powerful tool; there was an orienting belief in the "eficácia revolucionária da palavra poética que. . . se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada do poder" (Hollanda 15). Without the existence of the myth of the revolutionary reach of the poetic word, *Violão de Rua* could not have been as successful as it was in student sectors. Lafetá assigns no less importance to attitudinal factors in a later reading of Martins' *post-facto* defense of CPC, finding the document to be replete with *certainty*. Excessive confidence

characterizes both the political action and the associated poetry, which is guided by "uma crença quase mágica no verbal" (111-112). In keeping with this coagulating persuasion, there may be an accompanying sense about the objects of outreach efforts. As one absorbed voice claimed: "Mesmo as partes mais avançadas dos trabalhadores do campo e da cidade necessitam, primordialmente, na fase atual espoliativa, sob comando externo, dos elementos conteudísticos da poesia social" (Castro 242). From a distance it might seem self-generous or presumptuous for poets to assert workers' need for content-verse, but it was essential that writers whose activities might include dramatic presentations or distribution of readings to workers maintain belief in what they were doing.

Given this contextualization, it should be made clear that not all the participants in *Violão de Rua* shared such extreme political and strategic views. The makeup of the publication itself, in any case, soon reveals some of the consequences of assuming CPC positions. The three little books carry the subtitle *Poemas para a Liberdade*, with all the clear and desired overtones. The "street guitar" of the main title conveys a public, out-of-the-ivory-tower stance, non-elitist in nature, communicative like song. A straightforward statement of purpose appears on the copyright page of Volume 1, which "visa divulgar poetas que usam seus instrumentos de trabalho para participar de modo mais direto nas lutas em que ora se empenha o povo brasileiro, revolucionariamente voltado para as exigências de um mundo melhor e mais humano". These poets who "participate more directly in ongoing struggles" do not form a homogeneous group. The collection has no generational, geographical or stylistic criteria. Participants come from many different states and include Modernists, refugees from the Generation of '45, others who began at the same time without sharing the neo-Parnassian bias, and college-age individuals, including CPC members. Volume 1 (September 1962) has eight poets, while volumes 2 (also 1962) and 3 (1963) have more numerous and diverse contributors. In total, there are 28 poets, more than half of whom were born between 1921 and 1939, placing them in the 20-40 age range. There were more contributors from the Northeast than from Rio and São Paulo combined, which is in keeping with democratic

principles and a concern for representing voices of the stricken Northeastern region, seen as home to peasant populations in semi-feudal conditions. (The inspiration for the CPC came, incidentally, from the state-sponsored literacy campaign Movimento Popular de Cultura in Pernambuco). In addition to original material, *Violão de Rua* took advantage to reprint (with permission) appropriate texts by such recognized names as Vinícius de Moraes, Joaquim Cardozo, and Cassiano Ricardo.

The introduction to Volume 3 has been taken as the manifesto of *Violão de Rua*. Poet-editor Moacyr Félix delineates the following main objectives: to affirm poetry as a consciousness-raising form of knowledge; to stand against the "ivory tower", with which are associated any formalism or mechanistic approach to verse; to assert that truth is to be found in the people and resistance to the evils of capitalism and imperialism; to affirm poetry as a humanistic endeavor; and to make a natural alignment with the proletariat and the peasantry. Though not elaborated upon in this introduction, experimental vanguard writing is generally viewed with strong suspicion, even as an enemy to target. Tendentious poets were generally anti-concrete poetry and remained unconvinced by the poets' recognition of current realities and participation in timely events.[10] The collected poems of *Violão de Rua* embody Félix's principles to varying degrees, without ever contradicting them. Texts address such expected topics as oppression, poverty, imperialism, latifundiary privilege, and future redemption. Although materialist outlooks dominate, structuring moods and tones are most often determined by emotion and feeling: hope, anger, indignation, guilt, pity, or sorrow. Poetic spaces are, for the most part, exterior; frames of operation and reference include the city, the countryside, and the nation. There are some Latin American references (especially Cuba) and international examples (anti-colonialism in Algeria, South Africa, the Congo; Hiroshima and the cold war). There is an abundance, naturally, of musical titles, speakers and motifs. Indicative titles include "Quatro Mortos por Minuto" (Ferreira Gullar) and "Canto Menor com Final Heróico" (Reynaldo Jardim) from the inaugural volume; "Canto Angustiado aos Plantadores de Cana" (J.J. Paes Loureiro) from the second volume; and "O Que Você Fez, Arquiteto" (Oscar

Niemeyer) and "Canção do Guerrilheiro Torturado" (Ruy G. Barata) from volume three.

In terms of form, it has been asserted with frequency that *Violão de Rua* (and social verse in general) is modeled on the common measures of *literatura de cordel,* especially since Gullar does pointedly use the narrative frames of that "popular" form. It is not strictly true, however, that the educated, urban poets published by the CPC followed traditionalist dictates. Folk-inspired *quadras* and *sextilhas* may seem dominant overall, but there is a liberal mix of free verse as well, with occasional non-conventional techniques. This stylistic mix will play a role in overall assessments of the project. The weight of popular forms is sufficient enough that pieces which are "deviant" in any way do stand out.

The best instance of mixture is Félix de Atahyde's ten-part "Arenga" (Vol. 3, 45-51). The first and recurring verse "félix fúria foice martelo" establishes a sense of sound-aware rhythm and suggests appropriate adaptation of language to intended tone and mood, as the writer assumes the (his own) persona of an inflamed poet speaking to the people ("estou no meio do povo"). Some fragmentation and spatialization further fortify the text. But the coarse interjection of facts, statistics, journalistically-styled quotes and slogans comes to dominate and raises questions about the very lyrical vehicle (why even have a poem?). The need to give the people (literally) correct information and political perspective edges out the appreciable urban awareness and potential for irony that would substantiate greater poeticity. Another good example of what was imagined to be suitable (relevant, useful, *participante*) is "Cortiço" by Cassiano Ricardo (Vol. 3, 38-41). Instead of addressing the oppressed, the poetic voice here offers a litany of their ills, appealing to a well-off readership to insist that people in "brutal miséria . . . são seres como nós". This separation and comparison of assumed audience and subjects unwittingly hints at some of the problematic aspects of *Violão de Rua* treated below.

Moacyr Félix addresses the political and artistic adversaries of protest writing in "A Fala Irritada" by (Vol. 3, 92-102), a harangue that serves as a sort of platform from which to situate *Violão de Rua* among movements in poetry.[11] In this

poem, as well as in Félix's introduction, there are different measures of attitude toward the status of social verse. This ambivalence reflects on *Violão de Rua* in a general way and impinges on judgements of the products. The project wanted to distance itself from academic definitions of lyric and aesthetic standards and to set up non-élite directions of operation. Yet in practice established literary values were never really left behind, even in folk-affected modes. Notions of the poet as an endowed being and of poetry as a "privileged" activity were maintained. Notwithstanding stated political and organizational goals, Félix and colleagues did not renounce citizenship in the local province of letters; they still sought legitimacy there and made claims on artistry. Though they sought to readjust the scale of values for poetry in favor of communicability and construction of world view, they wanted recognition as artists of the word. The poets of *Violão de Rua* are not somehow immune from textual criticism because of their political idealism.

In terms of governing outlook and lyrical practice, "Poética" by Geir Campos proves to be symptomatic of the collection:

> Eu quisera ser claro de tal forma
> que ao dizer
> – rosa!
> todos soubessem o que haviam de pensar.
> Mais: quisera ser claro de tal forma
> que ao dizer
> – já!
> todos soubessem o que haviam de fazer.
>
> (Vol. 1, 40)

The ideals of effective communication and appropriate (implied revolutionary) action are expressed here in a clear parallelism. However, by positing a utilitarian instrument gauged by referential and imperative modes of language, the poem leaves itself open to be read as a statement against an essential aspect of the lyric. To the degree that the speaker yearns for clarity, he is opposed to ambiguity, and his utterance runs counter to the conventional position that the polyvalence of language sustains artful verse. Geir Campos displays awareness

of literary devices here but uses them in a fashion that suggests fear of abstraction, of even minimal indeterminacy, of failing to go the right way. What occurs, in the long run, wholly lacks discovery, surprise, and provocation. The treatment given this text anticipates challenges to openly political poetry, with or without specific reference to *Violão de Rua*, by different readers whose judgements are based on other than a pre-programmed system of partisan valuation.

The reception and critiques of *Violão de Rua* since the time of its appearance disclose user enthusiasm, debate among left intellectuals, established literary standards at odds with ideological motivations, and the wisdom of critical distance. Brazilian criticism has been nearly unanimous in its questioning of the poetic value of *Violão de Rua* and, *post-facto*, of its efficacy or contribution to CPC campaigns. If the ultimate value of the undertaking proves to be largely sociocultural, it is worthwhile to examine various facts and critical opinions for what they divulge about the "populist" approach and its potential in poetry. As far as exposure is concerned, *Violão de Rua* achieved much wider repercussions than most poetry. By one account, one title sold up to 10,000 copies, quite a significant figure in Brazil in the early 1960s. The consumption of this production was restricted, for the most part, to student communities where users "a buscam e a consomem não por razões artísticas mas por motivos ideológicos" (Bilharinho 25). This is an example of the common implication that the favoring of ideological motives adversely affects artistic merit. Such opinions are still normally accompanied by an assumption of "good will". In one early case, a curious reviewer of CPC works wonders how to reconcile the sub-title (*Poemas para a Liberdade)* with the ideology of most of the verse, which is tied to "outras e novas idolatrias que, como toda idolatria, conduzem à escravidão" (Reis 81). While the issue of liberty is raised, the implied villains (communism, totalitarianism, atheism) are not cited.

Conventional Brazilian commentators, whether contemporaneous with *Violão de Rua* or more recent, may share internationally expressed sentiments about the potential limitations of poetry's reach by virtue of existential circumscription. "Poems for liberty" or like material may be

regarded as innately referential and programmatic, and if one takes "lyric" to imply private, personal tones, the "presumptive deficiency" of political poetry would be its very public concern (Mueller 76). In this respect, one must be careful not to confuse expressions of aesthetic "standards" with any supposed political neutrality. Hans Magnus Enzenberger, while skeptical of demands from the left on figurative language of poetry, was careful to note:

> But too often the champions of inwardness and sensibility are reactionaries. . . They advise poetry to stick to such models as they have devised for it, in other words, to high aspirations and eternal values. The promised reward for this continence is timeless validity. Behind these high-sounding proclamations lurks a contempt for poetry no less profound than that of vulgar Marxism. For a political quarantine placed on poetry in the name of eternal values itself serves political ends. (75)

Such reservations help to maintain balance when working through questions of partisanship, ideology and their consequences where evaluation of such poetry as *Violão de Rua* is concerned. Underlying attitudes of paternalism have been denounced, without hostility, in CPC position papers and adaptations of folk literature alike. A recurring complaint about the poems is echoed by Turchi (94), who cites them for the same "tom maniqueísta, axiomático, pedagógico dos cadernos", that is, the topical CPC pamphlets. Overall problems for the verse *qua* lyric emerge from several factors that tend to narrow concepts of social poetry. There is a seeming sense of obligation to denounce in somewhat obvious fashion; thus there may be, for instance, a perception of historical allusion as insufficient or a reluctance to rely on subtle *personae* or semantics. Limitation of horizons may lead to rejection of profoundly human but non-sectarian expressions. Artistic criteria were also impugned from politically sympathetic perspectives. *Violão de Rua* was seen by one vocal contemporary as "estático, monocórdio" and as a confusion of "*subliteratura, terrorismo* e

literatura comprometida. . ."[12] (Portella 83). Another sixties critic reiterates objections to stereotypes and detects a sentimentalization of social facts in the poems. While the tendency to heroicize situations and standardized types is problematic in its own right, the fundamental problem is the lack of inventiveness in the language (Uchoa Leite 102).

The potential for "aesthetic" problems in the CPC poetry is indeed enormous if the linguistic ethics of Martins' above-cited manifesto are applied. The director had proposed that artists should "jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista". This position not only underestimates the ken of the people but leaves artists open to both condemnation from zealots and complaints from anyone appreciative of symbolic language. While the CPC manifesto refers to other genres, it is poetry, of course, that stands to suffer most from precepts on language, especially where class differences also come into play. A fundamental question is whether it is even possible for middle-class creators to make "popular" language their own. Citing an admonition of Adorno's, Hollanda notes that a key CPC manifesto phrase – "laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas" – itself embodies distance from the masses. Attempts at adapting language to mass mentality led to exaggeration and stylized regression to rural folk forms of expression. If there is an express mission to emulate the common people, "[p]oeticamente esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. . . não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular" (Hollanda 19). This last sentiment is shared even by an admiring analyst of Gullar, whose ideas are seen to reflect the authoritarian stance of the intellectual who arrogates the competence to decide what common people will understand or not. CPC verse, moreover, reduces the rich world of folk poetry to schematic and metaphorically poor formulas (Turchi 93). A most *apropos* appraisal of early sixties' manipulation of popular verse, from a poetic point of view, was made by Augusto de Campos:

> Uma das lições a tirar da experiência que alguns poetas urbanos fizeram, quando tentaram se servir da forma exterior e da linguagem típica da poesia de cordel para lhe dar um conteúdo participante, "corrigi-la" ideologicamente e ao mesmo tempo valer-se de sua teórica penetração de massa, é a de que a autêntica poesia popular é inimitável e incorrigível. (257)

In this appraisal, the critic shifts attention away from the dominant narrative type of *cordel* to another modality of folk chapbooks, the register of poetic duel *(desafio)* in Northeastern *cantoria*. It is indeed appropriate to set the value of the lyrical playfulness and gamesomeness of *desafio* over the story-telling function of most *cordel*, in which message can be highlighted but syntagmatic logic controls and, ultimately, simplifies.

The simplification of language is precisely one of the points of departures for João Luis Lafetá in his critique of artistic nationalism and *Violão de Rua*. Self-proclaimed "populist" verse was overly direct and colloquial, loaded the text with passages dominated by the emotive function, and simply made political harangues. Poets may have sought communication with a wider public but their means were marking off certain thematic areas and cutting off, in effect, linguistic resources (110). With few exceptions, the poets in question did not problematize language – lexically, syntactically or semantically. Instead, they fell into easy rhetorical patterns, tending to "reify" or "fetichize" such terms as *povo*, *operário*, or *revolução* without a hint of irony. From their own viewpoint, committed poets could also be sensitive to less-than-careful manipulation of vocabulary.[13] Lafetá goes on to conclude that populist poets' use of stereotypes actually ends up reproducing mental structures of their supposed adversaries, to wit, an ideology of force, action and individual heroism (nineteenth-century bourgeois values) (113- 114). This critic refers specifically to Paulo Mendes Campos' "Poema para Ser Cantado" (Vol. 1), which demonstrates the mystical faith and unwavering attitudes that govern this kind of textual output. The principal evidence is the insistent refrain "Sei que o povo reinará". As do many items in *Violão de Rua*, this poem also

illustrates what would appear to be a poetic application of a tenet of socialist realism, usually thought of in terms of fiction, that calls for the (eventual) victory of the people to be portrayed, or at least visible, in all works of literature.[14]

This example invites consideration of how desired transference of Marxist beliefs may affect the making of poetry. For any poet to invent a mythology in the secular modern world is a tough task, poet-essayist Stephen Spender writes, and the difficulties of such a creative task in the lyric can only be compounded by the demands of a system of thought. Secular communist poetry intending to correspond, for instance, to a religious metaphysical poetry is a blurred project, because Marxism, "in common with other analytical and scientific systems, cannot be taken outside its method and terms, and interpreted imagistically, or converted into a mystique without in the process losing its mechanical or scientific precision" (59). These, it should be emphasized, are indispensable in the domain of materialist ideology, socialist realism, and, to judge by position papers cited above, Brazil's CPC verse. In addition, one ought to consider the relationship of realworld rhetoric and literary renderings. "The temptation for the poet", Spender continues, "is to take over the rhetoric of political will and action and translate it into the rhetoric of poetry". Common to many who write strong-willed poems "is that the poet has allowed his scrupulous poet's rhetoric of the study of 'minute particulars' to be overwhelmed by the secret yearning for a heroic public rhetoric of historic action" (66). While this judgement is made *vis-à-vis* English-language poems for the Spanish civil war and other circumstances, its relevance to the early sixties' Brazilian case has been clear in various circumstances.

When assessing the political and artistic aims of the CPC poetry project, it should be kept in mind that it was thought of as a "vanguard", as participating in a cutting-edge politico-cultural front. In his retrospective outline of twentieth-century Brazilian poetry, one former participant does not hesitate to present *Violão de Rua* as one in a series of vanguard moments (1956-1968), characterizing it as an attempt to maintain an avant-garde (i.e. advanced, ground-breaking) position but without any compromise to aesthetic formalism, guided by a belief that poets

should participate actively in the historical process (Sant'Anna 152). Given the revolutionary projections and the political affiliation of CPC, the original military sense of "vanguard" as front-line is perhaps more applicable to *Violão de Rua* than the acquired sense of "avant-garde" applied to art of change. In Jorge Wanderley's pertinent critique of *Violão de Rua*, in contrast, the vanguard in literature is conceived of as the leading attack on constituted power, on horizons of expectation, on textual predictability. CPC poetry is seen to belong, in the long run, to social or historical spheres rather than to those of art or literature, because it represents no real literary movement or style, which is evidenced by the lack of any diluting of individuality in the common concerns of the group. The anti-establishment poets ". . . embora erguendo-se contra o poder constituído, não se erguiam contra o código – a linguagem – constituído, pelo que perderam sua intenção vanguardista" (117).

If, following this argument, the avant-garde intentions of *Violão de Rua* can be dismissed and, as has been asserted, ideological bias so interfered with potential artistic contributions, what was the value of the poetic arm of the CPC? What was the positive legacy of the *Violão de Rua* enterprise? The CPC and *Violão de Rua* as had been constituted were dissolved by the military following the 1964 coup. Social poetry would continue without the community connections or original publishing scheme, and with new overall perspective. Events naturally brought home political and literary lessons to disillusioned participants, and varied commentary has since reinforced certain outcomes. The educated middle class could not, for example, simply merge with the target *povo*, nor to communicate with their language. Organizational and artistic activity further revealed the differences of the urban working class and the rural underclass. The belief that had held together the CPC's activities, including literary, was, of course, shaken. If literature was to be considered an instrument of empowerment, it could only be so in very subtle and slow ways. Poetry was not for proselytizing nor could it institute class affinity. In broader terms, CPC may have failed to affect the masses, but it was certainly inspirational. *Violão de Rua* retains a place in the history and established tradition of political poetry in the West. Especially

with its musical metaphors, the movement had an emotional value, as suggested in the words of other poets of the Americas: "Still another aspect of the tradition of political poetry is the way in which, just as songs do, it can express and heighten a shared emotion, intensifying morale rather than making converts. 'To have embodied hope for many people, even for one minute', said Neruda, 'is something unforgettable and profoundly touching for any poet.'" (Levertov 171). Brazil's CPC cultural projects, furthermore, played some part in helping to raise middle-class consciousness. The overall mobilization of writers, intellectuals and students and the discussion of cultural issues – notwithstanding dogmas and orthodoxies – had not been negligible; groundwork was established for debates that continued through the 1960s and into the 1980s.[15] The CPC outlook on popular art, albeit paternalistic or unrealistic, as well as the task of engagement through poetry, also aided in a rediscovery of folk culture, which had been de-emphasized lyrically since the first phase of Modernismo in the 1920s. Whether that re-discovery was regressive or progressive, the impulse was provided.

It has also been suggested that in a very general way, socio-political verse helped to recuperate a realist side of poetry that had been disarticulated by the experimental vanguards (Silva 88). From the reverse angle, political climate did affect developments in concrete poetry, as suggested above, as well as the emergence of Poesia Praxis, a self-proclaimed "alternative" vanguard with social pretensions. Founder (and, in effect, lone practitioner) Mário Chamie says that his material sought to be "a experiência lingüística associada à preocupação social, especialmente o conflito campo-cidade" (qtd. by Medina). In his essays, however, political or committed elements never equal the theoretical preoccupation with display, technique and innovation, which results from an obsessive need to respond to all aspects of concrete poetry. Still, at its inception, Praxis could be conceived of as a third option for young poets dissatisfied with both the formal emphases of concrete poetry and the limitations of tradition-bound *Violão de Rua*.[16]

Most of the CPC-anthologized authors had published socially-relevant material before 1962 or would do so in the

course of the decade. As for continuity, the *Revista Civilização Brasileira* was founded soon after the coup to offer an intellectual response to the military regime. In this new publication, poetry was considered an important topic alongside politics and economics, because of a perceived link with the people. Writers adopted careful approaches to reflect on pre-coup practices and to express hope in light of current events, as in this discussion of "Poesia Brasileira, 1964":

> Os violões de rua eram otimistas, confiantes, eufóricos, crentes nas transformações da vida brasileira; hoje, estivados, hão de ressurgir com as primeiras águas, depurados, purificados pelo sofrimento, determinante de silêncios obrigatórios, silêncios que, às vezes, é medo, mas por isso mesmo, é um silêncio fecundo, silêncio de germinação. (Proença 164-165)

The subsequent numbers of this review have a section, "Poetas Falam de Poesia", in which carryovers from *Violão de Rua*, other older names with a certain "respectability", and young voices respond to a questionnaire. The committed line of Gullar and Félix appears consciously toned down and metaphorical, and other responses are more lyrical and romantic in their identification of social issues in art. Fernando Mendes Vianna, for example says: "a poesia deve ser uma forma de libertação dos resíduos da teologia e da metafísica e deve colaborar com as ciências na dignificação da matéria . . . na luta por um mundo mais justo (verdadeiro e útil) e por uma consciência universal dessa justiça" (qtd. by Werneck, 3: 138). The poet also underlines the need to talk about the struggle for sexual freedom as an ethical act. To make poetry of the body is humanizing, here meaning to free the body and to free women from the inequality of entrenched ideas. With the expression of ideas in this fashion, Vianna's voice marks a transition in Brazilian poetry. He was one of those later anthologized by the same publisher in *Poesia Viva*, a bibliographical extension of *Violão de Rua*.

A complete account of the socio-political orientation of contemporary lyric poetry would follow, through the sixties to the nineties, the trajectories of the editor of *Violão de Rua*, of

the consistently involved Thiago de Mello, and of Ferreira Gullar, whose output in the late sixties' contains several emblematic metapoetical texts.[17] In assessing such production individually and as a developing or continuing trend, one wonders how much of the criticism of the original *Violão de Rua* would be applicable to the bulk of similar production of the period. While many of the enthusiastic works of the decade surely exhibit some of the limitations discussed above, one can acknowledge both the uneven qualities of such books and their collective importance as illustrations of "uma das componentes centrais do clima literário nos anos 60", as Alfredo Bosi does (526). Bosi's compilation of relevant titles includes three by the innovation-minded Affonso Ávila and the collected poems of José Paulo Paes. Among the book-length collections published subsequently by contributors to *Violão de Rua*, perhaps the most notable is the image-rich *Inquisitorial* by poet-lyricist José Carlos Capinan, receiving the critical attention of both Barata, who says the poet "antes indaga e medita do que apela para a ação" (72), and José Guilherme Merquior.

Though the social preoccupation in the contemporary Brazilian lyric emerges from the nationalism of the 1950s and spans the 1960s, studies of commitment have focused on *Violão de Rua* because "participation" has never been so much in the foreground as the historical circumstances of the populist period allowed in the early 1960s. Despite the failure of the political-action programs that sponsored *Violão de Rua*, its fragile aesthetic contribution, and all manner of associated discouragements (e.g. the authoritarian regime's repression of free speech), early sixties' engagé poetry still echoes in the artistic arena in Brazil. Transnational issues of political poetry – from Plato to contemporary Latin America – found forceful expression, moreover, in this Brazilian experience. *Violão de Rua* remains, whether as object of critique or of affirmation, an emphatic point of reference in Brazilian cultural history.

NOTES

[1] For a discussion of Plato, Sartre and the functions of literature, see Aguiar e Silva 117-140. See also Eagleton, Ch. 3, 37-58, "The Writer and Commitment",

for a discussion of historical origins and related issues, mostly with reference to the Russian Revolution.

[2] For a useful bibliography of literary value as related to a case of politically charged poetry, see von Hallberg 250. In *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (Princeton: Princeton University Press, 1980), Bernstein confronts notions of "pure" poetry and those of poetry committed to socio-political efficacy. Reginald Gibbons, in a case study of a noted Latin American poet, elaborates on the question of evaluation as relative to the application of value systems; he notes that in judgements on technique, "stance toward life," or belief: "our response is diagnostic not only of the nature of the poem but also of the nature of our assumptions about art and politics" (300).

[3] Nelly Novaes Coelho, for example, divides post-1956 production into two stylistic currents – the vanguard and epic-existentialism (i.e. lyrical continuity) – and a third line defined by ideological purpose, the "participante (cunho sócio-político)".

[4] By way of illustration of the title's imprecise use, one editor notes that critic Affonso Romano Sant'Anna (a contributor to the original anthologies) uses the term "um tanto imprópria e restritivamente" (Bilharinho 26). To demonstrate the lack of any "movement" *per se* Secchin (61) notes: "Os manifestos e plataformas praticamente se confundiram com os textos de apresentação da série". See below on the introduction to *Violão de Rua*, Volume 3, by Moacyr Félix. Gilberto Mendonça Telles (189) characterizes *Violão de Rua* in appropriate socio-historical terms but inexplicably headlines it as an outgrowth of the splinter vanguard of neo-concretismo, apparently because the well-known Ferreira Gullar was prominent in both.

[5] For brief trajectories of social discourse, see Gullar, "Situação da Poesia Brasileira" in *Cultura Posta em Questão* (72-92) and Pontual.

[6] This is not the place for a full discussion of the tensions of vanguardism and (vs.) social orientation in the 1960s. The following bibliographical sequence gives some basic facts. The *pulo* was announced by Décio Pignatari in the conclusion to a 1961 conference paper, which was published in the inaugural issue (1962) of the second concretist journal, *Invenção*, and later in *Contracomunicação*. Pontual took the occasion to publish a rare defense of concrete poetry as evidence of passage from a "progressive" to a "revolutionary cycle" in poetry. Castro's quick response gives a better idea of commonly held opinions against concretism, from both political and literary vantage points. Concrete poets, Tendência and other interested parties held a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda in 1963 and issued a collective communiqué on responsibility to language and society in *vanguarda participante:* see reprint in Ávila 99-100. For the most realistic statement of concrete poetry's stand on nationalism, see Haroldo de Campos. For critical assessments of these affairs, see Simon and, for an account of the incorporation of social perspective into concretist thought, Franchetti, Ch. 3.

[7] On CPC's major thrust, theatre, see Milleret. Berlinck (36-38) lists CPC publications. Reis describes the local and national structures of CPC, and its internal organization and committees, such as Direção de Coordenação do Movimento de Conscientização de Massas.

[8] Martins' document was first distributed in mimeograph form; it was soon criticized by Ávila (72-76), who cited the danger in endorsing, or even admitting,

a return to popular forms in order to mold consciousness of national reality. For a partial English translation of Martins with a brief commentary in relation to film, see Johnson and Stam, 55-67.

[9] See *Cultura Posta em Questão* 1-5. For critical summaries of the approaches of this emblematic set of essays, as well as of the later and related *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, see Lafetá 97-108. Much skepticism was aroused by the concept of "popular culture" as something "new" in Brazilian life, with only a political function; see, for example, Valladares.

[10] Cf. the argument that concrete poetry "participates" by de-conditioning perception and by questioning habits of reception, as formulated by Grünewald.

[11] So designated by Sant'Anna (152), who cites other examples. See Hollanda (20-25) for commentary of poems exemplary of being *povo*, of the future transformed, and of the division of wealth.

[12] In this regard, it is interesting to note that some of the most exclamatory sub-poetry is by Ferreira Gullar himself. Cunha's opinions illustrate the unforgiving reactions of a conventional critic: "Os dois *violões de rua*, por exemplo, são falsa e ruim poesia popular. . . certos trabalhos, de tão primários, raiam pelo grotesco" (20).

[13] For Moacyr Félix, problems arise when form is prioritized over content in any verse, or when semantics are not clarified, "o que acontece também com freqüência na chamada poesia participante, quando as palavras 'operário', 'mulher', 'povo', 'camponês', ficam soltas, por exemplo, numa visão de mundo cem por cento burguesa, de aspecto jesuítico, bolorenta às pampas, mas servindo para dar-nos a ilusória aparência de que seus autores são revolucionários" (qtd. by Werneck 4, 205).

[14] The most complete source on this topic is Régine Robin's *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. See especially 20-25 on "The Debate Over Poetry".

[15] A survey by Hollanda and Pereira of renewed political criticism of artists in the late 1970s during redemocratization shows how the underlying attitudes of the early 1960s died very hard. Turchi (97), among others, also notes this persistence.

[16] Hollanda (43-48) seeks out the factor of engagement in Praxis and looks (49-50) at the additional choice for affiliation via an interview with Freitas Filho, who gives a personal outlook on engagé poetry and social vanguard in the early 1960s in writing (83-88).

[17] Turchi, 98-113, looks closely at post-CPC social poems. See also Lafetá.

WORKS CITED

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ATAHYDE, Félix de. Review of *Violão de Rua*. *Tempo Brasileiro* 2 (1962) 249-250.

ÁVILA, Affonso. *O Poeta e a Consciência Crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.

BARATA, Manoel Sarmento. *Canto Melhor: Uma Perspectiva da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

BERLINCK, Manoel. *CPC: o Centro Popular de Cultura da UNE*. São Paulo: Papyrus, 1984.
BERNSTEIN, Michael André. "O Totiens Servus: Saturnalia and Servitude in Augustan Rome". In von Hallberg 37-62.
BILHARINHO, Guido. "Poesia Brasileira Século XX: Breve Notícia Documentada". *Dimensão* 4: 7 (1983) 5-43.
BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
CAMPOS, Augusto de. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
CAMPOS, Haroldo de. "A Poesia Concreta e a Realidade Nacional". *Tendência* 4 (1962) 83-94.
CASTRO, Luiz Paiva de. "Concretismo e Participação." *Tempo Brasileiro* 3 (1963) 230-249.
COELHO, Nelly Novaes. "A Renovação Poética da Geração de 60". *Cultura* 1:4 (1971) 95-103.
CUNHA, Fausto. *A Luta Literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.
EAGLETON, Terry. *Marxism and Literature*. Berkeley: University of California Press, 1976.
ENZENBERGER, Hans Magnus. "Poetry and Politics" [1962], in *The Consciousness Industry-On Literature, Politics and the Media*. Trans. M. Roloff. New York: Seabury Press, 1974.
FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora UNICAMP, 1989.
FREITAS FILHO, Armando. "Poesia Vírgula Viva". In Freitas Filho et al. *Anos 70 II- Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. 83-122.
GIBBONS, Reginald. "Political Poetry and the Example of Ernesto Cardenal". In von Hallberg 277-299.
GRÜNEWALD, José Lino. "Alienação e Participação". *Correio da Manhã*. February 12, 1967.
GULLAR, Ferreira . *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
–. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 2nd ed. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
HOLLANDA, Heloisa Buarque de and Carlos Alberto Messeder Pereira, eds. *Patrulhas Ideológicas, Marca Reg.: Arte e Engajamento em Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
JOHNSON, Randal and Robert Stam, eds. 2nd ed. *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1988.
JONES, Richard, ed. *Poetry and Politics*. New York: William Morrow & Co. 1985.
LAFETÁ, João Luis. "Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)". In Lafetá et al. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da Palavra Poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LEVERTOV, Denise. "On the Edge of Darkness: What is Political Poetry?" In Jones 162-174.

MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto do CPC" in *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. 79-109; Rpt. in *Arte em Revista* 1 (1980) 67-79 and Hollanda, 139-144.

MEDINA, Cremilda. "Mário Chamie entre a ação da poética e a poética da ação". *Estado de São Paulo. Suplemento Literário* #962. March 9, 1985. p.9.

MERQUIOR, José Guilherme. "Capinan e a nova lírica." In *A Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio/CEC-SP, 1972. 173-192.

MILLERET, Margo. "Pedagogy and Popular Art for the Masses from the CPC". *Brasil/Brazil* 3 (1990) 19-31.

MUELLER, Janel. "The Mastery of Decorum: Politics as Poetry in Milton's Sonnets." In von Hallberg 63-96.

PIGNATARI, Décio . "A Situação Atual da Poesia no Brasil," in 2nd ed. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 91-112.

PONTUAL, Roberto. "Poesia Hoje: Tarefa Revolucionária." *Tempo Brasileiro* 2 (1962) 55-80.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e Realidade Nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Poesia Brasileira, 1964": *Revista de Civilização Brasileira* 1:1 (1965) 161-176.

PY, Fernando. *Chão de Crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

REIS, Marcos Konder. "Centro Popular de Cultura". *Cadernos Brasileiros* 5: 1 (1963) 78-82.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. Trans. Bernard Frechtman, *What Is Literature*. New York: Harper & Row, 1965.

SECCHIN, Antônio Carlos. "Caminhos Recentes da Poesia Brasileira". *Iberoromania* 34 (1991) 55-69.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Lírica Modernista e Percurso Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

SIMON, Iumna Maria. "Projetos Alternativos/Confronto de Poéticas." *Revista Iberoamericana* XLIII: 98-99 (1977) 169-180.

SPENDER, Stephen. "Notes on Revolutionaries and Reactionaries". In Jones 52-72.

TELLES, Gilberto Mendonça. 2nd ed. *Retórica do Silêncio I – Teoria e Prática do Texto Literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TREVISAN, Hamilton. "Que é participar?" *Revista Praxis* 1:1 (1962) 99.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: A Busca da Poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VALLADARES, Clarival. "Uma Questão de Cultura". *Cadernos Brasileiros* 7:30 (1965) 83-88.

VIANNA, Fernando Mendes et al. *Poesia Viva 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Violão de Rua: Poemas para a Liberdade. 3 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-CPC, 1962-1963.

VON HALLBERG, Robert, ed. *Poetry and Poetic Value.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

WANDERLEY, Jorge. "Anotações em Torno da Intenção de Vanguarda e a Série Violão de Rua' ". *Ideologies and Literatures* 2:1 (1987)115-123.

WERNECK, Olga, ed. "Poetas Falam de Poesia". *Revista de Civilização Brasileira* 2 (1965) 173-190; 3 (July 1965) 131-147; 4 (Sept. 1965) 197-219.

Ensaio
Essay

A CIDADE MODERNA EM *CAMINHOS CRUZADOS*, DE ERICO VERISSIMO

Cláudio Celso Alano da Cruz
Faculdade Ritter dos Reis

Erico Verissimo was one of the pioneers in the representation of the modern city in Brazilian Literature, being one of the chief heirs of the "paulistas" Mário and Oswald de Andrade. *Caminhos cruzados* (1935) is chosen here in order to call attention to the first phase of the writer's work, the so called "Porto Alegre cicle". Some of the characters are strategically isolated in order to expose their vision of the city and to analise it in Walter Benjamin's terms, so as to demonstrate the changes that the inhabitants of the main Southern Brazilian metropolis undergo, due to modern life.

1 – Cidade e romance

A busca do **moderno** tem sido uma das obsessões do século, e a pergunta pelo que ele seja parece ter se transformado numa das grandes e enigmáticas questões que ecoam neste final de milênio. Resultado disso foram os muitos caminhos surgidos ao longo dos últimos cem anos para se pensar o **moderno**. Depois de Walter Benjamin, a cidade tornou-se um dos mais fecundos.

Quando se pensa nos primórdios desta literatura urbana tal como a concebemos hoje, é comum lembrar-se de Balzac e Dickens, já que ambos são considerados os dois principais romancistas das maiores cidades do século XIX: Paris e Londres, símbolos consumados da expansão capitalista, as duas "capitais do século XIX", parafraseando Benjamin. No entanto, se agregarmos à palavra **cidade** o adjetivo **moderno**, é comum, influenciados por Benjamin, associarmos Paris e Londres a dois poetas, Baudelaire e Poe, respectivamente.

De fato, para o crítico alemão, o poeta e contista E. A. Poe foi um dos primeiros a expressar um fenômeno que ele considera como primordial da vida moderna: o da **multidão**. Neste sentido, o conto "O homem da multidão", do escritor norte-americano, seria um dos primeiros textos literários a expressar a cidade moderna, no caso, Londres. Não obstante, não foi a ela que Walter Benjamin atribuiu o título de "capital do século XIX" e nem a Poe o reconhecimento de ter sido o seu primeiro "cantor", e sim a Baudelaire e Paris, respectivamente.

A leitura desta cidade feita pelo ensaísta alemão, via Baudelaire, nos desvenda um poeta e uma cidade nunca vistos antes. Baudelaire, poeta do **moderno**, já conhecíamos. Baudelaire, poeta da **cidade**, também. Mas ninguém havia mostrado de

forma tão clara as íntimas e profundas relações que vinculavam estas duas vertentes baudelairianas, o tema do **moderno** e o da **cidade**. Ele mostra estar a obra de Baudelaire visceralmente ligada a um tipo muito especial de cidade que apontava no horizonte do mundo burguês em ascensão: a **cidade moderna**. Não é outro o motivo pelo qual, nas análises, dá um destaque soberano aos poemas que compõem a seção "Quadros parisienses" de *As flores do mal*, em que o poeta francês "canta" a cidade de Paris. Esta, nos parece, a equação armada e resolvida por Benjamin: colocar o poeta Charles Baudelaire, de forma definitiva, como "o" poeta da **cidade moderna**.

Reconhecida Paris como matriz da moderna civilização urbana, precisamos nos situar em relação a ela, a este centro irradiador do universo burguês do século XIX. Claro que muito deste século XIX francês só chega aqui no século XX, como é o caso do aparecimento desta **cidade moderna**. Em relação ao Brasil, a primeira cidade a se modernizar foi a Capital Federal, o Rio de Janeiro, num período que, em linhas gerais, pode-se estabelecer como sendo de 1900 a 1920. Estamos falando do Rio de Pereira Passos, que faz com a Capital Federal, guardadas as proporções, o que o Barão Haussmann fez com Paris na década de 1860.

A década de 20 vem marcar a ascensão de São Paulo, que passa a dividir com o Rio de Janeiro a posição de principal centro difusor, formando o que seria chamado, ao longo do século, de eixo Rio-São Paulo, centro da vida nacional. Se no caso do Rio de Janeiro a influência é nitidamente parisiense, em relação a São Paulo já se torna mais difusa. Há, certamente, a influência de Paris, que continua e continuará no decorrer do século, mesmo que em âmbito mais restrito. Mas há também a poderosa influência irradiada de Berlim, capital da turbulenta República de Weimar, num dos períodos mais ricos de sua história, além da igualmente poderosa influência daquela que estava se tornando a maior cidade do mundo: Nova Iorque. Com a Revolução de 30, o país entra definitivamente no que se convencionou chamar de Brasil Moderno, e a década de 30 será o momento em que as transformações já iniciadas em Rio e São Paulo irão se propagar como em leque por várias capitais regionais.

Em relação ao romance brasileiro, a primeira cidade a ser representada é o Rio de Janeiro: Macedo, Almeida, Alencar,

Machado e Lima Barreto formam um eixo por onde quase um século de vida urbana se expressa. O ano de 1922 marca, concomitantemente, a morte de Lima Barreto e o surgimento do movimento literário que anuncia a próxima cidade a ser objeto de representação romanesca: São Paulo. Mário e Oswald de Andrade seriam seus principais romancistas. É na década de 30, e não apenas no Rio e São Paulo, mas em várias daquelas capitais regionais, que a **cidade moderna** passa a ser representada em ampla escala no romance brasileiro, acompanhando o processo de instalação, no país, de uma sociedade eminentemente urbano-industrial.

Chega-se, assim, ao **romance de 30**, mas a um **romance de 30** bem determinado, ou seja, urbano. O período em que se inserem estas obras talvez tenha sido o mais fecundo de toda a trajetória romanesca no Brasil e tem sido bastante estudado. Se quisermos, porém, ler o romance produzido no período sob a ótica da **cidade moderna**, devemos matizar o consagrado conceito de **romance de 30** e destacar dele apenas aqueles romances que buscavam expressar a sociedade urbano-industrial que se estabelecia no país. Importa determinar aquelas obras que expressam efetivamente o nascimento da **cidade moderna** no Brasil, ainda que de forma tênue, como de resto ainda era tênue a modernização das cidades brasileiras, mesmo no caso de Rio e São Paulo. Não é difícil verificar a existência de uma família de romancistas, ainda não cabalmente reunidos e caracterizados como criadores de obras vinculadas especificamente a este mundo urbano-industrial em formação, que estão registrando o nascimento das grandes concentrações urbanas do país. Esta vertente do romance produzido na década de 30 aponta em direção às atuais regiões metropolitanas, e algumas delas têm, naqueles anos, os seus romancistas urbanos "clássicos": Oswald de Andrade em São Paulo, Marques Rebelo no Rio, Cyro dos Anjos em Belo Horizonte, Erico Verissimo em Porto Alegre.

2 – A Porto Alegre de Erico

Em 1984, a Globo publica o álbum *A Porto Alegre de Erico*, uma bem cuidada edição que reúne trechos da obra do romancista, acompanhados de fotos cuidadosamente escolhidas. Josué

Guimarães, o responsável pela edição, abre seu texto de apresentação dizendo que "a intenção deste livro foi a de recolher, na extensa obra do nosso grande romancista, trechos de sua ficção que têm como cenário a cidade de Porto Alegre"(5).

O álbum chama a atenção, principalmente, para a primeira fase da obra de Erico, aquela que engloba o chamado "ciclo de Porto Alegre" e que, com alguma liberdade, poderíamos considerar como sendo aquela que vai de 1933 a 1943, ou seja, de *Clarissa* a *O resto é silêncio*. O destaque recebido por *O tempo e o vento* tem servido para, de certa maneira, eclipsar esta primeira fase, totalmente dedicada ao ambiente urbano. Neste sentido, *A Porto Alegre de Erico* traz uma contribuição importante, já que, pela força das imagens, revaloriza a vertente urbana da obra do romancista. Assim, ao lado de textos e fotos da década de 30 e 40, são colocadas em contraponto fotos atuais, que buscam, de alguma maneira, ilustrar passagens dos romances.

No que nos interessa mais de perto, ou seja, o romance *Caminhos cruzados*, notamos que ele recebe um destaque muito grande no álbum em questão. Isto pode facilmente levar à conclusão de que em *Caminhos cruzados* temos uma representação da cidade mais substantiva. Nada disso. Tal destaque se deu, muito provavelmente, em função de servir melhor às características buscadas naquela edição do álbum, ou seja, uma imagem marcadamente descritiva da cidade, literalmente "fotográfica". Sob este aspecto, o álbum se realiza plenamente. A sensibilidade dos trechos escolhidos pelo amigo Josué Guimarães e das fotos de Leonid Streliaev contribuem decisivamente para o êxito da iniciativa.

Este trabalho, no entanto, reforça, ainda mais, a confusão que se estabeleceu, em relação à obra de Erico sobre a capital gaúcha, entre **descrição** da cidade e **representação** da cidade. Não obstante as suas qualidades, o álbum carrega em si este aspecto negativo, o de passar a imagem de uma Porto Alegre marcadamente lírica, apaziguada, sem conflitos, em tudo diversa daquela Porto Alegre representada em *Caminhos cruzados*, uma cidade, pelo contrário, profundamente dividida, conflituada, em pleno processo de instalação de um capitalismo reificador. Os momentos líricos, nesta cidade representada por Erico, surgiam como breves instantes de respiração em meio ao sufoco da

luta diária, dos embates cotidianos. Tudo isto nos remete àquele tipo de literatura denunciada por Benjamin, as chamadas fisiologias, onde "o que importava era a inofensividade" (34).

A diferença é que aqui este processo ocorre na etapa da recepção e não na instância da produção, totalmente voltada para uma apreciação crítica da realidade. Procedeu-se, ao longo do tempo, a uma verdadeira "glamourização" daquela cidade representada por Erico no "ciclo de Porto Alegre", em especial da dura crítica contida em *Caminhos cruzados*.

Sem a intenção de nos aprofundarmos numa distinção conceitual, diremos apenas que nesta investigação estamos considerando a **representação** da cidade como algo bem mais abrangente do que a sua simples **descrição**. Esta faz parte e pode, dependendo do texto, ser mesmo fundamental, mas não esgota a representação. A descrição, como se sabe, é predominantemente visual. No caso de Erico, ele mesmo, acompanhado pela crítica, inúmeras vezes chamou a atenção para o caráter plástico de sua obra. Ele próprio considerava-se um pintor frustrado.[1] E não há dúvida de que, em *Caminhos cruzados*, ele deixou alguns quadros tocantes. Mas nem por isto deve-se reduzir a sua imagem da cidade, bem mais complexa e nuançada, a estes quadros, sob pena de falsear sua obra.

Realizar um corte transversal na sociedade porto-alegrense da época, este foi o objetivo fundamental de Erico Verissimo ao escrever *Caminhos cruzados*. Um corte que fosse a marca da "inconformidade do romancista ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa" (Prefácio). Ao perguntarmo-nos, portanto, como Erico representa a cidade em seu romance, devemos partir, inicialmente, dessa polaridade. Como o próprio Autor diz, no prefácio de 1964, sua intenção é satírica, abrindo mão de meias-tintas. Neste sentido temos basicamente duas cidades: a dos ricos e a dos pobres. A primeira corresponde ao bairro dos Moinhos de Vento, a zona mais aristocrática da cidade naquele momento. A cidade pobre corresponde à Travessa das Acácias, lugar exclusivamente ficcional, síntese das zonas suburbanas da cidade, situada embora num lugar bem determinado da cidade real. No entanto, se o que se quer é a expressão da cidade moderna em *Caminhos cruzados*, deve-se dirigir a atenção, principalmente, para a

representação que Erico faz daquela zona da cidade tradicionalmente chamada Centro. Um bom método talvez seja distribuir-se por algumas personagens a visão da cidade que elas carregam para o romance.

Comecemos por uma personagem que não se relaciona diretamente com o Centro mas que, de certa forma, reage principalmente a esta área da cidade. Esta área talvez seja aquela que mais se oponha ao lugar ideal para a D. Maria Luísa: a pequena cidade de Jacarecanga. A nostálgica esposa do coronel Pedrosa, apesar de toda a riqueza em que vive, está sempre suspirando por um tempo passado. Aliás, é exatamente esta riqueza o fator fundamental de sua tristeza. Desde que o marido ganhou na loteria, tornando-se milionário da noite para o dia, a sua vida não teve mais sossego. A vinda da família para Porto Alegre foi apenas o começo do seu "calvário". D. Maria Luísa encarna a idéia tradicional de que a cidade grande é um lugar demoníaco e de perdição, em oposição à outra imagem, não menos tradicional, que a vê como uma possibilidade de salvação, pelas múltiplas oportunidades que oferece. A filha de D. Maria Luísa, Chinita, encarna esta segunda idéia. Para ela, "Porto Alegre significava uma vida nova: sociedade fina, automóveis, passeios, cinemas, bailes, ruas muito movimentadas, luxo e gozo"(Verissimo 29). Para sua mãe, a cidade grande representa a desgraça:

> D. Maria Luísa rumina a sua desgraça. Tudo está acabado. O rapaz se fina aos poucos, consumido pelas farras, pelas noites passadas em claro, pela bebida. A filha perdeu todo o respeito pelos pais, vive na rua, solta, como uma mulher da vida, desbocada, atrevida. Zé Maria perdeu o governo da casa e agora arranjou uma amante. Amigado! Maldito dinheiro! Ela bem sabia que dinheiro de loteria traz desgraça (241).

Como reação a tudo isso, D. Maria Luísa está sempre a recordar os "bons tempos":

> Ela se lembra de que o soalho de sua casa de Jacarecanga rangia quando a gente caminhava nele.

> Rangia, mas lá tudo era melhor. Ninguém dormia até tarde, Manuel se recolhia cedo. Chinita não usava vestidos tão decotados nem andava tão solta. Tudo era diferente. Mais união. De noite Zé Maria jogava gamão com o vizinho, e ela fazia tricô; Chinita ia passear na praça com as filhas do coletor. Tão bom. . . (125)

Essa personagem, vista à distância e sob a nossa perspectiva temporal, adquire contornos inusitados, fugindo, em alguns aspectos, ao encaminhamento que lhe deu o Autor. O seu caráter acentuadamente caricato tende a se atenuar em alguns momentos, na medida em que ela é uma das poucas personagens que aponta para aspectos dissolventes na sociedade que então estava se formando. Mesmo que por caminhos tortuosos e intuitivos, impregnados de preconceitos típicos da cidade do interior, ela percebe fatos que aos olhos dos outros podem passar despercebidos. Mesmo Fernanda, de todas as personagens a que aparenta maior lucidez em relação àquela sociedade, não demonstra, pelo menos não de forma explícita, perceber certas coisas miúdas que não escapam aos olhos mártires da esposa do coronel Pedrosa:

> Depois, em hotel de cidade, há um talher para cada coisa, nunca se sabe como usá-lo. Os criados eram atenciosos mas não faziam nada sem gorjeta (122).

Tirante o aspecto sovina demonstrado por D. Maria Luísa aqui e alhures, não há como deixar de perceber a agudeza do seu olhar no que diz respeito ao modo de funcionamento das trocas sociais que então se estabeleciam. São coisas miúdas como esta que indiciam a passagem para uma economia monetária, onde o dinheiro assume um valor cada vez maior e obsessivo na vida das pessoas. Não há como deixar de pensar na análise de Simmel a respeito, quando vemos estes "criados (que) eram atenciosos mas não faziam nada sem gorjeta":

> O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda

> qualidade e individualidade à questão: quanto? Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse. Assim, o homem metropolitano negocia com seus fornecedores e clientes, seus empregados domésticos e freqüentemente até com pessoas com quem é obrigado a ter intercâmbio social (13).

A cena de D. Maria Luísa com os criados do hotel é perfeita para mostrar como a análise de Simmel é bem mais arguta e menos "idealista" que a feita por Marx, pelo menos no que diz respeito aos efeitos do dinheiro sobre o homem metropolitano. Simmel percebeu, como poucos em sua época, o caráter assustador que o dinheiro estava tomando no mundo do século XIX, em seu final. O traço mais radical e, como o desenrolar do século XX só veio confirmar, certeiro de seu pensamento foi o fato de não salvar nenhuma classe ou grupamento humano desta constatação, tal como Marx havia feito com a classe trabalhadora. Para Simmel, desde que esteja na "sede da economia monetária" que é a metrópole, não há salvação para o homem, que está sempre atrás de seus interesses individuais e do dinheiro, a maior arma para realizá-los numa sociedade marcadamente materialista. Dos criados de hotel ao grande banqueiro, desde que metropolitanos, todos estão atrás de dinheiro. Esta posição, que a princípio parece carregar um componente politicamente reacionário, por igualar a todos, ricos e pobres, tem sido cada vez mais confirmada pelas sociedades ocidentais, especialmente numa fase de capitalismo avançado. Em termos da Porto Alegre de 1935, estes eram apenas os primeiros sinais de um *modus vivendi* que o desenrolar do século, igualmente, só fez progredir.

Passagens extremamente curtas como esta dos criados de hotel são como que pequenas brechas por onde se pode perceber como em literatura uma personagem pode ir, se bem situada historicamente, muito além do que previa seu criador, pelo

menos em nível consciente. Aquilo que é tratado de maneira algo cômica adquire outros contornos visto à distância. No seu apego à sociedade antiga, típica das cidades pequenas, D. Maria Luísa apreende, em sua origem, o consumismo galopante que iria tomar conta de cidades como Porto Alegre na outra metade do século:

> Todo mundo procurava Zé Maria. "Coronel, compre um auto!" "Coronel, compre uma casa!" "Coronel, compre um rádio." E a cada oferecimento D. Maria Luísa sentia um calafrio, como se o marido já tivesse feito a compra, irremediavelmente (122).

Porto Alegre não era Manhattan, é certo, mas começava a ir em direção a ela.[2] Estava no início de um processo que a levaria a transformar-se, rapidamente, em mais um dos satélites do centro do capitalismo mundial. A avassaladora presença da cultura norte-americana na sociedade brasileira de então é agudamente sentida por Erico. E esta presença se dava principalmente através da indústria cinematográfica: por este canal, chegava aos corações e mentes das pessoas do mundo inteiro o modo de viver americano. Aqui não poderia ser diferente; para Chinita, a filha de D. Maria Luísa, a cidade aparecia como um pano de fundo para as suas aventuras de menina jovem e rica, brincando de ser uma atriz famosa:

> Para gozar a piscina, o salto, a tarde, o *Esportivo América*, ela precisa imaginar que isto não é Porto Alegre, precisa convencer-se de que está em Hollywood e é Joan Crawford, ou Carole Lombard. . . (145)

Visto em perspectiva, o cinema americano não deixou de ser um único, enorme e eficientíssimo "comercial" do *American way of life*. D. Maria Luísa, a seu modo, estava reagindo às suas primeiras "veiculações". Não deixa de ser significativo, e de certa forma paradoxal, que a personagem mais avessa ao mundo moderno tenha sua última aparição no romance numa cena em que, sob muitos aspectos, traz uma das marcas mais típicas do herói

moderno: a solidão. É no capítulo 118, todo ele dedicado à personagem. D. Maria Luísa está sozinha. O marido, "nem há dúvida" (296), está com a amante. Sua filha Chinita está com Salu, "como uma mulher da vida" (296). Seu filho Manuel, igualmente, não está. O clima é de absoluta solidão:

> D. Maria Luísa fica sentada, pensando. A casa enorme está mergulhada num silêncio ainda maior. Os criados foram dormir. Ninguém em torno, só ela, neste salão grande (296).

Outro que não vê com muito bons olhos o mundo moderno é o professor Clarimundo. Mas ele tampouco vê com muita atenção o mundo antigo. O "homem de Sírio" vive mais num mundo por ele idealizado do que propriamente na realidade. Mas no mundo antigo, ao menos, não estamos tão sujeitos a surpresas, a vida corre mais controlada, parece pensar a personagem. Por isto o capítulo 38 é paradigmático do comportamento refratário aos "tempos modernos". O professor Clarimundo prepara-se para ir à casa do coronel Pedrosa e deve para isso tomar o bonde, algo "desagradável":

> Para o Prof. Clarimundo, tomar o bonde é uma coisa desagradável. Desagradável por duas razões. Primeiro porque é perigosa; depois, porque implica no convívio por alguns minutos com gente desconhecida, com povo, com humanidade (156).

O professor Clarimundo demonstra aqui o tipo de inquietação que o crescimento das cidades começava a gerar nas pessoas, percebida com precisão por Simmel e ratificada por Benjamin, que o cita:

> Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os

> meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras (36).

Apesar de Erico não fazer referência ao olhar, a correspondência de situações é perfeita. O Autor parece ter escolhido esta personagem para expressar a relação dos citadinos com seus meios de transporte público de então. Todo o capítulo 55 é dedicado a isto. Numa clave cômica, o capítulo é um primor de construção e mostra o atarantado professor Clarimundo às voltas com esta perigosa geringonça, fruto do horrível progresso mecânico, conforme as palavras do próprio:

> Além do mais, tomar o bonde é perigoso. Estamos esperando o veículo elétrico muito sossegados e de repente passa um automóvel maluco e nos joga longe. A cabeça bate contra o poste – bumba! Fratura na base do crânio. Era uma vez uma vida! O progresso mecânico é horrível, pois significa bondes, automóveis, gramofones, rádios, máquinas, máquinas e mais máquinas! A admiração de Clarimundo pela ciência que tornou possível todas essas engenhocas fica limitada aos domínios da teoria (156).

Mas apesar da filípica contra o bonde, um dos símbolos do mundo moderno, o professor Clarimundo, em função das grandes distâncias da cidade, precisa utilizá-lo:

> Com o seu passo miúdo ele caminha sempre. Na esquina, pára junto do poste e fica à espera do bonde.
> Os trilhos se espicham rua afora, a água escorre-lhes pelos sulcos. Um bonde se aproxima. Clarimundo dá dois passos e ergue a mão esquerda. Com um ranger de freios o elétrico estaca (200).

Começa aqui uma chapliniana odisséia em que a personagem se vê envolvida e "humilhada" pelos "tempos modernos", tal e qual o imortal Carlitos:

> Durante alguns minutos Clarimundo luta para fechar o guarda-chuva mas a mola não obedece. Desesperado, rosto em fogo, o professor sobe para a plataforma, ficando com a copa do guarda-chuva para fora. O bonde põe-se em movimento. Clarimundo, que tem ambas as mãos ocupadas com o maldito guarda-chuva, perde o equilíbrio e vai de encontro ao motorneiro, que o ampara.
> – Desculpe – diz o homem de Sírio, embaraçado. – Esta coisa emperrou.
> E, segurando o balaústre com uma das mãos, faz movimentos incríveis com a outra, procurando fechar o guarda-chuva (200).

Mais adiante, outro embaraço: eis o professor Clarimundo às voltas com o pagamento da passagem. Para achar o dinheiro, apalpa-se todo, sorri amarelo, e vive na ficção uma cena paradigmática da modernidade, para falarmos como Berman, em que o pobre passageiro encontra-se cara a cara com a única situação imperdoável no sistema capitalista, ou seja, não ter dinheiro:

> Clarimundo procura o dinheiro atarantado. Bolsos do colete: vazios. Bolsos do casaco, de dentro e de fora: vazios. O constrangimento de Clarimundo aumenta. Senhor! Quando um homem sai de casa com o pé esquerdo. . . O condutor espera, com relativa paciência. Clarimundo se apalpa, revira os bolsos, sorri amarelo. . . E por fim, com uma sensação de alívio, encontra no fundo do bolso das calças uma moeda de mil-réis. Recebe o troco e fica todo encolhido no seu banco, sem ousar olhar para os lados, com a certeza dolorosa de que toda a gente no bonde viu o seu ridículo, o seu embaraço (200).

Note-se, também, novamente a indicação da convivência forçada com estranhos ("toda a gente no bonde viu o seu embaraço") num recinto fechado como um bonde, conforme a análise de Simmel.

Por fim, o desastrado cidadão urbano chega ao seu destino:

> Ao desembarcar sai tão estonteado, que se esquece de abrir o guarda-chuva. À porta do colégio esfrega os pés no capacho e olha o relógio. Atrasado cinco minutos (201).

Depois desta, devemos analisar não uma, mas uma dupla de personagens, já que há uma oposição muito clara entre elas. Trata-se de Teotônio Leiria e Fernanda, patrão e empregada. O local é um magazine onde esta trabalha como secretária daquele:

> Na galeria, Teotônio detém-se e baixa o olhar para o salão grande da loja. Longas, longas prateleiras de vidro, mostradores faiscantes com frascos coloridos – *Guerlain, Coty, Myrurgia, Lubin, Caron* – sedas, roupas feitas, gravatas, colarinhos. O pavimento é de ladrilho colorido. Burburinho, mulheres de vestidos de muitas cores, confusão de vozes. Os caixeiros passam apressados dum lado para outro. Um pretinho vestido de *groom* (idéia de D. Dodó) passa sobraçando caixas brancas e compridas. A registradora da caixa tilinta, a gaveta salta (65).

Erico faz aqui, provavelmente, a primeira descrição, na literatura sulina, daquilo que os franceses chamavam de *magasins de nouveautés*, e que de Paris espalharam-se pelo mundo:

> O movimento de concentração que tende a substituir os pequenos balcões pelos grandes bazares se faz particularmente sentir em relação à vestimenta. O que antes era preciso comprar em trinta lojas, atualmente encontra-se reunido em vastas galerias,

> com seções de objetos para a vestimenta e para a casa, desde o vestido ao boné confeccionado, das luvas ao guarda-chuvas. [3]

Na perspectiva de uma análise social como a que estamos seguindo, com esta descrição da loja, Erico nos diz mais, talvez, de Teotônio Leiria enquanto tipo social do que se o descrevesse "pessoalmente". Está aí a origem, entre nós, dos grandes comerciantes e das grandes redes comerciais que, tal como Benjamin falou em relação às Exposições Universais, acabariam transformando-se em verdadeiros centros de "peregrinação ao fetiche da mercadoria" (35).

Dentro do prédio deste grande magazine ocorrem duas pequenas cenas que convém colocar frente a frente. Uma primeira nos mostra a paisagem vista por Fernanda, a segunda, vista por Teotônio Leiria. Elas falam por si e, dentro da nossa perspectiva de análise, não há o que dizer a respeito da visão que cada um tem do centro da cidade. Fernanda vê:

> Por trás de Branquinha, uma paisagem opressiva emoldurada pela janela: telhados, telhados e mais telhados; paredes cinzentas, chaminés, roupas secando e longe, como que esmagada entre duas paredes duras, uma nesguinha de céu (34).

E Leiria vê:

> Vai até a janela e olha para baixo. A rua fervilha no vaivém dos transeuntes: um mar encapelado de cabeças multicores. Uma onda quente de sons sobe para as nuvens. O sol já se escondeu por trás dos edifícios mais altos. Seis horas (63).

Registremos apenas a parcimônia, por parte de Erico, da utilização da palavra **edifício**, e nunca a palavra **arranha-céu**, já bastante utilizada a partir do momento em que passou a existir meia dúzia deles na cidade. Os jornais, principalmente, registravam o aparecimento de cada edifício um pouco mais alto do que os até então existentes como sendo um acontecimento. A

única vez em que Erico a utiliza é para tirar dela efeitos satíricos, como que a gozar daquela euforia da população, especialmente dos novos-ricos como o coronel Pedrosa, o qual, para abrilhantar a festa dada em homenagem à inauguração do seu palacete, não deixa por menos: manda fazer um "grande bolo que é um arranha-céu em miniatura" (186).

Outra personagem que oferece uma rápida visão do Centro é Pedrinho. Ele sai mais cedo do emprego e dirige-se à Casa Sloper, tradicional loja da Rua da Praia, a fim de comprar um colar para a sua amada Cacilda:

> Pedrinho consegue licença para sair mais cedo da loja.
> Vai agora abrindo caminho por meio da multidão que formiga nas calçadas e no centro da rua.
> Depois que a gente trabalha um dia inteiro e que sai para a rua, de tardezinha, fica tonto no meio do tumulto. Parece que tudo gira. As pessoas dizem as coisas e a gente fica por um momento sem compreender, com ar de palerma (280).

É uma pequena tomada da hora do *rush* na Rua da Praia. Uma das poucas vezes em que Erico utiliza a palavra **multidão**, o que não deixa de demonstrar, mais uma vez, a parcimônia com que registrava as cenas da cidade em 1935, apesar do seu declarado fascínio por metrópoles, cuja concentração de pessoas na sua área central não ocorre apenas na hora do *rush*, mas nesta hora apenas se exacerba. Já então havia em Porto Alegre, em determinados momentos e em lugares bem específicos como a Rua da Praia, uma certa aglomeração de pessoas que, sem dúvida, autorizava o uso da palavra **multidão**, tal como parece ser o caso desta pequena cena protagonizada por Pedrinho.

O sentimento da multidão, o desejo de nela perder-se, está presente em Fernanda, na forma de sonho: "Vontade de sair para a rua, livre de preocupações, e misturar-se na multidão, entrar nas casas de chá, ser como as outras raparigas, esquecer. . ." (277). A multidão aqui tem o mesmo sentido que no famoso conto de Poe. Em oposição à diuturna "militância" de Fernanda, ao seu constante "engajamento", aparece a vontade

de simplesmente flanar, perder-se na multidão. A comparação com a personagem de Poe não vai muito além disso, mas é importante marcar esta presença pioneira da multidão como ópio na narrativa sulina, esta atração que exerce sobre os cidadãos que buscam um descanso para os duros embates cotidianos.

A multidão parece ganhar aspecto mais "literário", mais construído, quando passamos à personagem Salu e sua relação com o Centro. Ele tem com esta área da cidade uma relação muito íntima, já que é a única das personagens que lá mora, no décimo andar de um dos edifícios mais altos da época, o que então, presumivelmente, indicava uma elevada condição social. Salu é, sem dúvida, a mais cosmopolita de todas as personagens. E talvez não nos enganemos ao pensar que a autocrítica que Erico faz da sua representação da cidade de Porto Alegre,[4] no sentido de que teria antecipado sua configuração, seja, no fundo, dirigida à visão que essa personagem nos apresenta. Salu, nesse aspecto, parece ser, efetivamente, uma espécie de *alter-ego* cosmopolita de Erico. A sua presença traz algo de mais internacional à cena porto-alegrense, algo que talvez estivesse muito à frente de seu tempo, se pensarmos na Porto Alegre de então. De qualquer maneira, serve como indicativo dos sonhos metropolitanos que estavam presentes na cidade. Assim ele acompanha a saída de Cacilda de seu edifício, depois de ter passado a noite com ele:

> Agora Salu está à janela, metido no seu roupão felpudo. Neste momento Cacilda sai do Edifício Colombo. Ele reconhece o vestido vermelho e o chapéu preto de feltro. Uma figura pequenina que caminha sobre a calçada clara de mosaicos, na qual se projeta sua sombra. A mancha vermelha move-se. Outras manchas se agitam. Cacilda se perde no tumulto da rua.
> Cacilda de quê? Quantos anos tem? De onde veio? Para onde irá? (17)

Há algo de cinematográfico nisto, de enquadramentos em ângulo, visões do alto, figuras minúsculas, sombras compridas, tumulto das ruas, tudo aquilo que o século, principalmente

através do cinema, da fotografia e, ultimamente, da televisão, tem explorado para significar as grandes metrópoles modernas. São cenas que, mesmo sendo já possíveis de visualizar na cidade de então, deviam ser experiência de uma parte ínfima da população, não sendo, pois, representativas. Sobram as referências literárias. Nesta cena com Cacilda, por exemplo, há um evidente aproveitamento do poema "A uma passante", de Baudelaire, motivo de uma refinada análise de Benjamin, justamente nos seus ensaios sobre o surgimento da cidade moderna:

> A rua em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
>
> Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
> Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
> No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
> A doçura que envolve e o prazer que assassina.
>
> Que luz. . . e a noite após! – Efêmera beldade
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de ver senão na eternidade?
>
> Longe daqui! tarde demais! **nunca** talvez!
> Pois de ti já me fui, de mim já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!(345)

Em tudo mais prosaico do que a visão de Baudelaire no que diz respeito à passante, outro não é, no entanto, o sentido de Cacilda na vida de Salu, numa perspectiva de análise das vidas metropolitanas:

> A manhã é clara. Bondes, autos e gentes passam. Garotos gritam nomes de jornais. A cidade vive o seu novo dia.
> Mas a Cacilda do vestido vermelho lá vai caminhando com aquelas pernas que Salu viu nuas ali na cama; vai sacudindo os braços que o apertaram, e

> olhando as coisas e as pessoas com os olhos que viram há pouco o corpo nu do seu amante de uma noite.
> Talvez ele não torne a vê-la nunca mais. É por coisas como essa que ele acha a vida absurda e bela (17).

A conclusão é benjaminiana, que nos diz:

> A aparição que fascina o poeta, longe de lhe ser subtraída pela multidão, só através desta lhe será entregue. O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista (Benjamin 42).

Uma última personagem, muito importante no que diz respeito ao tema investigado, ainda falta ser analisada. Trata-se de João Benévolo, que, como se verá, mantém muitos pontos de contato com a personagem de Dyonélio Machado, Naziazeno Barbosa, de *Os ratos*. A situação deles é bastante semelhante:

> Desempregado. Seis meses de inatividade. As economias acabadas. A mulher costura para fora mas o pouco que ganha não dá nem para o aluguel. Os credores batem à porta. O leiteiro é bruto e diz desaforos (43).

Ainda que cada um dos autores tenha encaminhado sua personagem dentro de um estilo próprio e com funções muito diversas na economia do texto, é grande a probabilidade de que tenha havido mútua influência entre os dois escritores, já que as obras parecem ter sido escritas concomitantemente, ao longo do ano de 1934.[5]

A preocupação social, que tanto sensibilizou os escritores no período, aproxima estes dois ante o drama vivido pelas classes desprivilegiadas, que fazia com que muitas pessoas perambulassem pelas ruas em busca de emprego ou dinheiro:

> Os braços de Laurentina caem ao longo do corpo, num abandono. Cessa o ruído da máquina. Dinheiro. . . Pronunciado foi o nome tabu. Marido e mulher se entreolham em silêncio. A palavra encantada abriu um abismo intransponível entre ambos. É a palavra que nestes últimos meses vem corroendo, destruindo o restinho de afeição que ainda existe entre eles. Dinheiro. . . o fim do mês se aproxima, restam alguns mil-réis. João Benévolo tem promessas de emprego, mas apenas promessas. . . (Verissimo 45)

Em uma de suas buscas para solucionar seus problemas econômicos, João Benévolo dirige-se para o Centro e perfaz, embora em proporções bem menores, uma trajetória similar àquela de Naziazeno Barbosa. Pressionado pela mulher e pela penúria de sua situação, cedo ele já está trilhando as ruas da cidade, "sem rumo", como tantos outros naqueles duros anos 30, mergulhado no tráfego urbano:

> O sol brilha. Os bondes passam trovejando. As pessoas caminham e se cruzam com caras indiferentes. Parece que reina paz no mundo. Não há dores nem necessidades. Num café um rádio despeja a música de uma banda. Um vendedor de frutas canta o seu pregão. Um velho de sobretudo por cima cultiva o seu jardim. Na janela duma casa grande uma rapariga de cabelos quase brancos de tão claros sacode um tapete, cantando. Cheiro de café torrado no ar. Buzinas grasnam. No meio da rua os guardas estendem as mãos, dirigindo o tráfego (259).

Também Laurentina, mulher de Benévolo, passará "o dia inteiro esperando o marido" (285), já que este não retorna ao meio-dia e, tal como a personagem de Dyonélio, bate sola o dia inteiro:

> O sol do meio-dia elimina as sombras.
> João Benévolo caminha à toa. Não tem coragem de tornar à casa com as mãos vazias. Desde que saiu

> pela manhã ainda não aconteceu nada fora de sua cabeça. Dentro dela ele já achou emprego, salvou uma criança que se afogava no lago do parque, ganhou uma recompensa em dinheiro. . . Fora, só o dia luminoso, os ruídos da rua: nada mais (265).

No capítulo 98, em especial, Erico mostra mais demoradamente a pequena odisséia de João Benévolo. Já são mais de quatro horas da tarde e a personagem nada avançou na solução do seu problema. As sensações são semelhantes àquelas da personagem dyoneliana no mesmo período do dia:

> Uma dor contínua no estômago, fome, cabeça oca, moleza do corpo.
> O relógio do edifício dos Correios e Telégrafos diz que são quatro horas e vinte. O sol brilha, as pessoas, os automóveis e os bondes passam indiferentes. Os edifícios sobem para o céu e o céu parece não ver a desgraça dos homens (272).

Apesar de seu declarado fascínio por metrópoles, e de sonhar com uma Porto Alegre mais cosmopolita, Erico não deixava de perceber e registrar as contradições advindas com a modernização da capital. A cena da desumanização na cidade moderna, a agressividade urbana que então se iniciava, contrapõe-se ao "corpo mole" de João Benévolo, cuja bondade que traz no nome de nada serve para fazer frente aos "choques" constantes que a vivência em meio às multidões na grande cidade implica: "Muita gente que vai e vem. *Parece que ninguém me enxerga. Chegam a dar encontrões na gente. Fraco como estou. . .* " (273). Os perigos e as inquietações, a indiferença que a vida metropolitana desenvolve nas pessoas, estão sendo expressos pela primeira vez na narrativa sulina:

> As pessoas passam sem olhar. As vitrinas mostram comidas que ele não pode comprar. João Benévolo de repente começa a sentir uma vergonha muito

> grande, pois lhe ocorre que todos podem saber da sua história, ler na sua cara e na sua roupa que ele deixou abandonados em casa, sem dinheiro e sem nada, uma mulher e um filho (273).

Erico está registrando aqui, na Porto Alegre de 1935, as primeiras manifestações daquilo que Benjamin chamou de "vivência do choque", experimentada pelo transeunte na multidão. O conceito de **choque**, como se sabe, é central no autor alemão, em especial nos seus estudos sobre o fenômeno da multidão. Nestes, Benjamin transcreve um longo trecho onde Engels registra suas observações sobre a "agitação das ruas londrinas" nos meados do século XIX, um dos trechos seminais para a criação do seu conceito de **choque**:

> O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?. . . E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num exíguo espaço (54).

O fenômeno que Erico apreende, embora em escala reduzida (Londres era aproximadamente dez vezes maior do que a Porto Alegre de 1935), é o mesmo, e mesma a indignação moral, ainda que expressa em tom menos contundente do que Engels.

Muito além da denúncia social e do sentimento de solidariedade pelos despossuídos, ambos explícitos no texto, Erico está configurando aqui "cenas primordiais" [6] da metrópole. Com *Caminhos cruzados*, inicia-se, propriamente, o "ciclo de Porto Alegre" e a expressão da vida reificada das cidades.

Evidentemente que, em um ou outro aspecto, ele pode ter se antecipado na expressão da cidade, conforme suas próprias palavras. Mas, de um modo geral, pelo menos até onde a pesquisa e a documentação podem nos esclarecer, ele nos apresenta uma cidade muito próxima daquela Porto Alegre de meados da década de 30. O que se constata é que Erico Verissimo estava pronto para enfrentar a criação de um romance urbano e apto a expressar o lugar e a época em que vivia: Porto Alegre, anos 30.

NOTAS

[1] "É que no fundo eu talvez seja pintor frustrado", escreve no prefácio de 1964 a *Caminhos cruzados*.

[2] Observa Maria da Glória Bordini, em artigo inédito, pertencente ao Acervo Literário de Erico Verissimo, intitulado *Contraponto em* Caminhos cruzados, *de Erico Verissimo e* Manhattan Transfer, *de John Dos Passos*: "Porto Alegre ainda não é Manhattan, é uma cidade em expansão, em que as relações permanecem concentradas na família ou no desejo de estabelecer um lar".

[3] JARRY, Paul. *Les magasins de nouveautés: histoire retrospective et anédoctique*. Paris: A. Barry, 1948, apud ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

[4] Diz Erico em entrevista a Lígia de Almeida (30): "Quando escrevi *Caminhos cruzados* – em 1934 – já tinha lido *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Eu era fascinado por metrópoles e imaginei Porto Alegre daquele jeito. Só hoje a cidade está como a descrevi naquela época".

[5] "Em 1934, Dyonélio Machado, com quem eu mantinha então relações muito cordiais, contou-me de seus planos para um livro. Achei o assunto excelente. Dyonélio escreveu assim *Os ratos*, admirável estudo psicológico que é ao mesmo tempo um documento social." (VERISSIMO 259). Já no Prefácio da edição de 1964 de *Caminhos cruzados*, Erico havia escrito: "Lembro-me de ter confiado um tanto timidamente a Dyonélio Machado o plano de *Caminhos cruzados* no mesmo dia em que ele me narrara a história de sua admirável novela *Os ratos*. E foi encorajado pelo singular criador de Naziazeno que me atirei com entusiasmo ao segundo romance".

[6] Cf. Marshall Berman, estas são "experiências que brotam da concreta vida cotidiana (. . .) mas as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna".

TRABALHOS CITADOS

ALMEIDA, Lígia de. Pela primeira vez Erico Verissimo virou personagem de Erico Verissimo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 15 out. 1973. Jornal da Tarde.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GUIMARÃES, Josué (Org.). *A Porto Alegre de Erico.* Porto Alegre: Globo, 1984.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano.* São Paulo: Zahar, 1979.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados.* Porto Alegre: Globo, 1989.

MAJOR CANTALÍCIO
(vidinhas da província)

Inédito de
Reynaldo Moura

A madrugada cinzenta envolve os salgueiros. Nem se pode ver o telhado escuro do chalé, embuçado na bruma. Um silêncio de sono derramado sobre as coisas. Silêncio de mundo morto boiando nas paragens remotas do rio do tempo. E não demora muito, nesse antigo instante que está amanhecendo de novo, o galo vermelho vai descer do poleiro, vai bater as asas, cantar, passear pelo quintal deserto com aquela pose de sempre, embora ninguém esteja olhando.

Do outro lado da cerca um pequeno monte de pedras que os moleques empilharam espera a hora do clarinete. Por enquanto não. Agora é madrugada e os moleques (são os dois meninos da casa próxima) dormem enrodilhados nos seus quartos, ao ritmo lento da penumbra que ressona. Sonham talvez com os anjos soprando no clarinete do sargento Cantalício.

E sargento Cantalício ronca, leve e tranqüilamente, lá dentro do chalé escondido na bruma.

Agora um tom quase cor-de-rosa se infiltra entre os salgueiros. Põe um espelho frio na água do arroio.

Um vôo frechou entre os ramos. O bem-te-vi solta, mais longe, seu primeiro pio agudo.

Há um vago clarão na rosa do céu. O mundo vai despertar. Já está despertando. Qualquer coisa glogloleja na água adormecida. O espelho do arroio partiu-se em estilhaços inumeráveis que se arredondam, dilatados em ondas minúsculas. Lambaris?

Lá no fundo sem fim o verde líquido dos bambus tremeu, tremeu, desmanchou-se na água que despertou.

O gato brasino – gato sem dono, livre e faminto no mundo dos quintais – espia do alto da cerca o bando de pardais que agora pousou na ameixeira.

Cantalício é madrugador. Mas ontem foi o enterro do capitão Ernestino: toda a noite anterior no velório. Dormiu apenas alguns momentos. Prestando serviços, fazendo coisas, atendendo as pessoas.

Tia Chinoca mais fechada que um bicho, o olhar de louca. Estava com raiva do outro defunto, o que o revólver do marido deixara estendido na sarjeta diante do armazém do seu Hilário. Raiva de não poder matá-lo outra vez.

Hoje Cantalício acordou mais tarde. Assim mesmo, já serão sete? Não faz muito a manhã inaugurou o mundo, que parece outro nos seus olhos. Parece-lhe que agora, rompido o último elo, nada mais o impedirá de abandonar a vida militar.

Cantalício esfrega os olhos. Os salgueiros do quintal têm um verde novo porque o sol da manhã os atravessa numa horizontal levemente dourada. O ar tem cheiro de orvalho.

Sob as frechas da luz coada pelo arvoredo, o pescoço do galo vermelho brilha.

– Olha só a pose desse bicho!

Em mangas de camisa – e está fazendo um friozinho fino – Cantalício sai para o pátio. Vai até o tanque. Arregaça as

mangas da camisa de riscado, abaixa-se: a água fria jorra da torneira. Ele faz com as mãos uma concha e leva ao rosto o frio gostoso da água. O sono lavado se dissipa. Sobre os braços rijos a água escorre, límpida.

O galo vermelho acaba de cantar. Vira a cabeça para um lado, depois para outro. Seu olho redondo contempla a figura de Cantalício.

Milho?

Que demora!

Os anos passam. A gente não percebe logo as mudanças que vão se realizando em torno porque o tempo tem isto de comum com a traição: é silencioso e incansável. Sempre nos atraiçoa. Onde estão agora, nesta outra dimensão da vida gerada pelo acúmulo de tantos anos, e tão distante dessa manhã remota que agora mesmo estava se repetindo, onde estão aqueles olhos bonitos de dona Belinha, e quem foi que notou o aparecimento da papada nesse pescoço alvo como a corola dos copos-de-leite que florescem junto ao arroio? Quando se viu, já estava feita. . . E onde anda, nesta hora diferente daquelas horas do chalé esquecido, onde anda aquela menina arisca que era Celeste? Quem viu, dia a dia como se observasse a vida de uma rosa sob as lentes do tempo, quem viu a transformação por que passou, para ficar depois essa moça que só não chama tanta atenção como certas estrelas do cinema porque vive no sempre o mesmo de um arrabalde de Porto Alegre? E por onde foram ficando as numerosas figuras que representaram no seu pequeno mundo a biografia do major?

Ali sobre a cômoda do quarto de dormir há algumas fotografias que dona Belinha conserva com zeloso carinho. Sargento Cantalício aparece nelas, um bigode militar que ficou parado para sempre. Nas de corpo inteiro sobressai seu desempeno: índio taura era aquele, que a recordação ainda conserva na intimidade do silêncio. Ali estão também retratos de Celeste: a primeira comunhão, a menina toda de branco, um veuzinho na cabeça. Nem se nota mais qualquer linha de semelhança com a Celeste de hoje. E este outro: dona Belinha sentada, sargento

Cantalício em pé, um pouco atrás, com a mão no ombro da esposa, as divisas aparecendo no braço, logo depois de casados. Como era uma moça bonita a Belinha daquela época! Tanto quanto Cantalício era um índio desempenado e disposto.

Numa outra realidade esta garganta de cobre polido estaria brilhando. E a escala sonora seria mais nítida, como uma fita metálica se desenvolvendo, subindo, baixando, conforme o sopro de Cantalício. E a luz seria outra. Entraria pelas janelas guenzas, pela porta aberta; viria filtrada pela oscilação dos grandes salgueiros, vagamente esverdeada, misteriosa e repousante.

Assim como está acontecendo, é diferente. Bem como as coisas que recuam no tempo e ficam envoltas num vago nevoeiro. Agora mesmo sargento Cantalício soprou mais forte. A nota aguda se dilatou, navalhando o ar silencioso. Mas foi apenas um momento. E foi na mentira de um sonho. Cantalício não distingue bem os objetos em torno. A corneta de metal amarelo é fosca. Uma penumbra de submersão flutua no quarto. Tudo é vago e indistinto. Só as pautas do caderno de música ficam cada vez mais grossas sobre o fundo branco. Vão se dilatando, atingem um tamanho absurdo. Cantalício percorre a escala. O clarinete vibra no mistério desse ambiente crepuscular. E de repente as pedras rolam pelo telhado.

Prac. . . pac. . . trac. . .

Cantalício se imobiliza. Uma raiva surda o inunda. Ele sabe que é aquele rapaz da casa da outra rua, cujo quintal vem até ali perto do chalé. Aquele rapaz besta que já está atirando pedras. Quando começa a ensaiar o clarinete, o rapaz atira pedras. E uma vez chegou a gritar:

– Pára com isso, sujeito pau!

É cria do dr. Abreu. Cantalício já prometeu a si mesmo que no dia em que o pegar de jeito há de lhe dar uma lição daquelas. É o Joãozinho que se junta com outro, filho da viúva do seu Amâncio, e ficam soltos naquele quintal grande a fazer estripulias.

E agora mesmo Cantalício vai correndo atrás do malcriado (coisa que na realidade daquele tempo nunca chegou a

acontecer) vai correndo e de repente tem a sensação de que vai caindo num poço.

Então acorda.

Não era a voz do clarinete que estava revoando, agora mesmo, em seus ouvidos? Não era aquela voz de outros momentos que chegava de novo como um misterioso apelo dos dias mortos?

Pelas frestas das venezianas a madrugada se anuncia. O galo canta no quintal próximo.

Como é esquisito o sonho! A gente acorda e ainda fica pensando com as idéias do sonho. Major vê o quarto em penumbra. Claro que não é mais aquele quarto antigo, no chalezinho humilde. Não é mais o ambiente de sua mocidade, de seu tempo de sargento. Agora é um dormitório modesto, mas decente. E major não tem mais nada com que se preocupar senão com a vidinha de todos os dias – um perpétuo feriado – a vidinha que vai vivendo no seu bangalô com dona Belinha e Celeste, o jardim, o arvoredo do quintal, o arroio, as galinhas, e esse desejo gostoso de escrever coisas nas longas tardes quietas, fechado no gabinete minúsculo. . .

Dona Belinha está ali ao lado dele na cama larga de casal. Dorme um sono tranqüilo.

E Celeste?

Não é dela esse rumor que vem da varanda?

Muito cedo ainda. Deve ser Mikado às voltas com algum camundongo, ou inventando qualquer bobagem para brincar.

Imóvel sobre a cama, major contempla o teto branco. Mas não são os rios fininhos das rachas do estuque o que ele está vendo. É o avesso de um telhado, são as vigas, as teias de aranha, as diversas tonalidades das telhas que ele enxerga. Recorda o chalé antigo. Retorna à sua mocidade: foi o sonho; foi aquela nota mais viva do clarinete que voltou de longe; foram as pedradas do rapaz desaforado que ainda uma vez voaram entre os ramos dos salgueiros, bateram e correram pelas telhas, jogadas por um fantasma, interrompendo o ensaio do outro Cantalício.

– Ah, se eu te pego. . .

Major tem a certeza confortadora de que sua vida não decorreu inútil. Até onde chega sua recordação, retornando a todos os caminhos sepultados agora sob a neblina do passado, sua existência aparece sempre dedicada a qualquer coisa séria.

Claro que em menino foi como os outros. Depois, quando começou a ter consciência do mundo e já era um rapaz taludo, conheceu a dureza da vida. Certos episódios dessa época remota ficaram nítidos para sempre em sua memória. Mais que os quase recentes de seu tempo de funcionário público que às vezes parecem recuar nessa luz da recordação deformadora quando ele mergulha em sua própria intimidade.

– Tua mãe era uma paraguaia, Cantalício. É por isso que tens esses cabelos de índio.

Capitão Ernestino gostava de dizer coisas para ele. Bobagens. Inventava bobagens para atucanar o rapazinho.

Bem cedo foi sentar praça. Era a vontade do capitão Ernestino.

E nos silêncios do major, as coisas mais antigas são as mais lembradas:

– Pronto, capitão.

O tio olhava para ele, ficava olhando sem dizer nada, a cuia do chimarrão na mão esquerda, com a direita alisando interminavelmente os bigodes. Balançando a perna cruzada.

Homem áspero, o capitão era um sujeito intratável. Ainda xucro, Cantalício tinha que se perfilar diante dele, tratá-lo militarmente:

– Pronto, capitão.

E ficava teso, olhando para o rosto do tio, e acabava descobrindo nos cantos de seus olhos qualquer coisa que parecia um meio sorriso ainda escondido, que não queria se mostrar. Talvez estivesse achando graça na atitude desajeitada dos outros.

Sentado na cadeira de palhinha, quando estava de dia, no saguão do quartel, capitão Ernestino mandava chamar o soldado Cantalício. Pequenas repreensões, um conselho quase sempre ríspido a propósito de algum fato anterior. Ou, como no princípio, um breve interrogatório: como estava se dando no quartel? Por onde andava nos dias de folga? Quais eram seus companheiros? Se precisava de alguma coisa.

Veio um tempo em que tinha de ir, todos os domingos, à casa do tio. Passava lá quase que a tarde inteira, até receber a ordem: vá caminhar um pouco para aproveitar o domingo. Que maçada! Tia Chinoca era fechada como o marido. Queriam bem a Cantalício, isso ele mesmo sentia, mas era muito cacete passar lá quase o dia inteiro. Então ia para a mesa do almoço, e ouvia sempre a mesma coisa:

– Come, rapaz, come. Isto não é tão bom como o rancho do quartel, mas sempre dá para matar a fome. . .

O rancho do quartel! Almoçar em casa do capitão Ernestino era uma delícia. Os cozidos saborosos onde entrava de tudo: abóbora, couve, aipim, milho verde, conforme a época (não era tia Chinoca que cuidava da horta no quintal?), carne gorda, lingüiça e o caldo verde tão gostoso. E o pirão tão apimentado! Mas com que constrangimento Cantalício comia: os braços não repousando sobre a mesa porque achava que era feio; não fazendo barulho com a mastigação (no quartel ao menos a gente estava mais à vontade com os companheiros), não querendo comer demais e as coisas gostosas ainda tentando. Os olhos do tio em cima dele, às vezes rindo sem que os lábios também rissem. Tia Chinoca não olhava, parecia que tinha medo de olhar diretamente para as pessoas. Eram só olhares furtivos. Mulher ainda moça, uma morena bonita mas com uns olhos duros, olhos de pessoa má. Parecia, mas não era. Era silenciosa, seca, como se estivesse sempre de mau humor. Às vezes, sem erguer os olhos, ia falando devagar:

– Tens alguma roupa para consertar? Me traz logo, Cantalício. Demorando é pior.

Ele levava. Camisas, meias. Meias para tia Chinoca cerzir, num pequeno porongo.

– Índio, filho de paraguaia. . .

A frase, a entonação da voz meio descansada, a brincadeira que se repetia, haviam ficado na sua memória. Não conhecera pai nem mãe. Lembra-se vagamente que brincava com outros guris num local que o esquecimento ia dissipando. Era um campo, depois havia o mato ralo, era perto duns ranchos, num lugarejo do interior. Depois aconteceu na sua vida o capitão Ernestino, os cuidados secos e ríspidos de tia Chinoca, mãe distante do rapazinho sem dono.

Depois sentou praça.

Começou a estudar.

Os primeiros anos foram difíceis. Parecia que nunca mais sairia dessa situação. Mas foi subindo. Chegou a sargento. Ele nunca soube com absoluta certeza, mas sem dúvida que andou nisso o dedo do capitão Ernestino, um homem que nunca dizia nada do que sentia, do que estava fazendo. Fazia. Depois os outros que vissem o que havia feito. Tinha um jeito de sorrir só com os olhos. Respeitado como ninguém.

Quando capitão Ernestino morreu, Cantalício já estava feito. Uma carreira se abria diante dele.

– Seu sargento! Seu sargento. . . o capitão Ernestino foi baleado!

Cantalício deu um pulo da cadeira onde estava sentado numa roda de chimarrão. Era um tranqüilo entardecer de maio. O dia fluíra num remanso, como uma vaga de vida que agora se consumia nesse repouso de conversa, o mate correndo de mão em mão no grupo de militares.

Todos saíram para o local indicado. Cantalício ia correndo, a face transfigurada, um ríctus mau na máscara onde afloravam os traços do bugre remoto. Correu pela Praia de Belas, e quando chegou na esquina do armazém do seu Hilário já vinha vindo o grupo conduzindo o ferido.

Aproximou-se ofegando. Quando deu com os olhos no tio, cuja túnica estava empapada de sangue e que ia sendo levado em braços, rebentou ali mesmo num choro que lhe sacudia o corpo. E súbito ergueu a cabeça, olhou num desassombro provocante para toda aquela gente que estava ali na esquina do armazém e que ele enxergava como que através de um trêmulo cristal de mormaço. Levando a mão ao coldre do revólver, exclamou agressivo:

– Quem foi o sacana que fez isso?

Veio Chachá, sargento amanuense, abraçou-o pela cintura. Veio tenente Licurgo, tomou-lhe o braço. Foram levando Cantalício atrás do grupo que carregava o ferido, e era fúnebre

aquilo. Dava a impressão de que já era um morto que ia sendo levado, e Cantalício mais atrás estivesse soluçando por ele.

Tenente Licurgo dizia:

– Calma, rapaz. Calma. . .

Então ele viu, estendido na sarjeta, no meio da curiosidade geral, o corpo de um homem de preto todo manchado de sangue.

O amanuense murmurou-lhe ao ouvido:

– Vê o que fez teu tio. . . E agora vamos até a enfermaria. Vamos tomar um calmante.

Instintivamente ele sabia que ali, naquele fardo que os outros iam carregando, estava o homem que o fizera na vida. O seu protetor silencioso e áspero.

Sargento. . .

Se esperasse mais, teria subido. Mas há muito que andava pensando em dar outro jeito na vida. Sentia que era preciso melhorar e já andava farto da caserna. Continuava estudando: se esperasse, seria oficial. Mas depois da morte do tio nada mais o prendia à vida militar. Desejava agora outra coisa, vivia cismando: projetos, sonhos que às vezes, já deitado na cama, de luz apagada, não o deixavam dormir. Ficava ouvindo o ressonar de dona Belinha, e imaginando coisas. Comprara o chalé. Reunira todas as economias ao pouco que a mulher lhe trouxera e pusera tudo na pequena propriedade. Agora era tocar para a frente. E imaginava uma existência tranqüila de paisano, empregado público, com tempo suficiente para outras ocupações.

Um dia viu no jornal do governo um edital de concurso para uma das repartições do Estado. A vida de funcionário seria melhor. Havia oficiais e inferiores no quartel com os quais não simpatizava. Empregado público seria muito mais interessante. Ganharia mais e repartiria seu tempo entre o horário camarada da repartição e os cuidados com o seu jardim, a sua horta, o chalé e a família.

Resolveu-se. Foi tomar informações sobre o concurso.

Tinha estudado. Os anos passavam e aquele rapaz xucro que o tio fizera sentar praça estava agora um homem direito,

compenetrado, sério. Até mesmo certos pendores literários haviam brotado na intimidade de Cantalício. Guardava discursos de Rui Barbosa; ficara abalado com a leitura de uma tradução d'*Os miseráveis*.

Às vezes na sua memória, quando menos espera, ressurge uma visão dos dias antigos:

– Cantalício – o capitão Ernestino, conforme o assunto e de acordo com uma intenção secreta, às vezes falava pausado e lento – Cantalício, como le vai com o professor Pereira?

Bem que o tio sabia de tudo. Era quem pagava seu Pereira para que ele estudasse. Seu Pereira contava tudo para o capitão. E Cantalício tinha que fazer força. Estudava, estudava para não merecer aquelas reprimendas do tio.

Funcionário.

Durante muitos, muitos anos, todos os dias, fez o mesmo trajeto. O bonde do Menino Deus. A repartição.

Foi vivendo. Foi subindo. Prosperou entre pequenas economias, paletós de mangas lustrosas, política partidária cristalizada em meia dúzia de artigos para um jornal semanário, amigos de café.

Veio 23. O movimento revolucionário.

Cantalício, republicano e castilhista, ofereceu seus serviços.

Major.

Major.

Foi o posto que lhe deram no corpo provisório que combateu em 23.

Tinha cinqüenta e quatro anos. Agora, já passados os sessenta, o pequeno bigode cor-de-cinza – mas os cabelos de bugre custando a branquear –, os olhos no centro de um círculo de rugas e as pupilas com um brilho diferente, com zonas

que parecem ligeiramente opacas, agora Cantalício está aposentado.

Aposentado. . . Agora é que ele trabalha, todos os dias, no gabinete minúsculo, escrevendo coisas, tomando notas, compulsando velhos livros. Agora é que ele aproveita o tempo. Aposentado mas ainda forte. Madrugador como sempre. E major para o resto da vida.

É o major Cantalício.

Ou apenas o major. Assim todos o chamam.

Esteve em Ibirapuitan. Tomou parte no combate de Ponche Verde. Conheceu de perto a gente de Honório Lemes. Churrasqueou em muita fazenda. E ele que, como rapazinho, abandonara a campanha sem ter tido consciência para guardá-la numa saudade, ele que vivera todos esses anos sem sentir de perto a vida do interior, tendo com a mesma apenas o contato que lhe vinha de sua presença na milícia para onde afluíam tipos de todos os setores do Rio Grande, ou de raras viagens a algum lugarejo em objeto de serviço, agora ele aproveitava para se reintegrar no clima de suas preferências íntimas. Agauchou-se. Ele que já tinha a feição e os modos, agora também possuía o conhecimento.

A visão do passado abandona o túmulo do tempo.

Era em 23.

Na manhã clara tudo estava atrasado. Dona Belinha tinha os olhos pisados de chorar. Celeste – era ainda uma menina – sentia no ar qualquer coisa diferente. Não sabia bem o que era.

Notícias.

Más notícias têm chegado. Esses jornais. . .

Dona Belinha às vezes não acreditava:

– Qual o quê! Não sai revolução. . .

– Tão dizendo, comadre, que o 5º vai embarcar. . .

Havia uma vaga inquietação na cidade. E a cidade era espaçosa e quieta. Nas ruas os homens vinham vindo e de longe uns sentiam os outros, no espaço vazio, na tranqüilidade das tardes. Cuidado, lá vem um automóvel, deixa passar; como se a

vida segurasse sempre a mão de uma criança. As ruas uivando no inverno, o minuano dobrando as esquinas, assobiando nas árvores das praças tristes ao entardecer. As ruas dançando desertas com os ventos da primavera, as ruas com as árvores douradas de morte quando vinha o outono para os poucos poetas municipais. As casas do verão dormindo a sesta com a corneta do sorvete na esquina, longe. A cidade era distante de um arrabalde ou outro, e por isso parecia imensa. Do alto do Morro da Polícia a cidade parecia um enorme lagarto escuro estatelado no promontório. E em certas horas, que silêncio na poeira triste das ruas por onde caminhavam os homens pensativos!

Cantalício está na cozinha. Acabou de lavar a cuia. Enquanto a água aquece sobre o fogareiro, prepara a erva para o chimarrão. O segundo e último, antes da primeira refeição do dia.

Celeste entrou, dizendo:

– Pai, não apaga o fogareiro. Vou aquecer água para o café.

Minha filha – Cantalício tem vontade de dizer mas não diz – minha filha, teu pai tem que ir para longe. Qualquer dia destes. . . Será que volto vivo? Que vai ser de vocês, tu e a Belinha, se eu. . . ?

A emoção silenciosa cresce no peito de Cantalício. Ele começa a caminhar de um lado para outro, enquanto espera que a água fique no ponto. Pensa: qual!. . . um homem é um homem. O destino já está escrito.

Celeste exclama:

– Pai, a água está chiando.

O primeiro mate é sempre gostoso, mas este parece que não está tão bom assim.

Cantalício chupa na bomba, pensativo. Sem querer, se vê marchando ao som de um dobrado triste, numa tarde de luz festiva, as alas dos batalhões ressoando sobre o chão duro numa cadência perfeita. Outro chupão na bomba de prata e ergue os olhos, contempla o quintal através da janela. Por que será que

tudo anda diferente nestes últimos dias, depois que ele sabe que deve partir? Até o sabor do amargo. Parece uma saudade antecipada de tudo. *Celeste, minha filha. . .*

Mais um momento em silêncio, e a cuia ronca.

Cantalício enche outro mate.

Deixar tudo isto! É duro. . . E de repente ele está se lembrando do antigo chalé. Agora, em lugar daquela tosca construção de madeira, existe o bangalô de alvenaria cercado pelo jardim, um arco no patamar da entrada. As árvores são as mesmas que ele plantou, cuidou e viu crescer. A paineira até foi de semente. Uma semente que um dia o vento trouxe não se sabia de onde, e caiu num canteiro do antigo jardim e depois ali cresceu uma paineirinha deste tamanho. Então ele mudou a plantinha tenra para o quintal, lugar das árvores grandes. A paineira que eu criei desde menina, costuma dizer.

O mate chega ao fim. A cuia ronca.

Celeste saiu para o pátio. Um cheiro de café se espalha pela casa. Que sol bonito anda lá fora!

Cantalício ergue a chaleira. Enche outro mate. Está recostado à mesa da cozinha. Seu pensamento voa no tempo: a pedrada veio certeira, bateu nas telhas, a pedra rolou pelo telhado do chalé fazendo barulho. Que raiva! Tirou da boca o clarinete (agora é a bomba do mate), ficou parado, escutando: eu ainda dou uma lição nesses sem-vergonha. . .

São os dois guris do quintal vizinho. Um deles Cantalício não conhece bem, parece que é filho de criação do dr. Abreu. O outro é filho da viúva do seu Amâncio. Deram para implicar com ele. Quando vai estudar clarinete, lá vêm as pedradas.

– Pára com isso, sujeito pau!

Desaforo! É a voz do Joãozinho gritando quando as notas alegres quebram no silêncio do ar.

Coisas que voltam do passado e – que engraçado! – parece que aconteceram ontem.

Celeste voltou do pátio. Dona Belinha vem entrando, já arrumada para ir à missa. Depois do café (é por isso que deixa

Celeste ir adiantando o serviço enquanto se arruma, e também para a menina ir aprendendo), depois do café, nestes últimos dias, na certa que dá um pulo até a igreja. Não que seja muito devota. Vai rezar pelo marido. Volta com os olhos vermelhos. É só um momentinho na igreja, não pode demorar muito agora que estão sem empregada.

Cantalício já percebeu tudo, e cala.

Dona Belinha usa os cabelos repartidos ao meio, um coque sobre a nuca. Parece ainda tão moça! Celeste já fez dez anos. Custou tanto a chegar essa filha, que o casal já não tinha esperança. Cantalício, como costuma dizer o coronel Bacelar, é ainda um rapaz. Casou tão cedo: era terceiro-sargento.

Ao entrar, dona Belinha trazia o coração suspenso. Pensava: vou encontrar Cantalício fardado, como antigamente. Agora com o zuarte azul dos provisórios. Fardado de major. . . Há quanto tempo que não via o marido fardado!

Mas não. Ele ainda estava no mate.

– Vais hoje ao quartel?

Era bem como nos outros tempos, quando ele era sargento, quando o minuano às vezes uivava pelas frestas do chalé. Como em outros tempos. . . e uma súbita e profunda saudade apertou o coração de dona Belinha.

Antes de responder, Cantalício estende o braço, larga a cuia no suporte:

– Logo mais. .

Disfarçadamente, enquanto prepara sua xícara de café, ela observa o marido: nestes últimos tempos ele anda com um rosto duro, parece um homem brabo. E Cantalício é um santo. Só quando se incomoda de verdade. Então. . .

Dona Belinha pensa: ah, meu amor. . . e ele vai para a revolução! Ah, meu Deus!

Sente uma revolta dolorosa contra o destino. Esperava já vê-lo fardado quando entrasse na cozinha. Fardado de major, com aquele azul-escuro dos corpos provisórios que parecia uma coisa funesta, de mau agouro. Que abalo não sentiria. . . Por quê? Não estava tão habituada a ver Cantalício fardado, todos

os dias, quando ele era sargento? Estava. Mas agora é diferente. Agora ela sabe que o marido vai ter que seguir com as forças que vão para a revolução...

No silêncio da manhã, encostado à mesa da cozinha, enquanto prepara um crioulo, Cantalício imagina coisas. Talvez acabe comandando um corpo provisório. E quando acende o crioulo sente a primeira tragada mais saborosa, agora que seus pensamentos são de esperança. Não tem medo de morrer. Só por causa da mulher e, oh, de Celeste...

Subir de posto em combate...

E algum tempo depois, quando chegou mesmo o momento da despedida:

– Meu velho! Deus não vai deixar que a desgraça entre na nossa vida...

Trêmula, o pranto correndo-lhe dos grandes olhos pisados de tanto chorar nos últimos dias, dona Belinha aperta o marido entre os braços.

– Coragem, Belinha, coragem! Não há de ser nada.

E quando chegou a vez de Celeste:

– Minha filha...

Um nó se estrangulava na garganta de Cantalício, que por dentro fazia força para manter o coração firme. Orgulho de homem que não chora. Pensava: ah, o meu anjo que até parece que vai enlouquecer...

– Minha filha...

E quando se viu só, na rua, roncava fundo, fundo, para desfazer aquele nó na garganta, para não rebentar ali mesmo em soluços.

Dona Belinha foi buscar a caixa de fósforos da cozinha. Depois fechou-se no quarto. Aquela antiga oleografia de Nossa Senhora da Conceição nunca tivera flores sobre a cômoda onde repousava. Mas agora, na penumbra do quarto fechado, a

chama de um fósforo brilhava acendendo a longa vela colorida que dona Belinha trouxera escondida da igreja, e diante da santa acabava de ser embutida com mãos trêmulas num velho castiçal de prata.

Era em 1923.

MOURA, Reynaldo. *Major Cantalício* (vidinhas da província). Novela. *Última Hora*, Porto Alegre, jul.-out., 1963. (Cortesia do Acervo Literário de Reynaldo Moura/CPL/PUCRS.)

CHRONICLES
Luis Fernando Verissimo

Translated by
Nelson H. Vieira

The Gigolo of Words

Four or five different groups of students from Farroupilha High School came to my home with the same assignment, given by their teacher of Portuguese: to find out if I thought the study of Grammar was indispensable for learning and using our language or any other. Each group was armed with its own cassette tape recorder, decidedly the essential tool of modern pedagogy, and set about soliciting opinions. I immediately suspected that the teacher in question regularly read my column, tearing his hair out daily over its affronts to the rules of grammar, and therefore was taking advantage of this opportunity to expose me. I was already preparing, albeit hastily, my defense (It was the proofreader's fault! The proofreader's fault!). But the students defused my suspicion before it was even manifested. They themselves had selected the names of the people to be interviewed. Are you sure that you didn't get the wrong Verissimo? No. Then let's get on with it.

I stated that language, any language, is a means of communication and must be judged exclusively as such. Once some of the basic rules of Grammar are obeyed, in order to avoid the most strident outcries, the others become dispensable. Syntax is a matter of usage, not of principles. To write well is to write clear, not necessarily correctly. For example: to say "to write

clear" is not correct, but it's clear, correct? The important thing is to communicate. (And whenever possible to surprise, to illuminate, to entertain, to move . . . But now we're getting into the area of talent which also has absolutely nothing to do with Grammar.) Grammar is the skeleton of language. She is prominent only in dead languages, and in this sense she's of interest only to necrologists and teachers of Latin, people who are generally less communicative. That gloomy seriousness one notices in those group pictures of the members of the Brazilian Academy of Letters is of disapproval toward Portuguese for still being a living language. They're just waiting, dressed in their formal attire, for Portuguese to die so that they can carry its coffin and write up its final obituary. Sure, it's the skeleton that keeps us standing but it doesn't tell us anything. Similarly, Grammar is the skeleton of language but by herself says nothing, she has no future. Mummies talk to each other in pure Grammar.

Of course I didn't say all that to my interviewers. And I advised them that my ill will toward Grammar was in fact due to my limited knowledge of her. I always received very poor grades in Portuguese. "But", I did say this, "you see, knowledge of Grammar is so indispensible that I earn my living by writing, in spite of my not knowing anything about the subject. I am a gigolo of words. I live at their expense. And with them I exercise the exemplary conduct of a professional pimp. I abuse them. I only use the ones I know, the unknown ones are dangerous and potentially treacherous. I demand submission. Not infrequently, I ask them to perform unnamable inflections to satisfy a passing whim. Without a doubt, I do mistreat them. And I never let myself be pushed around by them. I don't mess with their private lives. I'm not interested in their pasts, their origins, their families nor what others have already done with them. Nor do I have any scruples about stealing them from somebody else, especially when I think I'm going to gain by it. Words, in the final analysis, are the talk of the town. They are spoken to the hilt. Some are the vilest of slang. They don't deserve the least bit of respect.

If a writer began to respect the grammatical associations of his words, he would be as ineffective as a gigolo who fell in love with the girls in his stable. He would end up treating them with a suitor's deference or husband's tiresome formality. The

word would become his "old lady"! What concerns, anxiety and fuss he would have to put himself through for consenting to go out with them in public, thereby becoming the target of the merciless scrutiny of lexicographers, etymologists and colleagues. Why he'd end up impotent, incapable of making a single conjunction. Grammar needs to get slapped around everyday so that she'll know who's the boss.

The Metamorphosis

One day a cockroach awoke and realized that she had been transformed into a human being. She began to move her limbs and discovered that she had only four – large and heavy and thus difficult to maneuver. She started to move her antennas but no longer had antennas. She wanted to let out a small cry of surprise but involuntarily let out a grunt. The other cockroaches fled behind the furniture in terror. She wanted to follow them, but could not fit behind there. Her first human thought was: how embarrassing, I'm naked! Her second human thought was, how horrible! I have to get rid of these cockroaches!

Thinking was a novelty for the ex-cockroach. In the past she used to follow her instincts. Now she had to reason. She made some kind of cloak from the window curtains to cover her nakedness. Then she went about the house, keeping close to the wall because habits die slowly. She found a room, a clothes closet, underwear, a dress. She looked at herself in the mirror and thought she was beautiful. For an ex-cockroach, that is. She put on some make-up. All cockroaches are the same but a woman needs to enhance her personality. She took a name: Vandirene. Later she discovered that one name alone wasn't enough. What class did she belong to? Did she have any education? References? After considerable difficulty, she finally managed to get a job as a cleaning lady. Her experience as a cockroach gave her access to unsuspected pockets of dirt. She was a good cleaning lady.

What was really difficult was being a person. Cockroaches eat what they find in front of them. Vandirene had to buy her food and there never was enough money. Cockroaches mate by rubbing their antennas together but not human beings. They get

to know each other, they date, fight, make-up, decide to marry, hesitate. Do we have enough money? To buy a house, furniture, appliances, linens for bed, table and bath. The first night. Vandirene and her husband, the machinist. Not easy. Don't you know anything, love? How does one explain that for cockroaches virginity is virtually unknown. The usual preliminaries, nervousness. Was it good? I know it wasn't. You don't love me. If I were really somebody, you'd love me. You talk too much, said Vandirene. She meant, you humans, but her husband misunderstood; he thought she meant you men. Vandirene got a beating. Her husband threatened to kill her. Vandirene couldn't believe it. How could you go on living knowing you were going to die?

Vandirene had children. She struggled a lot. Long lines at the National Institute for Social Welfare. Day care. Not enough milk. Her husband unemployed. Finally, he picked the lucky number of the grand prize in the sports lottery. Almost four million. For cockroaches, having or not having four million wouldn't make a difference. The cockroach would continue to have the same demeanor and keep to the same group. But Vandirene changed. She put the money to good use. She changed neighborhoods. Bought a house. Began to dress well, to eat and feed her family everything, all the while carefully watching her grammar. She improved her class status. (For cockroaches, the concept of class does not exist.) She hired nursemaids and enrolled in the university. She began to read everything she could. Her greatest concern was death. She was going to die. Her children were going to die. Her husband was going to die – not that he'd be missed. One day, the whole world was going to disappear. The sun. The Universe. Everything. If space is what exists in between matter, what's left when there's no more matter? What do you call the absence of emptiness? And what will happen to me when there's not even any more nothing? Anguish is unknown to cockroaches.

One day Vandirene awoke and realized that she had been transformed back into a cockroach. Her next-to-the-last human thought was, my God, the house was sprayed with DDT two days ago! Her last human thought was about her money earning interest in the finance company and what her rotten husband,

her legal heir, would do with everything. Then she climbed down by the foot of the bed and ran behind a piece of furniture. She no longer thought about anything. She was pure instinct. She died within five minutes but they were the happiest five minutes of her life. Kafka means nothing to cockroaches.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O gigolô das palavras*. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 1993.

Entrevista
Interview

CAETANO VELOSO: Tropicalismo revisitado e TOM ZÉ: o elo perdido do Tropicalismo

Christopher Dunn
Brown University

Afropop Worldwide
National Public Radio, USA

Caetano Veloso: Tropicalismo revisitado*

CD: Agora faz 25 anos que ocorreu o movimento tropicalista, e eu queria começar com uma pergunta bem geral: – o que foi o movimento tropicalista?

CV: Foi uma confusão danada! Mas, se eu quiser fazer um retrato bem resumido, foi uma reação nossa, sobretudo minha e do Gilberto Gil, ao que estava se passando com a criação de música popular depois da Bossa Nova. Tinha se fechado no Brasil uma postura de bom comportamento musical que era um cultivo mais ou menos diluído das conquistas harmônicas e rítmicas da Bossa Nova, com algumas palavras de ordem políticas ou passaportes ideológicos. Então, criou-se uma espécie de meia música de boa qualidade, mais ou menos de protesto, e uma série de compromissos nesse sentido. Inicialmente, isso teve um valor artístico, musical e social considerável, mas num determinado momento, já tinha se tornado um enfraquecimento da criação de

* Entrevista concedida a Christopher Dunn no dia 7 de julho de 1992, no apartamento de Caetano Veloso, no Rio de Janeiro. Transcrição de Pedro Amaral.

música popular. Nós acreditávamos que a Bossa Nova tinha sido uma interferência na história da música popular brasileira muito mais violenta e muito mais profunda. Nós queríamos ser melhores discípulos da Bossa Nova do que aqueles que eram seus meros continuadores. Então, para nos sentirmos à altura do seu legado, decidimos pegar o avesso de tudo aquilo que a Bossa Nova tinha feito para dar uma revitalizada na criação de música popular no Brasil. De certa forma, isso causou um grande escândalo, porque nos interessamos publicamente pela produção do que eu chamo de "neo-*rock'n'roll* inglês". A gente também se interessou pela produção de música popular considerada de baixa qualidade no Brasil, da epóca e anterior à Bossa Nova e também pelo tango argentino, a música cubana, os boleros mexicanos. Enfim, fizemos, guardadas as imensas diferenças e as proporções maiores ainda, algo parecido com o que os artistas pop fizeram nas artes visuais nos EUA. De certa forma, nós pegamos o que era *kitsch*, o que era considerado de mau gosto e pusemos num ambiente de repertório elevado, o que deu uma grande mexida no cenário da música brasileira. Esse tipo de deslocamento irônico era uma prática muito vital e muito característica dos anos 60. O fato da gente usar guitarra elétrica, tipo *rock'n'roll*, em composições ligadas ao estilo melódico brasileiro, junto com citações de tango argentino e a coisa africana da Bahia, é uma postura de *estar-no-mundo* imediata, não como um país do Terceiro Mundo que fica ao reboque do que acontece nos países mais desenvolvidos, mas uma postura de "eu vivo no mundo hoje e faço com os elementos de que disponho esta arte, este gesto." Isso causou muitas reações contrárias no Brasil; primeiro, por parte dos estudantes da esquerda, de toda a esquerda, que nos considerava, por um lado, não-nacionalistas por aceitarmos o *rock'n'roll* e outras coisas, e por outro lado não-marxistas ou não-socialistas por termos uma atitude anárquica em relação ao mundo e à própria sociedade. Enfim, fomos bastante ambiciosos e isso causou muitos problemas aqui, primeiro com a esquerda e finalmente com a direita, representada pela ditadura militar, que nos botou na cadeia – dois meses na cadeia, depois quatro meses em regime de confinamento em Salvador e, por fim, fomos exilados, ficamos dois anos e meio morando em Londres.

CD: Um momento importante foi o Festival de Música Brasileira de 1968 quando você cantou "É Proibido Proibir". Por que o público reagiu contra essa canção?

CV: Não era tanto a canção. Eles vinham reagindo negativamente às nossas atitudes musicais e pessoais. Esses festivais de música popular eram meros programas de televisão, mas isso tinha um valor cultural e político para o estudante brasileiro, era levado a sério, e nós também, de uma certa forma, considerávamos que aquilo tinha um peso na sociedade brasileira porque a tradição da música popular no Brasil é muito forte, sempre foi uma coisa muito boa, então era algo muito sério para nós. Os estudantes defendiam uma espécie de "populismo socializante" que cresceu do final dos anos 50 até o meio dos anos 60, quando veio o golpe militar de 64. O golpe não impediu, no primeiro momento, que as manifestações culturais continuassem sendo predominantemente de esquerda. Os estudantes se manifestavam sempre como estudantes de esquerda que iam assistir aos festivais de música popular e reagiam contra o que nós estávamos fazendo porque não estava dentro da cartilha do comportamento do compositor popular da esquerda.

CD: Então Tropicalismo foi uma crítica à visão essencialista da cultura brasileira?

CV: Foi uma crítica ao tipo de nacionalismo que nos parecia ingênuo e defensivo. Nós acreditávamos ambiciosamente que, pelo menos do ponto de vista da música popular, podíamos e devíamos ser agressivos, ter um *nacionalismo agressivo*. Então, tomamos o exemplo da idéia da antropofagia cultural criada em 1922 pelos modernistas, sobretudo por Oswald de Andrade, que tinha inventado essa idéia de antropofagia cultural, em que você come tudo o que vem de qualquer lugar do mundo e faz daquilo o que você quer, digere como quer. É uma idéia de comer tudo o que houver e produzir uma nova coisa. Utilizamos um pouco dessa argumentação, mas sobretudo achávamos que podíamos ter uma atitude de sujeito crítico, e do ponto de vista cultural, agressivo, não o nacionalismo passivo e defensivo. Mas era muito difícil para os estudantes da esquerda daquela época

entenderem isso. O que nós fazíamos chocava eles. O fato de deixarmos crescer os cabelos já era um sinal de que tínhamos aderido ao movimento *hippie*, que éramos americanizados. A gente gostava de Jimi Hendrix, dos Beatles e de James Brown, dos Rolling Stones. Era proibido gostar disso porque era "entreguismo cultural". Eles achavam que devíamos defender a música brasileira de qualquer influência estrangeira. A Bossa Nova tinha sido justamente uma grande afirmação da cultura brasileira porque não tinha tido problemas em assimilar a influência da melhor música norte-americana. E na época do Tropicalismo nós quisemos lembrar que a Bossa Nova tinha sido uma violência cultural para uma revitalização da música popular brasileira. Quando eu inscrevi "É Proibido Proibir" no festival, já sabia que ia ser um escândalo, eu sabia que eles iam reagir mal. Subi no palco com um conjunto de *rock'n'roll* brasileiro de São Paulo chamado *Os Mutantes*. E só o mero fato deles estarem ali já era uma coisa que a platéia considerava ofensiva. Nós fizemos uma introdução que durava mais que um minuto de música atonal feita pelos Mutantes. Isso levou os estudantes a uma histeria de raiva. Eles já tinham raiva do nosso trabalho. Para ser sincero, fiz uma provocação. Foi um *happening*.

CD: E bem *punk*.

CV: Eu vesti uma roupa de plástico, e tinha aspectos realmente *punks*. Botei uns colares de tomadas elétricas, de ferro de engomar, correntes. . . era uma coisa terrível! Foi um *happening* violento, a platéia reagiu de uma maneira brutal, ficou com muito ódio de mim. Eles fizeram um protesto: quando eu entrei no palco todos vaiaram e viraram de costas, a platéia inteira ficou de costas pra mim. Era uma coisa curiosa. . . eles também fizeram um *happening*, um protesto. Ficaram todos – aquele teatro enorme, de costas pra mim. Então, cantei a música com todos de costas, eu cantava movendo os quadris para frente e para trás, com uma roupa de plástico preta e verde, brilhante assim, plástico mesmo, e com o cabelo bem grande, e cheio de tomadas amarradas no pescoço. No intervalo, eu dizia um poema de Fernando Pessoa, que na minha opinião é um dos maiores

poetas da modernidade no mundo. Tenho pena das pessoas que não conhecem a língua portuguesa porque perdem a oportunidade de conhecer a poesia de Fernando Pessoa. Então era uma mistura muito estranha, de *rock'n'roll* com política estudantil da juventude francesa – porque "é proibido proibir" era a frase que os estudantes tinham escrito nos muros de Paris. E no meio daquilo tudo, eu com os Mutantes, com um cabelão, meio mulato, roupas de plástico, tomadas no pescoço, e dizendo: "Espera aí! Caí no areal e na hora adversa. . . " Era uma mistura, era demais, era muito louco.

CD: Retomando essa noção de Oswald de Andrade, do Manifesto Pau-Brasil, vocês pretendiam fazer uma música de exportação, como a "poesia de exportação" de que fala Oswald? Você acha que uma parte do seu projeto foi criar uma música verdadeiramente brasileira, autêntica, mas também moderna, para exportação?

CV: A gente também usava, às vezes, essa noção do Oswald. Eu preferia usar a idéia dele para caracterizar a nossa atitude, de uma espécie de nacionalismo agressivo, mas, sinceramente, a minha produção musical – os discos que eu estava fazendo naquela altura, não achava que pudessem ser exportáveis como produto. A idéia da exportação, como idéia, estava perfeitamente bem colocada, mas a gente tinha a noção, o realismo de perceber que o produto que estava fazendo, naquela hora, não tinha força de exportação em si mesmo, mas o espírito, o impulso, sim, e a música brasileira tinha produtos que já vinha exportando, a Bossa Nova já era isso, e nós mesmos viemos a ser depois, numa medida ou em outra, o Milton é muito, o Djavan, numa medida, o Hermeto, o Egberto Gismonti, o Gil, o Jorge Ben, Antônio Carlos Jobim, esses não se discute.

CD: Você acha que a cultura brasileira ainda mantém a mesma capacidade antropofágica que tinha na década de 60?

CV: Eu acho que sim. Ela já tinha antes, as idéias do Oswald e as coisas que ele fez foram em 1922. A música popular já tinha feito isso antes, e tinha feito muito bem. O Tropicalismo preparou

esse terreno. Nós criamos um estilo de liberdade, porque a gente não se sentia humilhado pela presença da cultura dos países mais ricos do que nós. Nós apenas achamos que isso é um dado do real, concreto, mas a gente não se sentia. . . eu não me sentia intelectualmente humilhado, artisticamente ofendido por isso. Acho que foi isso que fez do João Gilberto um artista genial, isso que fez do Antônio Carlos Jobim um artista genial – eles não se sentiram humilhados, se sentiram estimulados. Nós também preferimos nos sentir estimulados por todas as referências. Por exemplo, a gente ouvia Jimi Hendrix, e ficava fascinado com a criatividade, com a energia daquilo, James Brown, a energia maravilhosa de tudo aquilo. Os Beatles com a criatividade, a alegria, a leveza, não é? E a gente ficava feliz que aquilo existisse, a gente estava vivo, era jovem, queria também estar alegre, fazer as coisas, e achava que o Brasil devia se afirmar assim, que a própria política brasileira devia ser assim. E até hoje acho isso. Mas infelizmente tem essa história dos países latino-americanos, e do Brasil entre eles. O Brasil é um desses países que não conseguiram se realizar, chegar a um ponto de bem-estar social, riqueza, de clareza nas relações públicas. É um país frustrado como projeto social, sob muitos aspectos, e sobretudo como projeto econômico. O Brasil não deu certo. Mas o Brasil tem muitas sugestões de alguma coisa maravilhosa, e essas sugestões o próprio Brasil poderá realizar e eu espero que realize, eu espero que as coisas avancem no sentido de que a gente possa trazer uma originalidade interessante para o mundo, por nossa própria conta. Tem muito que pode ser aprendido com o jeito do Brasil, na literatura de Guimarães Rosa, na poesia concreta, na Bossa Nova, no Tropicalismo, na música popular como um todo.

CD: Agora o problema em termos culturais é que há uma onda de importações, e você está dizendo que não é preciso tomar uma atitude defensiva diante dessas importações. Mas também Oswald se posicionou contra a importação de "consciência enlatada".

CV: Eu só me interesso pela resistência natural, não uma resistência programada. Aquilo que Oswald falava, é como se ele dissesse assim: "Nós devemos ter uma mente que não seja

prisioneira das consciências enlatadas", não é isso? Para criar essa mente, você tem que criar aqui uma arte, um jeito de ser, um jeito de conviver, que não deixe muito o enlatado dominar, então vai terminar tendo uma reação natural, como tem no Brasil. Agora, a reação defensiva programática, nacionalista, em geral, é um pouco suspeita. Porque leva à idéia de fechamento da cultura, que eu não acho boa, tende a uma provincianização, e parte de um pressuposto ressentido, parece que não tem força própria, prefere viver da força negativa, que é uma reação à força do outro. O fato dos americanos dominarem o comércio internacional é um dado. Não sou eu que faço isso, não é nenhum brasileiro que faz isso, você já encontra aquilo, aquilo acontece, é uma conquista dos americanos. Então você que conquiste as coisas à sua maneira, com o que lhe é dado, então você mude o modo de ser, faça uma coisa que seja atraente. Os músicos populares do Brasil têm sabido sempre fazer uma coisa tão atraente que é predominante no mercado brasileiro. A venda de discos brasileiros no Brasil nunca deixou de ser largamente predominante. Isso a opinião pública internacional deve saber.

CD: Essa música "Tropicália", que você fez em 1968, ficou sendo um manifesto, e nela você se refere a uma construção, um monumento. O que é esse monumento?

CV: Não sei bem, porque aquela canção, estranhamente, é feita de imagens, mas de uma certa maneira, o monumento ali é a própria canção, não é? Mas você sente que há uma referência à construção de Brasília, e há também a própria idéia irônica de você construir um monumento quando não havia nada a comemorar: o país pobre, sob uma ditadura militar, num momento negro, terrível. Era uma imagem assim de grande ironia, e a descrição do monumento era como se fosse uma descrição de uma imagem mais ou menos inconsciente da sensação de estar no Brasil e de ser brasileiro naquela época. Então, você pensa em Brasília, no planalto central, e há um orgulho pela arquitetura, mas ao mesmo tempo não é disso que está se tratando. Era "que monstro é que ficou", porque Brasília foi construída e logo depois veio a ditadura e Brasília esteve sempre ali como centro da ditadura. Mas o monumento, depois ele vai sendo descrito, é

formado com elementos da cultura brasileira, da cultura que é compartilhada por todos: o papel-crepom, e os olhos verdes da mulata. . .

CD: Mas esses elementos sempre estão em oposição. . .

CV: É, para abranger tudo mesmo, e mostrando também que essas oposições às vezes apresentam uma distância enorme. O que dava conta da defasagem entre o desenvolvimento intelectual e artístico a que certas áreas do país puderam chegar, e o arcaísmo de uma grande parte da população, o atraso, pela própria pobreza, e tudo isso se deve sem dúvida à péssima distribuição de renda que vem sendo mantida perversamente no Brasil por sucessivos arranjos políticos que são aproveitados pela economia internacional como muito úteis. Mas são as oposições que representam as contradições do Brasil e que serviam naquela altura para causar um choque no ouvinte, fazer o ouvinte pensar. De fato fez muita gente pensar, aquela canção gerou artigos, e livros, e conversas, discussões, enfim, e a gente foi preso. . .

CD: Por que foram presos nessa época?

CV: Os militares nos viam com muita desconfiança, porque nós tínhamos aparecido em 67, durou um ano só. Eles não sabiam o que era Tropicalismo, se era um movimento político, mas viam que era uma coisa anárquica, e temiam. E algumas cabeças intelectuais dentro do exército tinham consciência, eles foram as pessoas mais inteligentes que aconselharam a nossa prisão. Eles achavam que era desagregador, que era perigoso. Porque nós ficamos muito famosos em um ano, e ao mesmo tempo éramos figuras polêmicas, as pessoas tinham que tomar posição, e nós levantávamos, falávamos muito em entrevistas, e mais ou menos o que eu estava lhe dizendo aqui agora estava amadurecendo nas nossas cabeças: uma visão do Brasil assim que quisesse vê-lo livre, forte, e uma ditadura militar não seria a melhor. No fundo nós éramos mesmo inimigos da ditadura militar, nós a odiávamos, e achávamos que ela era, entre outras coisas, mais uma das nossas vergonhas, mas não participávamos de grupos

políticos, não éramos comunistas, nem de nenhum partido de esquerda.

CD: Voltando à canção/manifesto "Tropicália". Recentemente, você escreveu que "botar Carmem Miranda ali era como Andy Warhol pintar a lata de Sopa de Campbell". O que representa Carmem Miranda para o Brasil, e para a cultura brasileira?

CV: Bom, depois do Tropicalismo, a Carmem Miranda voltou a ser muito admirada e reconhecida como uma referência cultural positiva, como um sinal positivo. Mas até o Tropicalismo, de uma certa forma, tinha crescido uma sensação mais ou menos gasta, uma combinação não falada, mas às vezes até falada, de que a Carmem Miranda era uma espécie de figura grotesca do Brasil, uma vergonha. Nós éramos conhecidos fora do Brasil através de uma figura distorcida, das produções de Hollywood. E antes do Tropicalismo a gente apenas conseguia se envergonhar dela, a verdade é essa. Então a atitude tropicalista nos deixou realmente livres para não ter vergonha, e eu botar o nome dela ali. O nome tinha um valor de choque, ele era uma coisa. Então quando o nome dela apareceu na canção, quando eu escrevi a canção, estava no meio disso, eu não tinha uma posição. Por isso eu lembrei dos artistas *pop*. Quando nós fizemos a onda do Tropicalismo eu não conhecia a arte *pop* americana. Mas justamente a Bienal de São Paulo de 67 teve uma grande exposição dos artistas *pop* americanos, e alguém me levou para ver e eu fiquei encantado porque, para mim, confirmava uma tendência que era o que a gente estava fazendo no Tropicalismo, que era aquilo de você pegar o objeto e tirar do local, o objeto banal e até o objeto que fosse quase que culturalmente agressivo, repulsivo culturalmente, e deslocá-lo. Por exemplo, você vai botar um objeto que é culturalmente repulsivo e você se aproxima dele, você o desloca. Mas você começa a ver por que você escolheu aquele, você começa a entendê-lo, e você mostra também a beleza que ele tem, e a tragédia da relação dele com os homens, e a tragédia dos homens por criar aquilo e o tipo de relação... você começa a amá-lo, entendeu? Tem uma hora que é um ponto zero, aquilo é aquilo simplesmente: PÁ! tá na sua frente. Então a Carmem Miranda, no momento em que eu fiz a canção

"Tropicália", estava nesse ponto zero para mim. Ela tinha deixado de ser uma mera coisa grotesca, desagradável, e começava a ser uma coisa que me fascinava, que eu queria jogar como grotesca mas que já não era. Já era amável para mim sob muitos aspectos. Já era recuperada também naquele momento, havia uma recuperação, uma espécie de salvação daquela coisa no momento em que ela entrou ali.

CD: Por um lado é um deslocamento irônico, mas ao mesmo tempo você tem uma certa afinidade com aquilo. . . um amor.

CV: Amor. Tem que voltar a Oswald de Andrade que diz isso tudo num poema só. O poema se chama "Amor", e o texto do poema é apenas "Humor".

CD: Agora eu queria falar um pouco sobre seu mais novo disco. Eu queria saber, em princípio, a importância dos poetas concretistas (Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari) no movimento Tropicalista. Quando gravou *Circuladô de Fulô* (da obra *Galáxias* de Haroldo de Campos), você estava revisitando o Tropicalismo?

CV: Eu tive uma sensação nítida de revisitação do Tropicalismo quando eu gravei o LP *Estrangeiro*, o imediatamente anterior. Senti mesmo, a capa é o cenário do *Rei da Vela*, a peça do Oswald de Andrade montada em 67 pelo grupo Oficina, que foi um dos grandes acontecimentos tropicalistas. E também a própria visão do Brasil que aparece na música "Estrangeiro", né? O Brasil visto pelos estrangeiros, na abertura da canção – tem Cole Porter, Lévi-Strauss, e Gauguin, vendo a Baía da Guanabara. Isso é uma coisa que remete ao Tropicalismo, que é o Brasil visto de fora, a própria Carmem Miranda é isso, o Brasil visto pelos estrangeiros, o disco *Estrangeiro* tinha essa coisa. Agora, no disco novo, eu não pensei mais muito no Tropicalismo, mas sou um tropicalista, quer dizer, eu me tornei isso, então deve ser. A canção que eu fiz utilizando o texto do Haroldo de Campos, também dos anos 60. O "Circuladô" é contemporâneo do Tropicalismo. Eu conheci esse texto quando eu estava exilado em Londres, o Haroldo leu pra mim. O poema me interessou e

sempre me interessa porque ele é uma reflexão sobre música popular, porque ele se refere a uma pessoa que está fazendo música no nordeste, em estado de miséria, um pedinte, fazendo música com um berimbau de lata, e ele canta aquele refrão de "Circuladô de Fulô" e pede esmola. Então o Haroldo ficou impressionado e escreveu sobre isso, dizendo que a invenção pode sair da mais negra miséria, pode vir uma coisa inventiva, artística, moderna. E é dessa maneira que ele diz: "O povo é um inventalínguas". Então ele fala em música popular, ele fala mesmo, o que aqueles populistas mais reacionários, mas na verdade de esquerda, diriam na letra, no texto do "Circuladô". Ele fala isso: "mas para outros não podia aquela música não podia porque não podia popular", "aquela música se não canta não é popular", "se não afina. . ." Quer dizer, se ela é estranha, se ela é experimental, de algum modo, ela não pode ser popular, e no entanto esse homem aqui pedindo esmola numa feira do nordeste está fazendo uma música experimental. E aquilo eu pego como um paradigma, então, da nossa própria atitude com relação à música popular. Acho que, de uma certa forma, é, no fundo, a mesma coisa do Tropicalismo. O bloco afro Olodum, por exemplo, de Salvador, não é uma coisa primitiva dos negros. Mas possivelmente grande parte do público mundial que ouviu o disco do Paul Simon (*Rhythm of the Saints)* pensa que o Paul Simon, um músico moderno americano, convidou aqueles percussionistas primitivos de um país pobre, do Brasil, da Bahia, para tocar ali e ele botar a coisa moderna em cima. Não, o velho compositor Paul Simon, com as suas melodias boas, suas letras bem feitas desde os anos 60, convidou o novíssimo, renovador e moderno grupo Olodum. Porque é moderno, e foi influenciado por coisas que vieram muito depois de Paul Simon, eles foram influenciados sobretudo pelo Bob Marley. Eles enfiaram o *reggae* no samba, através da percussão, e inventaram uma coisa que não havia no Brasil, nem no mundo, não tem nada de "tradicional" ali. Aquilo é *pop* moderno, inventado nos anos 70 para 80. Eu achei mais interessante a relação do David Byrne com a coisa musical brasileira. Eu fico espantado de ver, quando vão me entrevistar nos Estados Unidos, e aqui também, as pessoas falam como se fosse a mesma coisa. Eu não estou desmerecendo a importância de Paul Simon, mas a atitude de David Byrne é

radicalmente diferente da de Paul Simon. Editar aquele disco do Tom Zé (*Massive Hits: The Best of Tom Zé*), nos Estados Unidos, é maravilhoso, e é o oposto do que Paul Simon fez com o Olodum, porque com o Paul Simon você ficou conhecendo o Olodum, mas não ficou sabendo o que é o Olodum. Não é informativo da criatividade inventiva. . . porque o Olodum é o "Circuladô de Fulô". O Olodum é aquilo que o Haroldo falou do homem pobre, que inventa uma coisa com meios mínimos, mas faz uma invenção moderna, criativa, instigante, diferente – isso é o Olodum.

Tom Zé: o elo perdido do Tropicalismo*

CD: Como você começou a fazer música, era uma coisa da família?

TZ: Bom, na minha família ninguém fazia nenhum tipo de arte, de forma que eu posso dizer sem ofender a ninguém que desde os oito anos de idade não tenho a menor vocação para a música, tanto que eu vim a me interessar pela música já rapaz, em 1954. Um dia, numa tarde, eu tinha tomado banho, mudei a roupa, e fui para o jardim da cidade de Irará, um jardim, o lugar do *footing*, para encontrar as meninas e providenciar a minha vida de namoros, e um amigo meu, Renato, passou por mim, assim, e disse: "Tom Zé, eu não toco mais flauta, agora eu toco violão, você precisa ver como violão é bonito!" Eu falei: "Valha-me Nossa Senhora. Eu quero lá saber de diabo de violão nem de diabo de flauta!" Eu nem sabia que Renato tocava flauta, mas eu não pude evitar, não é? Por delicadeza, tive que escutá-lo. Ele encostou o pé assim junto de uma janela, de Seu Zé Freitas, lá perto do jardim, e fez assim pra mim, disse: "Veja como violão é bonito." E aí tocou (canta): "Eu não quero outra vida/ pescando no rio/ de Jé-re-réé. . . " Pois foi esse contraponto, essa polifonia que eu, ouvindo assim, metade praticada pela voz dele, e metade praticada pelo instrumento, dessa maneira em estéreo, estereofônica, foi isso que foi o anzol que me fisgou. Isso me

* Entrevista concedida a Christopher Dunn em São Paulo, no dia 8 de julho de 1992. Transcrição de Pedro Amaral.

transtornou, foi como um alumbramento, eu realmente perdi a cabeça na hora em que vi isso, no dia seguinte comprei um primeiro violão, e comecei a fazer tentativas, e tentar aprender. Tudo começou aí, aos dezessete anos de idade e num mês de junho, um mês de inverno em Irará.

CD: Que tipo de música você começou a tocar nessa época?

TZ: Bom, eu fazia canções. Quando eu aprendi a ponto de poder praticar o ato de compor, comecei fazendo músicas efetivamente sobre minhas namoradas, mas principalmente sobre os personagens de minha cidade. Eu tenho uma canção que é sobre os doidos da minha cidade. Porque naquele tempo, talvez porque não existisse televisão, nem rádio, havia uma espécie de circo público, que era mantido pelos comerciantes. E aquele circo desfilava, horizontalmente, pelas portas de cidade, e todo mundo, a troco de dar uma esmola qualquer a qualquer daqueles loucos, fazia a brincadeira de fazer cada um praticar sua parte artística. Alguns se irritavam, outros diziam versos, mas sempre tinha um gênero de criação artística que eles praticavam. E eu fiz uma música sobre esses doidos de Irará: "Guilherme se requebra/ Rufino bota pó/Euclides morde o braço/ Dasdores fala só/ Janré diz que évi/é dondo e é ado/ Germino curador/ por Dalva foi surrado/ Lucinda sobe-e-desce/ Tiririca bole-bole/ mas todos passam bem/ com Maria Pago Mole".

CD: Quais foram suas primeiras influências musicais?

TZ: Eu tive um ponto em que eu vivi como aquilo que Charles Sanders Pierce, esse filósofo americano, que começou a ser respeitado, inventor da semiótica, chama de "primeiridade", quer dizer, viver no estado de simplesmente *estar ali.* Eu convivi com a música, nesse estado de simplesmente *estar com ela,* sem nenhuma atenção para ela, durante muito tempo, porque minha cidade vive a vida e a música e o tempo da maneira chamada "o modo de viver do tempo redondo do mito", em que tudo gira em torno da Festa da Padroeira e das festas que se seguem, e em cada uma dessas ocasiões ocorre uma coisa festiva e musical. A música não tem nenhum sentido de progresso, nem de

modificação. Podem mudar os personagens que a fazem, e os personagens que se integram nela, o texto. Mas o caráter, a vida, é uma coisa parada no tempo. Então eu vivi muito tempo dentro desse mundo "redondo", onde um dia, já por influência, talvez, da educação ocidental que eu tinha nas escolas de Salvador, eu quis fazer uma música sobre a vida musical de Irará. E com os personagens, mas já de uma maneira que não era a maneira simples do folclore. Que é o negócio de uma canção que se chama "A Lavagem da Igreja de Irará" que é assim, é uma música de folclore: "Zé, Zé, Zé Popô/O foguete do ar me anunciou/ Irará é meu amor/ E a lavagem é meu amor/ Irará é meu namoro. . ." Aí eu já intervinha no folclore, já modificava: ". . . A lavagem é meu namoro/ Na Quixadeira eu ensaio/ Na Rua de Baixo eu caio/ Na Rua Nova eu me espalho/ Na Mangabeira eu me atrapalho/ Pulo pra Rua de Cima/ Valei-me Nossa Senhora/ Arrepare o remelexo/ Que entrou na roda agora/ Arriba saia/ Arriba a saia peixão/ Todo mundo arribou, você não" Aí o nome de personagens: "Melânia porta-bandeira/ Com mais de cem companheiras/ Lá vem puxando o cordão/ Com o Estandarte na mão/ Em cada bloco de cinco/ Tem quatro moças bonitas/ Tem três no meu coração/ Com duas já namorei/ Por duas quase chore-ei/ Zé, Zé, Zezé Popô. . ." Então eu comecei essa época em que contava história intervindo no folclore, e punha, justapunha personagens com os quais eu convivia e que faziam as festas e tal. Fazer música sobre o dia-a-dia me levou à sátira. Tanto que tem aquela famosa história do primeiro programa de televisão em que eu cantei (em 1960), que se chamava "Escada para o Sucesso". De brincadeira, fiz uma canção chamada "Rampa para o Fracasso". Que hoje no Brasil tomou um novo significado, na medida em que toda sexta-feira à tarde o Presidente da República desce a rampa do Palácio, depois de uma semana de trabalho. É na linha de sátira. E eu vivi com a sátira durante muito tempo, e ela me alçou à condição de artista, tanto que uma canção que me fez nacionalmente conhecido, e profissionalmente qualificado, foi "São Paulo, Meu Amor", que é uma canção sobre a cidade de São Paulo, um misto de sátira e de canção que fala de cidade, como "New York, New York", e como "Sampa" do Caetano, como outra coisa qualquer. Bom, fora isso, eu disse que eu tive uma experiência de ter

um choque ao me bater contra. . . a experienciar a diferença entre o "tempo do progresso" e o "tempo redondo do mito". Quando eu estava no CPC, o Centro Popular de Cultura – que eram organizações de esquerda que se faziam em todos os estados do Brasil nos anos sessenta, nos anos da ditadura –, quando eu era diretor de música do CPC, eu fiz uma primeira peça, com letra e música do Capinam, chamada "Chegança". Na verdade, são repetições de danças contra os Mouros, que na Idade Média os portugueses praticavam contra os invasores árabes, e que permaneceram na cultura dos povos nordestinos. E então eu fiz uma Chegança, com letra de Capinam. É claro que a letra de Capinam era uma letra engajada, do mundo político de então, usando a Chegança como modo de trabalhar. Depois da Chegança, ele fez uma outra dança, o Bumba-Meu-Boi. Quando fizeram o Bumba-Meu-Boi, comecei a fazer música de novo. Eles me diziam assim, muito delicadamente: "Nós estamos preocupados, você está se repetindo!" Eu sorria daquilo porque realmente, eu, na minha cultura, e na convicção cultural que tinha, todas aquelas canções eram as mesmas e não tinha nada que fazer nada diferente. Se eles pensavam que o Bumba-Meu-Boi podia ser diferente de uma Chegança, eles estavam redondamente enganados. Não há progresso na música folclórica! Mas disseram assim: "Você precisa ir para a escola de música da universidade!" Ora, realmente eu tinha curiosidade, porque sou filho de uma família comunista, e desde pequeno ouvia Tchaikovsky, música clássica, ouvia Beethoven, ouvia óperas, e me interessava esse universo musical. E quando se falou de ir para escola de música da universidade, eu pensei que lá eu ia ter contato com isso, com esse gosto que eu tinha por essa coisa. Realmente, fui para escola da universidade, onde estudei seis anos, me formei em composição, em contraponto, em história da música, porque os cursos eram feitos em forma de seminários. Mas depois eu larguei para voltar para a música popular, de 68 em diante, quando comecei como profissional da música popular, e só em 73 comecei a me interessar por uma coisa que não era o "normal" da música popular. E então comecei a construir instrumentos, a fazer, a tentar fazer, modificações dentro da estrutura da música, como é esse disco *Estudando Samba*, que acabou se tornando a maior parte do disco de *Best of Tom Zé*.

CD: Como é que você, Caetano Veloso e Gilberto Gil se conheceram em Salvador e como é que você resolveu ir para São Paulo?

TZ: Tem um jornalista, Orlando Senna, que era jornalista dos Associados, um grupo de imprensa que já desapareceu no Brasil. E ele, quando me viu cantando na televisão, a "Rampa para o Fracasso", me procurou e disse: "Você precisa conhecer Caetano e Gil!" E a Caetano e a Gil ele dizia a mesma coisa. Ele adivinhou o grupo tropicalista porque as outras pessoas eram Bethânia, a Gal Costa, o Capinam, porque era um poeta de uma verve muito grande, e estava ali na Bahia, ao nosso lado; a Nara Leão, que trabalhava no Rio mas se interessou tanto pelo nosso trabalho que Caetano colocou ela no grupo; e o Torquato Neto, que nós encontramos aqui no Sul e que vinha do Maranhão, lá do Norte. Em 1962 resolvemos fazer um primeiro *show* juntos. O Caetano, com aquela visão cósmica dele, imediatamente botava um nome que nos dava uma responsabilidade imensa,"Nós Por Exemplo", como se nós estivéssemos no mundo, tendo responsabilidade por estar-no-mundo. Depois fizemos outro *show* chamado "A Velha Bossa-Nova, A Nova Bossa-Velha", título também do Caetano, e aí aconteceu uma coisa curiosa: a Nara Leão, quando estava gravando seu segundo LP, correu o Brasil todo para fazer esse segundo LP, e ouviu todos os cantores e os compositores do Brasil. E ouviu Bethânia. Quando ela ficou rouca, ela estava fazendo um *show* de sucesso em São Paulo, em 1964, chamado "Opinião", no Teatro de Arena, dirigido pelo Augusto Boal. Quando ela ficou rouca, ela falou, "Só quem pode me substituir é uma cantora chamada Maria Bethânia, na Bahia!" Aí foram buscar Maria Bethânia na Bahia, que ninguém conhecia. E Maria Bethânia, quando chegou lá, viu-se que ela era menor. Ela não tinha possibilidade de viajar, e de exercer profissão. Então tiveram que trazer um irmão dela. Aí trouxeram um irmão dela que se chama Caetano. E aqui, um dia, Caetano pegou no violão e tocou, por acaso. Aí eles disseram: "Puxa, você toca, é?" E ele disse: "Toco. Toco eu, tocam alguns que ficaram lá, também." Eles aí resolveram mandar nos chamar a todos, sem nunca nos ter ouvido, com uma carteira profissional assinada, como atores de teatro, para fazer um espetáculo, em 1965,

chamado "Arena Canta Bahia". Então nós estreamos aqui no Sul assim. E durante a sobrevivência do espetáculo "Arena Canta Bahia" foi que nasceu o germe e o micróbio do Tropicalismo. Porque naquele tempo o Brasil se dividia dicotomicamente, maniqueisticamente, em dois tipos de pessoas: um era a esquerda, as pessoas boas, as pessoas direitas, os artistas, etc. O outro lado toda a direita, os pais muito severos, os militares, as pessoas atrabiliárias. Só que nós, quando chegamos nessa divisão, a gente não conseguia se colocar. Começou a acontecer uma coisa conosco que eu chamo "a instalação do demônio". Porque, ora, se você tem uma escolha tão fácil como essa, que as pessoas boas, que estão sendo seviciadas, torturadas, de vez em quando até mortas, muitas que a gente conhecia, e se você não consegue tomar o partido delas, e que do outro lado tem as pessoas ruins, se você quiser chamar, freudianamente, os pais severos, ou os militares, se quiser chamar mais digitalmente. . . e se você não consegue tomar uma opção por um desses dois grupos, você começa a se considerar um demônio. E cada um de nós nesse tempo não tinha nem coragem de dizer isso um ao outro. E nós passamos esses três anos que se seguiram com esse demônio e com esse sono difícil. Bom, depois algumas coisas começaram a se esclarecer, porque a esquerda era muito contaminada por aquilo que a gente chamava muitas vezes a *intelligentsia*. E, por exemplo, uma ocasião, começou a se falar numa coisa que um pouco começava a encontrar justificativa para a nossa posição. Isso antes do Tropicalismo, que foi a justificativa artística, em forma de arte, já florescendo em arte. Mas antes teve uma coisa, uma revista da Civilização Brasileira, em que um pescador, de meios artesanais, carregava um peixe muito grande às costas, com aquelas roupas da campesticidade brasileira, e coisa e tal. Ora, naquele tempo já existia a pesca automatizada, o computador tentava entrar na vida do país, o país passava de 20 milhões de habitantes para 40 milhões de habitantes. E então a gente disse assim: ora, se as esquerdas preferem um mundo bucólico, mesmo que deixem 20 milhões com fome, então a gente começa a entender que não estava muito doido quando não conseguia tomar o partido da esquerda. Algumas justificativas, tipo estacas axiais, começam a justificar o que em nós parecia o demônio. Então, a gente foi juntando idiossincrasias e paradoxos que

estavam nas esquerdas. E que estavam também nas direitas, né? Agora, tinha uma coisa que vinha também já no gene da nossa constituição de criatura humana, que era o seguinte: nós saímos de um mundo onde a educação era a educação oral, pré-gutenberguiana. Muito bem, a gente tinha outra coisa que nos fazia diferentes das pessoas que já trabalhavam em música aqui em São Paulo, quando nós chegamos aqui. Era o problema de termos sido educados num mundo muito mais matriarcal do que patriarcal. Onde a mulher tinha funções muito diferentes e num mundo onde o homem tinha atribuições que aqui eram consideradas atribuições femininas. Então nós éramos homens muito mais femininos do que homens comuns, que trabalhavam em São Paulo. Isso nos fazia muito diferentes, do ponto de vista daquilo que se fala, da acuidade feminina, da capacidade de percepção aumentada, e tal. O fato é que foi essa lente que, chegando aqui e encontrando a *pólis* querendo emergir, e com todas as suas coisas colaterais, como o computador, o cartaz, a propaganda, o cinema, tudo o mais, já uma coisa que prescindia do alfabeto gutenberguiano, foi isso que fez o Tropicalismo. Nós vínhamos de um século anterior. Eu nasci de uma cidade onde eu não vi um motor, até ir para Salvador. Nós éramos realmente diferentes, e por isso nós tivemos a felicidade de fazer o Tropicalismo.

CD: Você tocou num assunto muito interessante, porque faz parte de uma tradição brasileira que vem desde, podemos dizer, Gregório de Matos, e que foi bem elaborada por Oswald de Andrade, a famosa "antropofagia". Como você pode explicar a antropofagia, e sua relação com o Tropicalismo?

TZ: Bom, ou nós praticávamos a antropofagia, ou tínhamos ficado no mundo oral. Porque quando nos ensinaram a lâmpada elétrica, a gente estremeceu a primeira vez que viu. Quando nos ensinaram a ler, foi outro alumbramento; quando nos mostraram um motor, foi outro. Tudo isso eram sustos para nós. Quando nos mostraram a música ocidental, praticada pela música popular mesmo, nós estávamos lidando sempre com coisas que tínhamos que antropofagiar. Na hora que a cultura estrangeira mostrava coisas curiosas, como aqueles acontecimentos da França

em 68, aquele acontecimento dos Beatles, nos anos 60, toda a coisa de cultura ocidental, tudo era novidade, pois a gente só nasceu vendo novidade! Nós chegamos aqui e olhamos com simpatia o computador, as viagens espaciais, tanto que eu tenho "2001", que é uma música em que esse assunto é tratado: "Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça/ Dei um grito no escuro/ Sou parceiro do futuro/ Na reluzente galáxia/ A cor do céu me compõe/ O mar azul me dissolve/ A equação me propõe/ Computador me resolve". A gente já trazia para a vida diária esses elementos demoníacos que tentavam entrar no Brasil e modificar a vida bucólica brasileira que as esquerdas queriam, né? Então o Tropicalismo teve esse fator, de trazer a modernidade para a vida brasileira, de ser um elemento que acostumou o povo simples do Brasil a ver, falar nas invenções da humanidade naquele momento. O Tropicalismo foi, também, a assunção de formas estéticas não praticadas pela música popular brasileira. E nós sabemos que o Tropicalismo, como a Bossa Nova, ajudou muito o Brasil a vender tudo o que o Brasil consegue vender hoje. Porque um país não consegue viver sem se comunicar, e se comunicar é vender, né? Os produtos que o país fabrica são a maior forma de "falar no mundo". O Tropicalismo era isso... era também um Brasil que, na nossa mão, queria "fazer parte do mundo", nós queríamos fazer parte do mundo. E não ficar como uma coisa à parte do mundo, como um folclore do mundo. Então, graças a isso, a canção brasileira foi muito modificada em sua estrutura, tanto em sua estrutura acordeológica quanto na estrutura formal, da *Gestalt* mesmo, graças à nossa curiosidade, ao fato de pessoas como eu terem estudado numa escola de música, seis anos estudando dodecafonismo, serialismo e tudo o mais. Nós fazíamos uma coisa que Pierce chamaria de "tradução intersemiótica". A gente como que mastigava tudo e fazia uma digestão, e quando fazia aquilo aparecer de novo, era da mesma maneira que a Igreja Católica entregou a Nossa Senhora ao conhecimento do público e do povo na Idade Média e recolheu uma imagem completamente diferente, dois ou três séculos depois. A imagem de Nossa Senhora foi entregue ao público de uma maneira, o público mastigou, digeriu, e quando devolveu ela à Igreja, devolveu um tipo de concepção de Nossa

Senhora que a Igreja nem podia imaginar. Então o Tropicalismo fazia isso com a coisa estrangeira. Não éramos copiadores, mas éramos francamente abertos à influência das idéias estrangeiras.

CD: Vocês procuravam dinamizar a música brasileira, incorporando elementos estrangeiros, a tecnologia, tudo isso, mas ao mesmo tempo, você tem uma música daquela época "Parque Industrial" que parece falar também dos perigos. . .

TZ: Não é. No "Parque Industrial" eu fazia uma gozação com o tipo de político que dizia que o parque industrial ia salvar-nos de tudo. Mas o parque industrial é apenas um dos elementos da sociedade. É verdade que a parte industrial da produção da sociedade é uma coisa importantíssima. A sociedade pode até negligenciar outras coisas, tendo um bom parque industrial, não é? Mas não é ele só. Se não tiver uma alma criadora, uma alma que seja capaz de concepções, o próprio parque industrial falirá dentro de pouco tempo. E essa coisa criadora que eu falo é a informação, a circulação da informação. Um povo pode viver sem alimento até, mas sem informação ele fenece muito mais depressa. . . sem o alimento da informação. Nós tínhamos paixão pelo parque industrial.

CD: Você acha que você poderia ter feito Tropicalismo na Bahia, ficando em Salvador? Qual foi a importância de São Paulo nessa história?

TZ: Eu acho que São Paulo ofereceu o terreno minado de contrastes, onde aquela educação, que era já um misto de educação pré-gutenberguiana e educação gutenberguiana. Na medida em que a gente freqüentou universidades relativamente boas, nós já tínhamos esse germe contraditório, em nossa formação. Eu digo que o balcão da loja de meu pai foi a faculdade mais sofisticada que eu já freqüentei. E lá eu aprendi a primeira parte da minha educação, que é a parte oral, em que absolutamente não entra o mundo escrito, a cultura do mundo escrito, a cultura ocidental não entra. Então essa primeira universidade minha foi muito sofisticada, e depois as outras universidades foram se sobrepondo, mas não apagaram a primeira "impressão cultural do

mundo", minha primeira visão de mundo. De forma que o Tropicalismo precisou encontrar um ponto de contradição em alta densidade, como era São Paulo, para que a educação que nós tínhamos deflagrasse uma porção de idéias muito diferente das idéias praticadas aqui, para ela poder ficar separada num compartimento, e ter um particular.

CD: Eu queria que você falasse um pouco sobre a influência dos poetas concretos. . .

TZ: Foi muito, muito interessante conhecê-los aqui, quando nós chegamos. Eles nos descobriram por causa de uma frase do Caetano: "É necessária a retomada da linha evolutiva de João Gilberto! " Eles acharam que isso era a coisa axial, central, que ninguém tinha dito nada mais exato! E passaram a nos procurar. Aí faziam crônicas sobre nossas apresentações, sobre isso e aquilo. Então, é claro, nós procuramos eles. E aí vimos a poesia concreta. Nós passamos a conviver como amigos. E então a gente todo dia tinha contato com aquelas coisas. Ora, é claro, se nos interessava, é claro que também interessava à nossa música. E você vê, "Menina amanhã de manhã", com aquele final que vai suprimindo letras: "A felicidade é cheia de pano/ É cheia de peno/ É cheia de sino/ É cheia de sono/ Cheia de ano/ Cheia de eno/ Cheia de ono/ Cheia de ino/ Cheia de hã/ Cheia de ê/ Cheia de a. . . " É claro que foi uma coisa com influência deles. né?

CD: Em termos gerais, qual foi o impacto do Tropicalismo sobre a música popular brasileira?

TZ: Bom, você sabe que o Tropicalismo durou um ano e, se não me engano, sete discos. E, ao terminar, nós, os próprios organizadores, fizemos um Enterro do Tropicalismo ali na Rua Rego Freitas, no Som de Cristal, que foi no dia em que morreu o Vicente Celestino, aquele camarada que tinha uma canção que o Caetano cantou no disco Tropicália "Coração Materno". Eu tenho a impressão de que pode ser que o Tropicalismo tenha sido um exemplo só de manejo de estruturas. A melhor herança do Tropicalismo é o exemplo de dizer: "Maneje estruturas!

Trabalhe com estruturas!" Mas não se pode comparar com um tipo de influência como a que a Bossa Nova teve em outros artistas. Acho que o Tropicalismo tem uma lição mais na arquitetura do trabalho do que na imitação. Não se pode imitar as coisas do Tropicalismo, elas já se esvaziaram, já foram enterradas. Eu acho que aquele espetáculo chamado Enterro do Tropicalismo foi uma premonição do que era o caráter intrínseco do movimento. Então, não sei se tem influência, em algum lugar, eu não sei. É verdade que teve influência na nação, não é? Modificou a fisionomia da nação. Modificou a maneira da nação olhar para o mundo, e isso é uma coisa eterna. Instigou a capacidade criativa, isso é uma coisa eterna. Mas isso é uma coisa estrutural, ninguém vai fazer nada parecido porque recebeu essa instigação, não é? Isso é como dar o anzol, ao invés de dar o peixe. Isso é como ensinar a pescar em vez de dar a pescaria. Acho que o Tropicalismo tem essa deficiência e essa grande qualidade. Que uma coisa precisa da outra para poder existir.

Resenha
Review

Roberto Schwarz, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture.* ed. John Gledson. London: Verso, 1992. 204p.

It is difficult, in the brief space of a review, to say even a fraction of what needs to be said about the publication, at long last, of an English translation of the essays of Roberto Schwarz. So I will be pardoned, I hope, for beginning somewhat grandiloquently with what probably ought to be the conclusion of a truly systematic study of Schwarz's critical *oeuvre:* that Roberto Schwarz is simply the most important literary and cultural critic working in and on Latin America today.* The appearance of *Misplaced Ideas* makes available to an English-speaking public a comprehensive sampling of what is probably one of the most acute critical intellects at work anywhere in the area we now grossly denote as "cultural studies". Every one of the sixteen essays in this volume – including editor John Gledson's excellent introduction – merits the closest study, but three in particular – "Brazilian Culture: Nationalism by Elimination"; "Misplaced Ideas: Literature and Society in Late-Nineteenth Century Brazil"; and "Culture and Politics in Brazil, 1964-69" – should be required reading for anyone in the area of "Third World" or postcolonial studies.

My reasons for regarding Schwarz so highly may be summed up as follows: Schwarz has taken what, in my days as

* For a longer discussion of Schwarz in the context of critical theory as a whole see my essay, "La teoría crítica brasileña y la cuestión de los 'cultural studies'", forthcoming in *Revista de crítica literaria latinoamericana,* as well as chapter four of *Modernism and Hegemony: a Materialist Critique of Aesthetic Agencies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990).

a graduate student in Latin American literature, was still known as "dependency theory" and, without sacrificing any of its socio-historical content, raised it, as a theory of literature and culture, to a qualitatively higher level. This he has done by applying the core, dialectical insights of Marxism to the riddle that dependency theory consistently ran up against, but could not solve: what was or should be meant by an autonomous "national culture" in social settings such as Brazil, given that everything 'Brazilian' was in some sense the derivative product of other 'nations' – Portugal, France, England, the United States – as well as other, non- or pre-Brazilian cultures – the Guarani, the African, etc.? If the result of colonization was to condemn local culture to the status of a "copy", how could this local culture achieve originality? Dependency theory proposed many provisional answers to this riddle: the originality of local culture was said to reside in virtually everything produced after the magical date of national independence; in Romanticism, *Modernismo* or the 'boom'; in the truly 'native', non-European cultures of the society; or even in the fact of cultural hybridity itself, or what has come to be known as the "transcultural". But no matter how far one went in the "subtraction" or "elimination " (to use Schwarz's terms) of the foreign from the national, the presence of the copy was still to be detected. In reaction against what thus seemed a case of *reductio ad absurdum*, many of those schooled in dependency theory finally embraced the idea, made available by poststructuralist thinkers such as Derrida and Foucault, that originality, indeed, the very belief in a 'fixed', stable identity, was a myth, that hybridity was the truth of all culture, and the more hybrid, in a sense, the better. 'Dependency' might even be a sort of advantage.

Schwarz has solved this riddle, simply but brilliantly, by: a) showing that, as a *problem*, it has been falsely posed ("It suggests that imitation is avoidable, thereby locking the reader into a false problem." [15]); and b) exposing the perception of the problem itself as an *ideology* of the postcolonial dominant class, which saw in the mirage of "originality" or "autonomy" an "imaginary solution" to its *own* socially alien status in relation to the masses of laboring postcolonials (slaves, peasants, wage workers) upon whose exploitation it "depended". The "real

crux", writes Schwarz, was not the elimination of the copy but the "exclusion of the poor from the universe of contemporary culture" (16). Faced with this key insight, both dependency theory and, as its would-be antithesis, the theoretical deconstruction of the original/copy binarism, are revealed as being, in effect, 'critical' versions of this same elite ideology. Writing in "Misplaced Ideas", Schwarz notes how, "in order to analyse a national peculiarity" he is "driven to reflect on the colonial process, which was *international*" (30). Schwarz, that is, thinks the "national" as a product – social, economic, historical – of the international, the global. The part is thought through the whole. "Dependency", it now becomes apparent, could never, despite its formal grasp of imperialism and colonialism as global and systematic, do otherwise than think the *whole* through the *part*, the *international* through the *national*. Those who currently protest the anachronism of the "national" as such, reducing all to a question of the "transcultural" and global hybridity (see, e.g., Néstor García Canclini) merely think the whole without the part, apparently "solving" the problem by conceptual *fiat*, but in fact condemning themselves to theoretical and political irrelevance.

Schwarz, by all reports a modest man, would no doubt object to this judgement of his importance by pointing to his own debt to tradition – that of Antonio Cândido, of course, and even of Machado himself. True enough. But the great advantage afforded by Schwarz's insight into the riddle of the "copy" is that, read backwards through it, this tradition, including the considerable mass of empirical data accumulated by dependency theory, can now take on a new relevance. In "Beware of Alien Ideologies", Schwarz writes: "It is a fatal consequence of our culture of dependency that we are always interpreting our reality with conceptual systems created somewhere else, whose basis lies in other social processes" (39). In essays such as these, I think *we have the beginnings* of a "conceptual system" based in the "social processes" of Brazilian, Latin American, perhaps even postcolonial reality itself. This is an achievement that "postcolonial" critics and theorists of far greater celebrity than Schwarz – and I am thinking specifically here of Edward Said, whose *Culture and Imperialism* is now being touted as the final

word on the subject – cannot even remotely claim for themselves. Said, in fact, would do well to read Schwarz. He would find a great deal to learn there.

A final note. One hears rumors of Roberto Schwarz's "retirement". One hopes this is not a retirement from the work of criticism itself. That would be a great loss to critical theory in the broadest sense – as well as to the cause of social justice.

Neil Larsen
Northeastern University

Resenha
Review

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. 1.134 p.

Nascido a 23 de agosto de 1912, na cidade do Recife, e falecido a 21 de dezembro de 1980, no Rio de Janeiro, o dramaturgo Nelson Rodrigues não se tornou, ao longo da vida, apenas o autor dramático mais importante da história do teatro brasileiro. Foi, ao mesmo tempo, seu criador, o principal responsável por seu desenvolvimento e amadurecimento – incluindo-se nessa perspectiva também as possibilidades de encenação e a ampliação da linguagem dramática *lato sensu* – tornando-se, enfim, um referencial permanente para todos os que escrevem e pensam sobre a realidade brasileira. Porque, se o teatro amalgama num espetáculo todas as demais expressões artísticas, ninguém melhor do que Nelson Rodrigues soube adequar geneticamente essas outras expressões às necessidades dramáticas, fato já relevado por muitos estudiosos, embora apenas Sábato Magaldi, até agora, tenha se proposto a levar a análise mais a fundo.

Passada pouco mais de uma década da morte do dramaturgo pernambucano, radicado no Rio de Janeiro, pode-se ter uma melhor avaliação e projeção do significado, consistência e permanência de sua obra no futuro: 1993 foi, definitivamente, como alguém já registrou, o ano da ressurreição de Nelson Rodrigues. A edição, em fins de 1992, de uma nova interpretação biográfica do dramaturgo por Ruy Castro, provocando enorme polêmica pela maneira muito pessoal com que encarou o biografado, serviu para que a editora que a publicara, a Companhia das Letras, convidasse o jornalista para selecionar e

organizar uma coleção com textos de prosa – sobretudo a crônica jornalística do escritor, há muito esgotada. E se temos a lamentar o fato de que seleção é sempre seleção, venha de quem vier, até mesmo do próprio autor, e fica-se, pois, assim, devendo a globalidade da obra de Nelson Rodrigues a seus admiradores, a verdade é que esses volumes reabriram a larga estrada da discussão nelsonrodrigueana que culmina, ao final de 1993, com a edição, pela Nova Aguilar, do *Teatro completo*, num único volume. Trata-se, na verdade, do relançamento – em termos – do mesmo *Teatro completo* que, na década passada, a Editora Nova Fronteira, com a participação do então Instituto Nacional do Livro, publicara. O organizador e prefaciador é o mesmo, Sábato Magaldi, a quem o Brasil deve o estudo mais abrangente e completo sobre o Autor, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (São Paulo: Perspectiva, 1992), e que na edição da Nova Fronteira antecipava aquele ensaio mais amplo, sob a perspectiva não cronológica mas de identificação de características dramáticas sob as quais reunia as dezessete obras do dramaturgo. O ensaio que então se produzira era distribuído nos quatro volumes da série, o mesmo ensaio que agora encontramos, corrido, em pouco mais de uma centena de páginas, abrindo o volume.

É de Sábato Magaldi, pois, a primeira contribuição importante a se destacar nessa edição, qual seja, a classificação das peças de Rodrigues sob a tríplice ótica das peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas, com a ressalva, desde logo aposta, de que a inclusão em uma das categorias não impede, necessariamente, sua vinculação a uma outra. Na trilha de Crocce, que entendia ser a obra de arte simultaneamente prosa e poesia, Magaldi demonstra haver, eventualmente, predominância de uma ou outra característica sobre as demais, sem que se exclua, contudo, a convivência de uma perspectiva com as demais.

O ensaio introdutório de Magaldi tem a enorme vantagem, assim, de apresentar criticamente a dramaturgia nelsonrodrigueana numa linguagem tão simples quanto objetiva e munida de todo o aparato científico-técnico necessário a uma boa análise, resultado sobretudo de alguém que, ao longo dos anos, enquanto crítico militante, não apenas acompanhou de perto as estréias das respectivas peças quanto teve

oportunidade de entrevistar o Autor, com ele debater diferentes abordagens e, muitas vezes, até mesmo divergir quanto às perspectivas de interpretação. Não sei se se poderia dizer ter havido uma amizade entre crítico e dramaturgo. Mas certamente o convívio entre os dois é mais do que evidente, a ponto de ser Sábato Magaldi convidado a organizar aquela primeira edição do *Teatro completo* de Nelson Rodrigues, se não pelo próprio escritor, com toda a certeza ao menos com o seu aval. E isso nos dá a garantia da seriedade e do conhecimento do crítico em relação à obra analisada.

O segundo dado importante neste volume é o conteúdo da chamada "fortuna crítica", cobrindo outras cento e cinqüenta páginas com quase meia centena de textos. Mais que a quantidade, vale registrar-se a qualidade dos textos selecionados e os critérios seguidos: desde os primeiros comentários publicados, com a estréia de *A mulher sem pecado*, em 1942, até os que vieram à luz na estréia de *A serpente*, em 1980, poucos meses antes da morte do escritor. Mais que isso, reúnem-se também textos mais abrangentes, que permitem uma análise mais ampla e aprofundada. É o caso, por exemplo, do ensaio de Pompeu de Souza, aqui editado sob a denominação de "Introdução", oriundo da edição do *Teatro quase completo* de 1956, os dois famosos artigos de Manuel Bandeira a propósito de *Vestido de noiva*, o conhecido texto de Paulo Mendes Campos a respeito de *Os sete gatinhos*, o excepcional ensaio de Hélio Pellegrino para *O beijo no asfalto*, da edição J. Ozon Editor de 1961, e assim por diante.

Mas estão aí também textos mais recentes. Por exemplo, a, para mim, polêmica, porque me parece ressentida, análise de Berta Waldman e Carlos Vogt (São Paulo: Brasiliense, 1985), o extraordinário *Os sete gatinhos: uma introdução a quatro mitologemas*, de Junito Brandão, incluído no volume de Stella Rodrigues *Nelson Rodrigues, meu irmão* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1986), um ensaio ao que parece especialmente escrito para essa edição por Valderez Cardoso Gomes, responsável, em 1981, pela organização do dossiê teórico que o Grupo Macunaíma, sob a direção de Antunes Filho, produziu quando da encenação de *Nelson Rodrigues o eterno retorno*. Gostaria de destacar, muito especialmente, um texto de Ângela Leite Lopes, de quem, no

entanto, acho haver estudo melhor, intitulado *Nelson Rodrigues e o Palco perdido* (*Ensaio Teatro*, Rio de Janeiro: Achiamé, nº 5, 1983), ainda que entenda que ao organizador talvez tenha sido mais propício o texto selecionado por tocar num aspecto específico da obra nelsonrodrigueana, a presença e o significado das mulheres em sua dramaturgia. Por outro lado, selecionou-se passagem do que considero o texto – embora curto – mais esclarecedor e definitivo sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues: refiro-me a *Nelson Rodrigues e o fundo falso* (Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, 1977), com que Flora Süssekind venceu um concurso de monografias do então Serviço Nacional de Teatro. Ao aproximar as imagens do teatro e do futebol, duas realidades tão presentes na vida e na obra do dramaturgo, Flora Süssekind faz uma das mais lúcidas, eficientes e abrangentes leituras dessa dramaturgia que, ainda hoje, polemiza e provoca reações inusitadas, bastando lembrar-se o episódio ocorrido durante uma das edições do Festival de Cinema de Gramado, com a exibição justamente de *Os sete gatinhos*, adaptado pelo diretor Neville de Almeida, quando o então Secretário de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul pretendeu desclassificar o filme por conta própria e mandar prender o júri de seleção da mostra. Aliás, quem quer que procure as versões cinematográficas das obras de Nelson Rodrigues em vídeo, não se surpreenda: vai sempre encontrá-las na seção dos filmes pornográficos, motivo mais do que suficiente para justificar o título que Ruy Castro deu à biografia de Nelson, *O Anjo pornográfico*...

A fortuna crítica se completa ainda com algumas abordagens clássicas como a de Décio de Almeida Prado, Rachel de Queiroz, parte do livro de Mário Guidarini e o de Ronaldo Lima Lins, além dos artigos encomiásticos que se produziram quando da morte do dramaturgo. A registrar-se, por fim, uma passagem da tese de doutorado do diretor gaúcho Luiz Arthur Nunes, que, aliás, tem assinado já dois espetáculos sobre textos de Nelson Rodrigues desde então, além de outras seleções de teses de mestrado e doutorado ainda inéditas, que têm sido desenvolvidas em nossas universidades. Com tais critérios, Sábato Magaldi efetivamente cobre um amplo e praticamente completo espectro sobre a recepção até então registrada pela obra nelsonrodrigueana, faltando, apenas, a opinião do puro e

simples espectador (documentação que, aliás, o Grupo Macunaíma produziu quando de seu espetáculo), o que, de resto, é sempre mais difícil e discutível.

O volume da Nova Aguilar, para ser completo, em meu entendimento, carece apenas de um suplemento iconográfico, o que, levando em conta a qualidade editorial e do papel utilizado para a edição, não seria impossível de ser produzido. Por outro lado, e a partir da importância daquele texto de 1949 referido pelo próprio Magaldi, escrito para a revista *Dyonisos*, creio que alguns depoimentos e reflexões do autor sobre sua própria obra enriqueceriam ainda mais o volume que ora se publica, sobretudo se levarmos em conta que, por diversas vezes, reagindo emocionalmente às avaliações da crítica, e em seus diferentes volumes de confissões e autobiografias, Nelson Rodrigues referiu seu teatro, expondo pontos de vista e defendendo teses. E se é verdade que a palavra do autor não deva ser definitiva, não resta dúvida de que sua própria perspectiva é, também, interessante para uma avaliação.

De qualquer maneira, o lançamento que ora se faz é importante e definitivo. Nelson Rodrigues merecia e seus estudiosos necessitavam de uma edição, em volume único, tal como concretiza agora a Nova Aguilar. Volume que, daqui para a frente, e não apenas em alusão ao tipo de papel utilizado, tornar-se-á, verdadeiramente, a bíblia para as citações e análises da obra dramática de Nelson Rodrigues. Completando-se tal lançamento com a série de volumes da Companhia das Letras, ter-se-á, no decorrer de 94, um conjunto expressivo do que produziu Nelson Rodrigues e, a partir de então, espera-se, as traduções e a maior divulgação no exterior poderá ser alcançada, sobretudo se levarmos em conta a reação da crítica provocada pelos espetáculos do Macunaíma tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Até porque Nelson Rodrigues conseguiu ser absolutamente universal ao trabalhar com seus mitos e arquétipos, sem deixar de concretizá-los um único momento em situações e personagens nitidamente brasileiros, mais, profundamente cariocas. Por isso, é sua dramaturgia o veículo melhor para a compreensão da brasilidade e da nacionalidade a que tanto aspiramos. Essa, aliás, é uma boa lição tirada do livro vanguardeiro de Sábato Magaldi antes mencionado. E que se renova quando, de um só

fôlego, como nos propicia o volume da Nova Aguilar, podemos ler corridamente todas as peças teatrais de Nelson Rodrigues, obsessivo confesso pelo teatro e pelo ser nacional.

Antonio Hohlfeldt
UFRGS

Resenha
Review

STEPHAN, Beatriz González & COSTIGAN, Lúcia Helena (Org.). *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latino-americana.* Venezuela: Biblioteca de Academia Nacional de Historia de Caracas. Universidad Simon Bolivar; The Ohio State University, 1992. 681 p.

Os 500 anos da Descoberta da América serviram de tema a uma série de projetos, estudos e publicações sob os mais variados enfoques e em diversas áreas do conhecimento. A obra em questão, composta de 36 ensaios, apresenta um amplo panorama das investigações em torno da literatura do período colonial do mundo americano. Seus autores, críticos literários e historiadores, empreendem um olhar dialógico ao passado a fim de revelar as vozes silenciadas, as ausências e omissões do discurso monológico da tradição historiográfica européia, valendo-se de relatos de viagens, naufrágios, cativeiros, diários, documentos, crônicas, cartas, mitos, poemas e romances, inscritos num período que vai desde o descobrimento até o século XX.

Outro aspecto importante revelado no conjunto da obra é a constatação dos limites cada vez mais tênues entre história e literatura e a dificuldade de abordar o discurso da história como um ato imparcial, inocente, objetivo. A imbricação da retórica historiográfica com práticas narrativas ficcionais problematizou a escrita e leitura da história a ponto de Hayden White pensar o texto histórico como um "artefato literário". História e literatura se mesclam para realçar os diversos ângulos dos fatos de seus heróis, de suas épocas e espaços de modo a recuperar as perspectivas dos conquistados, a "visão dos vencidos" e a reforçar a

idéia de descolonização, iniciada na década de 50, como forma de promover o progresso dos setores sociais americanos e remover o peso do "lastre" colonial.

Uma amostragem desses ensaios permite constatar o comprometimento da crítica atual em busca de perspectivas plurais dos eventos do passado e suas conseqüências na contemporaneidade. Em "Visión americanista de la conquista: el reverso del descubrimiento", os autores analisam as sucessivas noções de "descobrimento", o uso de determinados juízos que garantem a "unilateralidade cultural do monologismo colombino" e a dominação de um discurso favorável à ótica espanhola.

Beatriz Pastor, em "Silencio y escritura: la historia de la conquista", propõe um projeto de crítica radical, de desmitificação e reavaliação da forma como se deu o processo de descobrimento e conquista com suas implicações em todos os níveis da vida social, tanto na Espanha quanto nas terras descobertas, além de indagar sobre as estratégias de inscrição desse processo no discurso histórico, o qual acabou ficcionalizado para o consumo da tradição ocidental. Seu objetivo é o de revelar as contradições e remediar o silêncio e a omissão constantes nos registros "oficiais".

Em "La naturaleza como imagem del pais: atualidad de una representación colonial", Regina Zilberman recupera o aspecto dual por que passa o cenário brasileiro. Do lado dos colonizadores, a natureza era vista como reforço para a tarefa de colonização portuguesa em terras de além-mar por suas potencialidades lucrativas, cujos ganhos poderiam ser auferidos tanto pelos colonizadores quanto pela Coroa Portuguesa; do lado dos intelectuais românticos, a literatura engrandece a paisagem, porém com um novo objetivo: o de distinguir a poesia local e garantir a identidade nacional. Para essa Autora, a visão idealizante da natureza, registrada na prosa dos exploradores, e a glorificadora da poesia dos românticos persiste, ainda hoje, na literatura brasileira.

O caráter utópico de *Comentarios Reales*, do Inca Garcilaso, é destacado por Iris M. Zavalla. Para a Autora, o texto se inscreve como uma metanarrativa carnavalizadora do discurso monológico imperial, a qual projeta um "imaginário

social" e uma "memória histórica de emancipação", inscrevendo-se como "sociograma da narrativa utópica do século XVIII".

Três ensaios focalizam a figura feminina do mundo colonial. No primeiro, "Mujer, ilegitima y creolla: en busca de Sor Juana", Georgina Sabat-Rivers, através do que denomina "ginocrítica", busca as diferenças entre o discurso feminino e o masculino da literatura da colônia. Em que pesem as contradições da monja em relação ao poder, e as circunstâncias depreciativas de sua origem – mulher, ilegítima e crioula –, institui-se como uma revolucionária do século XVII, em cuja existência se encontram vestígios da crítica feminista de hoje, pois desenvolveu uma consciência do "eu" separada da instituição patriarcal de caráter opressivo.

No segundo, Kathleen A. Myers ocupa-se do discurso feminino no Novo Mundo, recuperando a autobiografia espiritual de Madre Maria de San Jose, escrita a instâncias de seu confessor. A relevância de sua escritura está na contraposição do papel feminino – "mulher como virgem contemplativa" – ao masculino dos informes de missioneiros, que apresentam o homem como o "conquistador espiritual".

Em "Para corregir a una mujer", os autores redescobrem, em textos de heterodoxas e ortodoxas, as convenções, violações e maus-tratos a que eram submetidas, seja por patrões, inquisidores ou autoridades oficiais. Essas mulheres – monjas, beatas, feiticeiras, virgens e prostitutas –, além de buscar meios de sobreviver e de agir num mundo de exacerbada violência, de choque entre culturas diferentes, procuravam um modo de concretizar o exercício do poder do corpo, via erotismo, ao divino ou ao demoníaco.

Encerrando a obra, Carmen Bustillo recupera em "El arpa y la sombra", novela do escritor cubano Alejo Carpentier, as imagens da América e as várias faces de seu descobridor, inclusive a imagem histórica autoprojetada. O olhar paródico de Carpentier ao passado colonial relativiza os discursos, operando uma transgressão à história oficial que pode ser uma transgressão à palavra como construtora da imagem americana.

A pergunta da autora "¿es entonces la ficción la verdadera realidad?", pode de certo modo ser respondida pelo leitor interessado em descobrir as complexas relações entre história e

literatura ao acompanhar as exaustivas investigações dos autores em busca de uma história possível.

Nelci Müller
URI, Santo Ângelo, RS

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 171 p.

A polifonia narrativa, que – a propósito – não é uma conquista exclusiva da pós-modernidade literária, constitui-se numa espécie de bênção e simultânea danação a qualquer escritor. O rompimento das rígidas perspectivas narradoras inaugura uma autonomia inesperada onde muitos sucumbem, vítimas de um "enclausuramento à liberdade": e vítimas são porque se julgam no dever de inovar a todo custo neste aspecto bastante delicado da criação, e são ainda vítimas porque essa determinação quase sempre redunda na ausência de densidade psicológica e numa perceptível astenia das tramas ficcionais. É bastante complexo – e aqui falamos no romance – manter a linha de tensão quando as múltiplas perspectivas conspiram contra o estabelecimento dos progressivos estágios que conduzem ao estabelecimento de um *clima* convincente.

Não se está a advogar uma retomada de parâmetros lineares na elaboração do texto, tão ao gosto dos modernos, realistas e neo-realistas, mesmo porque o leitor já não suporta tais condutas, habituado que está à fragmentação do minimalismo audiovisual. É, como se nota, um contínuo atuar sobre o fio da navalha: se por um lado cabe ao ficcionista reorganizar o caos, cabe também a ele estar atento às infinitas possibilidades de sedução que o texto pode oferecer, desde que utilizados com competência – e alguma ponta de malícia – os recursos da polifonia. Mas não é nada fácil. Conhecemos à larga como inúmeras experiências atuais derivaram para um experimentalismo anódino, onde apenas se salvam os segmentos individualmente

considerados, comprometendo-se o conjunto. Em suma: a ficção não se estabelece com aquele poder que a justifica. Os "grandes romances", assim, voltam a ser um paraíso perdido para seus receptores, que facilmente se refugiam nas obras do passado, aceitando-as – e fruindo-as – enquanto representativas de uma cultura e de um estilo estético.

Se estas observações são pertinentes ao romance, entretanto abrem um espaço considerável ao conto, gênero que encontra um novo alce entre nós, depois de um período de franco amortecimento. *Et pour cause*: a rapidez, o instante que passa, o momento agônico, parecem adequar-se à fugacidade dos nossos dias. Procura-se intensidade no menor número de estímulos, o que, em nosso âmbito, significa menor número de palavras. A polifonia, no livro de contos, dá-se de modo singular: na variedade encontrada entre textos dispersos, mas que não abandonam um certo veio condutor, capaz de dar-lhes o conforto da coerência. Já não se trata mais de uma pluralidade de visões dentro de uma única estrutura narrativa, mas de um mosaico de perspectivas, espalhadas nos diversos textos. Algo, como se vê, bastante mais assimilável por parte do leitor.

O recente livro de Bernardo Carvalho, *Aberração*, vem a propósito do que se falava. O autor, é certo, usa a palavra *aberração* como um *leit-motiv* a perpassar os contos, e ela sempre aparece, seja no começo, no meio, ou no fim de todos os onze contos, aparentemente como um mito pessoal; mas é uma solução arranjada às pressas, didática e dispensável, uma vez que a verdadeira coesão dessa obra é detectada no desencontro existencial das personagens e no patético das situações eleitas, que surgem à primeira vista como gratuitas, mas que se explicam na própria gratuidade que o ser humano sente perante o absurdo de tantos espantos cotidianos.

Indo mais a fundo, esses espantos ganham consistência se pensarmos que, quase sempre, obviam a concretização do afeto e inauguram uma incerteza transcendental a roer os calcanhares das personagens; como uma sombra, há a certeza do fracasso e a impossibilidade de superação da catástrofe anunciada: as personagens de Bernardo Carvalho são pessoas que se precipitam ao destino com plena consciência do insucesso, mesmo que o leitor perceba isso *a posteriori*. Abstraindo o *divertissement* que

é o conto *Quites*, no qual uma vingancinha abjeta e circunstancial não alcança o nível dramático e transcendente dos outros textos, ocasionando apenas um lamentável sorriso do leitor – tão lamentável como a conduta da personagem vingadora –, temos um autor que sabe explorar as possibilidades que a literatura pode oferecer, casando a arte da escrita (as palavras não têm mistérios para Bernardo Carvalho, que as maneja com superior eficiência) com uma real compreensão das misérias e vacilações desses seres que não se envergonham de sua condição *outsider*, antes pelo contrário, procuram dignificá-la. E aí notamos a empatia do criador por suas criaturas, condição mínima de sucesso de qualquer ficção que mereça esse nome.

A temática de *Aberração* situa-se num universo despossuído e subterrâneo de drogas, delitos, doenças mortais e vilezas, abrindo espaço para textos alegóricos em que são discutidas as questões que dizem respeito à própria existência da cultura e da civilização; quanto a esse último aspecto, o conto *O arquiteto – Um homem e uma mulher a caminho da polícia* é exemplar de uma narrativa labiríntica na qual não percebemos a possível sinceridade do arquiteto-narrador nem podemos jurar por ela, vivendo-se uma ambigüidade sufocante, a lembrar um *O alienista* ao revés. O final do conto resume e revela tudo: "Dizem que eu devia estar no asilo. Se esta cidade tivesse um. Mas não tem. Porque eu não construí". A alegoria – ou a fábula – é retomada no conto *Uma civilização*, que narra o arrasamento de um povo mítico que consegue sobreviver a tudo, inclusive à peste, mas que sucumbe a um "grande pé" vindo do céu; no final das contas "fomos nós mesmos que pisamos nessa civilização, por descuido talvez, mas de uma vez por todas".

O conto-título, privilegiado como o último texto da obra, já é uma história policial-quase, em que um homem vai à procura de uma tia desaparecida em situação misteriosa: engenhosamente, e apenas através de um cartão-postal e de catálogos de exposição de um fotógrafo, ele leva a termo o deslinde do caso que envolve tráfico de entorpecentes e muita, muita ação. A objetar apenas a "chave" do enigma, que é fornecida ao leitor pela personagem-narradora, chave plenamente evitável, pois os elementos jogados na trama e seus subentendidos são suficientes para que se intua o deslinde: mas este é um mal comum em

muitos textos de hoje e de ontem, e do qual não escapam autores consagrados. Evitando-se o parágrafo explicativo, teremos um conto fascinante, realizado com texto e subtexto, e que deixará bastante ao leitor.

De tais problemas não se ressente o conto *A alemã*, o melhor da série. Nele, o autor reelabora o momento mágico de um trivial almoço em que as situações passionais afloram e se roçam à exasperação, e no qual o menino Bruno não chega a nada significar, pois apenas adentra correndo numa biblioteca onde um par se despede para sempre: mas é seu olho infantil que transfigura esse frágil instante. É impossível não ser tocado pela segurança de intenções que disciplina a narrativa desde o início, e que encontra seu ápice na última linha, cortante e reveladora, mas sem ser óbvia. *A alemã* conduz o leitor a uma rota circular, onde o surgimento inesperado do menino serve de ponto de amarração da trama – algo que seduziria só pela engenhosidade, não fosse a sua intensa e pungente carga humana.

Cenários exóticos, paisagens estrangeiras, tudo isso permeia os contos de *Aberração*, e percebemos a verdade com que são tratadas, pois derivam de um conhecimento *de visu* – dadas as perambulações do autor pelo mundo. Mas em nenhum momento a paisagem – no caso, uma solitária e inóspita ilha ao largo do mar do Chile onde há um radiotelescópio, "o maior do mundo", que procura sinais do espaço – adquire foros de componente da trama quanto no texto *O astrônomo*. E é trama corajosa, que envolve tema raro num tratamento sóbrio: as múltiplas variantes que o amor paterno pode sofrer, e que pode levar um pai a isolar-se para proteger-se desse amor em que há tanto de ódio.

Essa mesma temática é retomada em *Paz*, em que um homem desenvolve afeto por uma menina que faz sua filha, esquecendo-se de que ela não o é; um afeto buscado como compensação a uma perda brutal e, portanto, equívoco nos seus propósitos e em sua realização, e cujo arremate só poderia ser o auto-exílio, à busca de uma pseudopaz.

O tema da morte – ou a sua iminência, provocada pelo devastador mal de hoje – vê-se em *Atores*. Aqui o escritor dedica uma compaixão quase insana a quem sofre, e isso transparece numa relação inacabada ou malresolvida, que encontra seu

momento crucial nos instantes finais da vida de um dos parceiros. Não há espaço, aqui, para explicações menores: tudo se passa num plano de sutilezas e meias-palavras. Os atores reencontram-se muitos anos depois, numa situação-limite exemplar, que os coloca a ambos perante o destino inexorável. Nestas circunstâncias em que pouco resta a fazer, fazem o melhor, que é o retorno a "Atenas, Geórgia", o palco dos devaneios e da esperança.

Tudo isso é realizado com bruscas alterações de narrador de conto para conto, ora utilizando a primeira pessoa no masculino, ora no feminino, ora a terceira pessoa onisciente, de modo que o leitor se aproxima de cada texto com a expectativa de uma surpresa, pois nem sempre a instância narradora aparece nas primeiras linhas, revelando-se às vezes tardiamente, e de modo oblíquo – o que potencializa o jogo ficcional.

De resto, o tratamento do tempo merece uma reflexão. O autor elabora-o com idas-e-vindas, quase sempre iniciando nos pródromos do fim, para então reconstituir a história em seu ponto inicial, estabelecendo um jogo de armar que conduz a narrativa num plano esperado, mas nem por isso menos surpreendente – os finais recuperam aquela antiga intenção dos contistas brasileiros, de reservá-los para os momentos decisivos e reveladores: isso demonstra que, se Bernardo Carvalho não se recusa às propostas clássicas, traveste-as com temáticas a condizer com as expectativas do leitor de hoje e com as rupturas temporais.

Percebe-se que *Aberrações* equilibra-se na diversidade e no desencontro, estabelecendo uma polifonia de cálculo, a qual transparece na variação dos narradores, no colorido das opções de tempo, nos cenários mutantes. Resulta uma obra que, ressalvadas algumas desigualdades fortuitas, impõe-se como leitura rigorosamente contemporânea, mas onde o leitor encontra os liames com a mais acentuada tradição contística nacional.

Luiz Antonio de Assis Brasil
PUCRS

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1991. 320p.

Recentemente, a crítica tem assestado vários golpes a certos mitos cristalizados na historiografia literária brasileira. Um deles é o do "nacionalismo romântico", que acaba de receber um abalo desconcertante com este segundo livro de Maria Helena Rouanet.

Maria Helena examina com minúcia os textos de Ferdinand Denis e os escritos de vários escritores brasileiros, notadamente do século XIX, para efetuar este diagnóstico do incensado romantismo: o que se faz "é lutar pelo estabelecimento e pela preservação do que já era esperado e conhecido, através de um mecanismo de repetição que vai criando a impressão do *sempre a mesma coisa* enquanto evita, a todo custo, quaisquer acréscimos e discordâncias" (253-4).

Cria-se então um diálogo fácil, mediante a repetição sistemática de idéias e procedimentos, estabelecendo um solo comum entre autores e leitores: "cada texto produzido vem necessariamente ao encontro da expectativa dos que o precederam enquanto prepara, simultaneamente, os demais textos que ainda estão por vir" (255).

Rouanet conclui que a utilização da idéia de "Nação brasileira" faz com que se pense que a nacionalidade preexiste ao próprio surgimento do Brasil enquanto nação politicamente constituída, visto não serem considerados os vínculos da noção com uma realidade política e ideológica, em particular com as marcações históricas, tão privilegiadas nessa época como "atestado" de realidade. Ser autenticamente nacional vai sempre significar

expressar-se em língua portuguesa para retratar a natureza do Novo Mundo, através de alusões e de imagens originais, sugeridas por esta mesma natureza. Estavam lançadas, coloca a Autora, as bases da tradição nativista que tem guiado as produções literária e crítica no Brasil (263). Tanto uma como a outra se irmanaram no projeto de criação de uma realidade nacional.

Este último trabalho de Maria Helena vem se juntar, por exemplo, aos ensaios de Flora Süssekind, os quais, igualmente, têm desmistificado uma série de juízos assentados na literatura brasileira: bastaria mencionar os seus estudos sobre os poetas árcades, a primeira geração romântica, ou sobre a persistência, na literatura da década de 30 e dos anos 70, da estética naturalista.

Assim como os estudos assinados por Süssekind, o de Maria Helena Rouanet abre um importante veio para se indagar o processo de canonização da literatura produzida no Brasil – se os românticos foram enaltecidos como fundadores desta realidade nacional e se, como quer Rouanet, sua literatura, no fundo, é um eterno retorno, como se explica que tenha germinado, nas letras brasileiras, o mito do nacionalismo literário? Ou melhor: a glorificação de obras e autores sob a égide da identidade nacional estaria respondendo a que projeto ideológico?

Seria importante, nesta linha de raciocínio, efetuar-se uma "crítica da crítica", para melhor se perceber a genealogia do processo de canonização e para atrelá-lo às instâncias de poder dentro do campo literário. Porque livros como este nos incitam a pensar a literatura como uma instituição e, enquanto tal, como um discurso que esteve a serviço da hegemonia das camadas dominantes. É por aí que parece passar o caminho que repensa drasticamente idéias arraigadas na crítica literária brasileira, que herdamos dos anos 50 e 60 e que ainda se encontram estampadas na maioria dos manuais e das histórias da literatura.

Roberto Reis
University of Minnesota

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas congrega estudiosos da língua portuguesa e da cultura de que essa língua é portadora. É uma associação aberta, cuja única condição para ser sócio é ser docente, pesquisador ou estudioso das diferentes expressões da cultura em língua portuguesa ou dos países onde esse idioma é falado. Sua fundação deu-se em 25 de julho de 1984, na Universidade de Poitiers, França, quando se realizou o primeiro Congresso de Lusitanistas, que reuniu cerca de cento e cinqüenta lusitanistas da Alemanha, Áustria, Brasil, Bélgica, Canadá, Espanha, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Portugal e Suíça, para debater e aprovar os estatutos da Associação.

Os congressos passaram a ocorrer a cada três anos, em países e universidades européias de renome: o segundo congresso realizou-se em 1987 na Universidade de Leeds, Inglaterra, e o terceiro, na Universidade de Coimbra, Portugal, em 1990. Eles reúnem pesquisadores do mundo inteiro, e suas Atas têm refletido o andamento das investigações sobre a literatura em língua portuguesa em diferentes instituições da América e da Europa. Em vista disso, a Associação Internacional de Lusitanistas tornou-se um dos principais instrumentos de divulgação e conhecimento das expressões artísticas e culturais dos países em que a língua portuguesa é dominante.

O quarto congresso da A.I.L. aconteceu na Universidade de Hamburgo, Alemanha, no período de 6 a 11 de setembro de 1993, congregando representantes do Brasil, da América do Norte, da Europa e da África. No último dia, procedeu-se à eleição da diretoria da Associação para o próximo triênio, entre 1993 e 1996. Foram eleitos os seguintes membros da Comissão Executiva: Presidente, *Hélder Macedo* (King's College, Inglaterra); Primeiro Vice-Presidente, *Cleonice Berardinelli* (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil); Secretário Geral/Tesoureiro, *Carlos Ascenso André* (Universidade de Coimbra, Portugal); Vogais: *Ana Paula Ferreira* (Universidade da Califórnia, USA), *Carlos Reis* (Universidade de Coimbra, Portugal), *John Rex Amuzu Gadzekpo* (Obafemi Awolowo Univ., Ile-Ife, Nigéria), *Maria de Fátima Brauer de Figueiredo* (Universidade de Hamburgo, Alemanha), *Regina Zilberman* (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), *Ria Lemaire* (Universidade de Poitiers, França). Nessa mesma ocasião foi escolhida a Universidade de Oxford, em Londres, como sede para a realização do quinto congresso da A.I.L.

Para associar-se, o interessado pode dirigir-se à Secretaria Geral, em Portugal, escrevendo ao Prof. Carlos Ascenso André, da Universidade de Coimbra. Ou então escrever à Profª Drª Regina Zilberman

Curso de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, Prédio 08, 4º andar
90.619-900 – Porto Alegre – RS – Brasil

Se o associado ou futuro associado desejar igualmente enviar notícias (sobre eventos organizados ou por organizar, livros publicados, atividades em geral) a serem informadas no Boletim da A.I.L., distribuído semestralmente, é só enviá-las à Profª Drª Regina Zilberman, no endereço acima citado.

BRAZILIAN CINEMA IN THE 1990s: IS THERE HOPE?

Since Collor did away with Embrafilme in the early days of his presidency, the Brazilian film community has been in a state of confusion. The production and distribution of feature length films made in Brazil has been all but paralyzed for the past three years. The 1992 national film festival in Brasília resorted to accepting films that it had rejected the previous year as not up to the festival's standards of excellence. Since then there has been almost no new feature production. The festival in Gramado has become international – "Ibero-American" – in an attempt to present a field of features worthy of the festival's status. The production of shorts has continued, but they are limited to a highly restricted distribution circuit of festival and cultural center screenings, and don't fit within an industrial model of film making. Meanwhile, private investors have been leery of a market that some statistics suggest as having a maximum domestic gross per film of $600,000, due to the limited number of theatres that remain open and the limited number of people who can afford ticket prices that sometimes approach 20% of the monthly minimum wage.

Jack Valenti, head of the U.S. Motion Picture Association of America, has threatened broad based economic sanctions as a retaliation against any kind of incentive program that would support local production or protect Brazilian films against Hollywood product. Valenti fears that Brazil's bad example would only serve to incite other countries to practice similar trade policies. Sadly, it seems clear that Valenti and the MPAA have more influence with the Brazilian government than Brazilian film makers. These threats, coupled with the sad reality that the Brazilian government can't

even afford to educate and feed its constituents, makes it seem unlikely that the salvation of Brazilian cinema will come from Brasília.

Those few Brazilian institutions with the clout to stimulate local film and video production also take refuge in the rhetoric of the marketplace to defend their lack of support. The television networks either produce their own shows or purchase them overseas at bargain prices. They say that they can't afford to purchase locally made films or shows, and that Brazilians don't want to see Brazilian films. Interestingly, networks in the United States are required by law to purchase a certain amount of their programming from independent producers, which creates an enormous number of jobs and new films.

For over three years Brazilian film makers have labored against these obstacles, discussing the crisis and lamenting the lack of audiences and government subsidies. A few attempts are being made to create regional production and distribution agencies — the Bureau of Film and Television in Rio, Rio Filmes and a center of film production in Espírito Santo, but they amount to very little in the face of the magnitude of the problems that the industry faces. Creating a distribution network for commercial films is of no use if the film lacks Hollywood production standards and a multi-million dollar advertising campaign. At the same time, funding the production of Hollywood style films in a country where those films can only hope to make $600,000 would be absurd.

What is needed is a complete rethinking of the Brazilian cinema, with new methods of production and distribution, with new subjects and audiences – Brazilians must make the films that Hollywood can't, or won't. They must put Brazilian faces on the screen where Brazilian eyes can see them.

Robert Rodriguez, a young chicano, took some time off from his film studies at the University of Texas, Austin, raised $7000 with a friend, and shot

El Mariachi, the hottest no-budget independent film ever. Taking advantage of what he could get for free, Rodriguez created a movie about the misadventures of a travelling musician in a small Mexican border town. He shot it in 16mm and recorded "wild sound". (The actors spoke their lines into his cassette recorder after the filmed takes were shot, and the sound was synchronized with the character's lip movements later, by hand, using Rodriguez's home video equipment). In other words, Rodriguez created his film using rudimentary technology and the locations and people that he had at hand. The film is a master-piece not because of its plot or its execution, but because Rodriguez managed to make it at all. It's the first widely distributed action-adventure with a Latino hero, it shows a side of the border that few Americans ever see, and it was made for next to nothing.

Obviously imported film stock and processing and video transfers are all more expensive in Brazil than in the United States. Furthermore, there are limitations to a film that's finished on video and not film stock, and there are limitations to what can be done in a no-budget film. But I would suggest that it would be more productive to actually do small, alternative films like *El Mariachi*, than waste time complaining about the obstacles and the restrictions that Brazilian film makers must face. Many of the best shorts being made in Brazil are done under creative production schemes – using "wild sound", taking advantage of the waste of the companies that produce Brazil's award winning advertising films, or using handprocessed Super-8 film. I hope that the next wave of Brazilian film will come from the creative hunger of these young short film-makers, not from dreams of a $60 million government – subsidized version of O *Guarani* starring Gerard Depardieu. (Jacob C. Miller – Minneapolis, Minnesota)

RELATO DO 1º ENCONTRO DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS

Como repórter do jornal *Zero Hora*, tive a oportunidade de cobrir, entre 22 e 24 de novembro de 1993, o 1º Encontro de Acervos Literários Brasileiros, promovido pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da PUC/RS. Este não será, portanto, o relato de alguém imediatamente envolvido nos assuntos debatidos no Encontro – um bibliotecário que conserva documentos literários ou um acadêmico que se dedica à conservação de acervos, por exemplo. Justamente por isso, porém, talvez este relato seja capaz de descortinar alguns aspectos menos evidentes do evento. Ora, o jornalista persegue uma abstração chamada "o leitor médio". Que interesse teria este leigo hipotético em um encontro de especialistas?

Havia, em primeiro lugar, um caráter de pioneirismo que por si só faria a notícia. Era a primeira vez, no Brasil, que especialistas em acervos literários se reuniam para discutir seus problemas específicos e trocar experiências. O fato concedeu ao jornal o que no jargão profissional se chama "gancho" – uma notícia recente que permite a recuperação de fatos relativamente velhos – para enfocar particularmente os quatro acervos literários (Erico Verissimo, Dyonélio Machado, Reynaldo Moura e Pedro Geraldo Escosteguy) coordenados pela Pós-Graduação em Letras da PUC. E, ao longo de três dias com relatos de bibliotecas, centros de pesquisa e acervos dos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraíba, São Paulo e Rio Grande do Sul, o assunto foi provando a sua vitalidade. Na sala 601 do prédio 40 da PUC, não se estava tratando de assuntos "de museu" – não no sentido pejorativo que o senso comum consagrou para o termo. Os acervos, ficou provado, servem tanto à historiografia tradicional quanto a novidades teóricas como a crítica genética.

A vida dos acervos se mostrou com toda a evidência em uma atividade extra, não-programada, do Encontro. No dia 23 à tarde, após as atividades normais do evento, um grupo de participantes foi ciceroneado à casa de Mafalda Verissimo, onde o Acervo de Erico Verissimo está sediado. Ali, o interesse de especialistas e acadêmicos encontrou-se, para vantagem do jornalista, com a curiosidade do tal "leitor comum". Havia naquela sala forrada de livros uma certa paixão que precede o profissionalismo, um tipo de fetiche, se quisermos, cujo objeto eram os livros e notas e originais e documentos que traziam ainda o toque histórico e literariamente indelével do criador de Capitão Rodrigo e Ana Terra.

No dia seguinte, encerramento do evento, foi a vez de um testemunho não menos apaixonado – o do empresário e bibliófilo José Mindlin, homenageado do Encontro. É talvez injusto referir apenas uma palestra entre tantas e tão substantivas conferências. Mas, se no Acervo de Erico se revelara o fascínio pelo escritor, foi particularmente na palestra informal e animada de Mindlin – proprietário ou, como ele prefere, depositário de uma biblioteca de 25 mil volumes – que se revelou a relação afetiva com o livro. O "leitor médio", se ainda é leitor, não pode ficar indiferente a este sentimento. (Jerônimo Teixeira – *Zero Hora*)

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 10

ENSAIOS

- **Of charters, paradigms and spawning fish: a look at Brazilian literary periodization and canon-formation**
  Bobby J. Chamberlain

- ***O Uraguai:* a epopéia da conquista do Sul**
  Donaldo Schüler

- **Common roots in Mário de Andrade's *Macunaíma* and Alfred Döblin's *Amazonas***
  George Bernard Sperber

- **Racismo, sexo e formosura: psicologismo e crítica social em *Anjo Negro***
  Dário Borim Jr.

LITERATURA

- **A hora do sétimo anjo (fragmento)**
  Erico Verissimo

- **Eduarda's Story**
  Rachel Jardim

ENTREVISTA

- **Luis Fernando Verissimo: A crônica como um jazz-improviso**
  Cida Golin

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 9

ENSAIOS

- **Uma imagem para o Brasil: natureza, lucro e paraíso**
  Regina Zilberman

- **History and motive as seen through Antônio Frederico de Castro Alves's "Saudação a Palmares"**
  Dale T. Graden

- **The metaphor of engineering in J. J. Veiga and Murilo Rubião**
  M. Elizabeth Ginway

LITERATURA

- **Me and my beetle**
  Marcos Rey

ENTREVISTA

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

BRASIL
BRAZIL

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 genderic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and "Perdoando Deus"**
Beatriz de Castro Amorim

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

LITERATURA

• **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

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 7

ENSAIOS

- *Grande sertão: veredas* – **o caos ordenado**
  Kathrin Holzermayr 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

BRASIL
BRAZIL

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **Um texto fugitivo em *Água viva:* sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector**
  Lucia Helena
- **Translating history and self-translation: João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro***
  Robert Myers
- **Tropicalismo: algumas reflexões teóricas**
  Evelina Hoisel
- ***São Bernardo:* dialética temporal e duplicidade do sujeito**
  Maria Luiza Ritzel Remédios

LITERATURA

- **De *A dança do fogo***
  Armindo Trevisan
- **The gaze**
  Rubem Fonseca

ENTREVISTA

- **Autran Dourado: Cavalheiros de antigamente**
  Roberto Reis
- **Antonio Callado: um mosaico dos fragmentos da História Brasileira**
  Cida Golim

ISSN 0103-751X