

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 18 / AN● 10 / 1997



**MERCADO
ABERTO**



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1997 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. E. Gordon Gee

Provost

Dr. James R. Pomerantz

Dean of the Faculty

Dr. Kathryn T. Spoehr

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

"Rose is a rose is a rose is a rose" as poem: Stein, Hemingway, and Augusto de Campos	9
George Monteiro	
O percurso erótico da poesia de Adélia Prado	19
Rita Olivieri	
Ecologist and ecofeminist awareness in Água viva: a Brazilian woman rereading nature	39
Cristina Sáenz de Tejada	
A transgressão poética em <i>Primeiras estórias</i>: ou "uma história inventada no feliz"	59
Teresa Cristina Cerdeira da Silva	

LITERATURA

Parallels	69
Erico Verissimo	

ENTREVISTA

Nélida Piñon: imaginário e arte na <i>República dos sonhos</i> e na Academia	83
Patrícia Sobral	

RESENHAS	101
-----------------	-----

FÓRUM	120
--------------	-----

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 California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

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 Dona Margarida, 894 – 90240-610 – Porto Alegre – RS

Tels: (051) 337 4833 – Fax: (051) 337 4905

<http://www.vanet.com.br/mercadoaberto>

E-mail: mercado@vanet.com.br

brsbrz@music.pucrs.br

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 compatibility, 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 translation, 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.

** North American 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.

**"ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE" AS POEM:
STEIN, HEMINGWAY, AND AUGUSTO DE CAMPOS**

George Monteiro
Brown University

Parodiado impiedosamente (o exemplar de Stein do livro *Death in the Afternoon* tem uma inscrição de Hemingway: "A Bitch is a Bitch is a Bitch is a Bitch"), o famoso verso "A Rose is a rose is a rose is a rose", quando impresso em forma de um círculo pequeno em artigos de papelaria ou na capa do livro *Autobiography of Alice B. Toklas*, torna-se um poema concreto *avant la lettre*. Ele foi reconhecido como tal por Augusto de Campos, o qual não somente traduziu Stein e escreveu poesia sobre ela ("Gertrude é uma Gertrude"). Outras evidências existem em seu poema "A Rosa Doente", uma tradução de "The Sick Rose", de Blake, que foi impresso como uma espiral de palavras diminuindo de tamanho à medida que se dirigem para dentro, até um ponto final.

From its modest beginning as a line in "Sacred Emily", a longish poem written in 1913 but not published until 1922 in *Geography and plays*, there emerged Gertrude Stein's best known and most widely quoted text. When her young friend Carl Van Vechten lifted it for his *Interpreters and interpretations* in 1917 – the first time the line was put in print – he started the "poem" on its seemingly endless odyssey.¹ Who can say when or by whom, over the decades, the line "rose is a rose is a rose is a rose" has been quoted, imitated, denigrated, satirized and ridiculed?² It has inspired friend and foe alike, from Carl Van Vechten's loving "A Collection is a Collection is a Collection" to Hemingway's not so loving "a stone is a stein is a rock is a boulder is a pebble".³ Stein herself parodied the line (*avant la lettre*, perhaps) when she cautioned the sculptor Rönnebeck that "a form is a form is a form".⁴

Stein's line, in a sense, has never gone out of our collective imagination. Stein herself made the point in a session with students at the University of Chicago during her triumphant return to the United States in the 1930s. Her friend the novelist and playwright Thornton Wilder reports that when a student asked her to explain her best known line, she "launched into eloquence":

"Now listen! Can't you see that when the language was new – as it was with Chaucer and Homer – the poet could use the name of a thing and the thing was really there? He could say 'O moon', 'O sea', 'O love' and the moon and the sea and love were really there. And can't you see that after hundreds of years had gone by and thousands of

poems had been written, he could call on those words and find that they were just wornout literary words? The excitingness of pure being had withdrawn from them; they were just rather stale literary words. Now the poet has to work in the excitingness of pure being; he has to get back that intensity into the language. We all know that it's hard to write poetry in a late age; and we know that you have to put some strangeness, something unexpected, into the structure of the sentence in order to bring back vitality to the noun. Now it's not enough to be bizarre; the strangeness in the sentence structure has to come from the poetic gift, too. That's why it's doubly hard to be a poet in a late age. Now you all have seen hundreds of poems about roses and you know in your bones that the rose is not there. All those songs that sopranos sing as encores about 'I have a garden; oh, what a garden!' Now I don't want to put too much emphasis on that line, because it's just one line in a longer poem. But I notice that you all know it; you make fun of it, but you know it. Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying 'is a ... is ... is ...' Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years."⁵

In 1946 the American poet John Malcolm Brinnin, then staying at Yaddo, the writers colony in Saratoga Springs, New York, discovered in a bookshop a pristine copy of Stein's *Geography and plays* still selling for its original price of \$3.50. Late in the same day he learned of Stein's death in Paris. That evening he wrote a poem he entitled "Little Elegy for Gertrude Stein". It appears on the last page of his book on Stein *The third rose*:

Pass gently, pigeons on the grass,
For where she lies alone, alas,
Is all the wonder ever was.

Deeply she steeps where everywhere
Grave children make pink marks on air
Or draw one black line... here to there.

Because effects were upside down,
Ends by knotty meanings thrown,
Words in her hands grew smooth as stone.

May every bell that says farewell,
Tolling her past all telling tell
What she, all told, knew very well.

If now, somehow, they try to say –
This way, that way, everywhichway –
Goodbye... the word is worlds away.

Come softly, all; she lies with those
Whose deepening innocence, God knows,
Is as the rose that is a rose.⁶

He also entitled his 1959 biography of Stein *The third rose*, explaining his choice of title with an anecdote:

When in the course of a conversation I told him that I was writing a book about Gertrude Stein, my friend Erv Harmon, one of the last great comics on the dwindling stages of the burlesque circuit, seemed suddenly thoughtful. "Well" – he said finally – "I can go along with those first two roses of hers all right... but when she gets to that third rose she loses me".⁷

Apart from their persistent notoriety as the quotable words of a line of poetry (though it is doubtful that very many of those who quote the line know that it comes from a rather lengthy poem let alone that the poem is entitled "Sacred Emily"), the words have achieved a more modest success when presented in the form of the Uroboros (the encircled serpent with its tail in its mouth), a circlet sometimes surrounding the figure of a rose, sometimes not. It was in this form that Alice B. Toklas

transformed the line into a visual motto, useful (in different colors) for Miss Stein's stationery, her place-mats, napkins, and handkerchiefs.⁸

Stein's young friend, quondam disciple, and fellow writer Ernest Hemingway took his cue from Stein's widespread use of her motto, as license to parody it. In 1932 he inscribed a copy of his book on Spain *Death in the afternoon*.⁹

To Gertrude Stein

A BITCH IS A BITCH
IS A BITCH IS A BITCH
IS A BITCH IS A BITCH

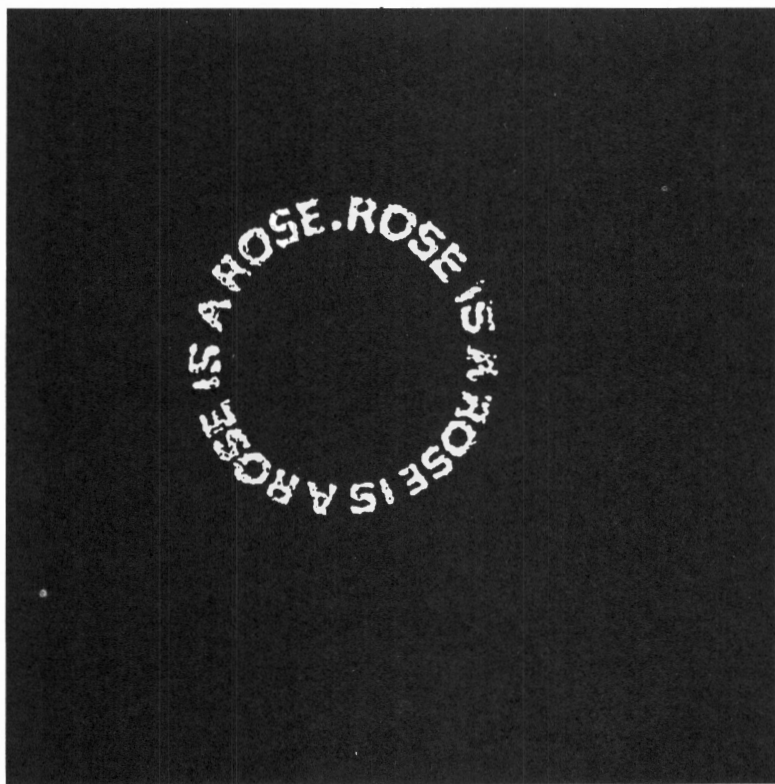
from her pal

Ernest Hemingway

"Before the fruits of marriage came,
marriage came"

Hemingway's intentions in parodying Stein's motto in this fashion are not readily apparent. His "bitch" talk could be seen as directed, appositionally, at Gertrude Stein. But it is more likely that he presents his version of her motto as his own motto, perhaps for his own book or, perhaps, literary career.

When Stein's *Autobiography of Alice B. Toklas* was published in 1934, it featured her motto on the cover. In copies issued by the Literary Guild that same year, Stein's motto is stamped in silver against the black of the cover:¹⁰

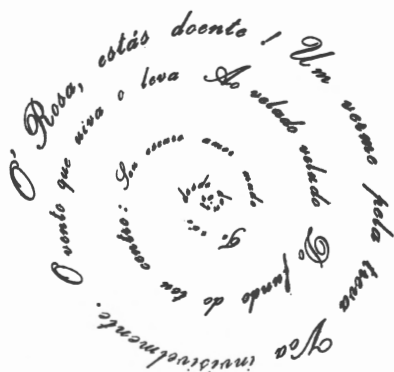


What this public use of her motto did, in contrast with the more private uses of it on stationery, handkerchiefs, and so on, was to turn the motto into a protoconcrete poem some years before the dramatic emergence of such poetry around 1950.

Stein's early example was not lost on the contemporary Brazilian poet Augusto de Campos. One of the initiators of the international Concretist movement, Campos's color poems, collected as *Poetamenos* (1953), are often called the principal examples of concrete poetry in Brazil.¹¹ Campos is also the translator of William Blake's "The tiger," which is pictorially derived from a Turkish "dervish" mural, and – what is more pertinent here – of "The sick rose," which is written out into a self-enclosing circular coil.

My suggestion is that Gertrude Stein's "poem" as it appears on the cover of *The Autobiography of Alice B. Toklas* offers the model for Augusto de Campos's concrete poem "A rosa doente". While he coils his translation into Portuguese of William Blake's "The sick rose" into a center penetrating circle of words diminishing in size as the circle coils inward to a final dot, Stein's words become a sentence that forms into a ring stopped by a period.

A Rosa Doente



William Blake

But Augusto de Campos's tribute to Gertrude Stein's "concrete" poem in "A rosa doente" is not singular in his work. His interest in Stein's work shows up elsewhere. *O Anticrítico* (1986), which includes examples of his homage to other poets, including Dante, Emily Dickinson, Stéphane Mallarmé, Lewis Carroll, and John Donne, also pays tribute to Stein. Besides translations from *Four saints and three acts* and *Listen to me*, Campos includes an original poem, "Gertrude é uma Gertrude". In this poem about Stein, composed in 1974, the centenary year of Stein's birth, Campos incorporates tributes to Ezra Pound and Gustave Flaubert as well.¹² But its main feature is that it traces Stein's lineage to Flaubert and then insists on her innovations. Campos praises her prose, plays, and operas, preliminary to presenting her as a precursor of the modernists, including Marcel Duchamps and John Cage. Along the way he quotes Stein's words in Chicago in the 1930s, bringing the matter full circle:

...é uma... é uma... é uma...
sim
eu não sou nenhuma idiota
mas eu penso que nessa linha
a rosa está vermelha
pela primeira vez
na poesia inglesa
em cem anos

Of course Stein knew that she had done even more. "When I said, A rose is a rose is a rose, and then later made that into a ring", she said, "I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun."¹³ In *The Autobiography of Alice B. Toklas* Stein credited her companion with the ingenuity to turn the famous line into a motto. "Speaking of the device of rose is a rose is a rose is a rose, it was I who found it in one of Gertrude Stein's manuscripts and insisted upon putting it as a device on the letter paper, on the table linen and anywhere that she would permit that I would put it. I am very pleased with myself for having done so."¹⁴ So, undoubtedly, was Augusto de Campos, and, perhaps, even Ernest Hemingway.

NOTES

¹ *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten 1913-1946*, 2 vols., ed. Edward Burns (New York: Columbia University Press, 1986), I, 61n2.

² Gertrude Stein, "Sacred Emily", in *Geography and plays*, intr. Cyrena N. Pondrom (Madison: University of Wisconsin, 1993), p. 187.

³ Carl Van Vechten, "A Stein Song", in *Selected writings of Gertrude Stein* (New York: Vintage Book, 1972), p. xxv; and Ernest Hemingway, *For whom the bell tolls* (New York: Scribner's, 1940), p. 289. In Hemingway's novel Robert Jordan leads up to the parody as quoted with other parodies of Stein: "a rose is a rose is an onion" and "an onion is an onion is an onion".

⁴ Quoted in James R. Mellow, *Charmed circle: Gertrude Stein & Company* (Boston: Houghton Mifflin, 1974), p. 185.

⁵ Quoted in John Malcolm Brinnin, *The third rose: Stein and her world* (Boston: Little, Brown, 1959), p. 337-38.

⁶ John Malcolm Brinnin, *The sorrows of cold stone: Poems 1940-1950* (New York: Dodd Mead, 1951), p. 84.

⁷ Brinnin, *The third rose*, p. xiii.

⁸ Burns, *Letters*, I, 14n.

⁹ The inscription appears in the *Fitzgerald/Hemingway Annual 1973*, ed. Matthew J. Bruccoli and C. E. Frazer Clark, Jr. (Washington, DC: Microcard Editions Books, 1974).

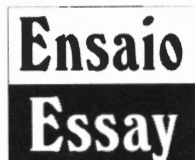
¹⁰ Gertrude Stein, *The autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Literary Guild, 1933).

¹¹ Biographical note, *Brazilian poetry (1950-1980)*, ed. Emanuel Brasil and William Jay Smith (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1983), p. [viii].

¹² Augusto de Campos, *Anticrítico* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), p. 177-89.

¹³ Quoted by Van Vechten, "A Stein song", p. xxii-xxiii.

¹⁴ Stein, *Autobiography*, p. 269.



**O PERCURSO ERÓTICO DA POESIA
DE ADÉLIA PRADO**

Rita Olivieri
UEFS-Bahia

Through the reading of some poems of Adélia Prado, this essay aims at highlighting the multiple aspects of the representation of erotism in her poetic writings. It mainly deals with the idealization/materiality levels of erotism and with the eros/thanatos relations.

*Sex contains all, bodies, souls,
Meanings, proofs, purities, delicacies, results, promulgations,
Songs, commands, health, pride, the maternal mystery, the
[seminal milk,
All hopes, benefactions, bestowals, all the passions, loves,
beauties, delights of the earth,
All the governments, judges, gods, follow'd persons of the earth,
These are contain'd in sex as parts of itself and justifications of itself.*

Walt Whitman

A partir da leitura de alguns poemas de Adélia Prado, pretendemos colocar em evidência as formas de organização da representação literária do erotismo na obra da autora. O modo particular da expressão do erotismo em Adélia Prado conduz à aproximação das experiências erótica e religiosa. Sua poesia estabelece um diálogo intencional com o texto bíblico e com a mística cristã, reelaborando essa tradição e enriquecendo-a com elementos da religiosidade popular brasileira.¹

Ao falarmos do erótico na poesia de Adélia Prado não podemos entendê-lo como uma restrição ao sexual. O erótico abrange todas as paixões, todas as formas de relacionamento com o mundo, desde o processo de criação artística, passando pelas relações com as pessoas e coisas, até atingir a relação com Deus: o literário, o real e a religiosidade estão contaminados pela energia erótica.

O sentido abrangente do erótico transforma a poesia de Adélia Prado num canto emocionante de celebração da vida, exaltando o vínculo entre o homem e a natureza. O sentimento de plenitude amorosa integra o prazer físico ao espiritual, o amor aparecendo como um dom divino. O amor enquanto elo de união entre os homens, e entre o homem e o mundo, é a grande força

que se faz igualmente presente no *Cântico dos cânticos*, na mística cristã e no universo poético adeliانو.

A representação do erotismo na poesia de Adélia Prado deixa-se impregnar pelos principais elementos do *Cântico dos cânticos*: a celebração do amor físico, o ideal de plenitude amorosa e o amor como resgate da precariedade da condição humana. A partir dessas três vertentes, Adélia Prado constrói o seu itinerário erótico-poético, articulando os pólos do imanente e do transcendente, num movimento incessante de busca da superação das antinomias fundamentais da natureza humana.

1. Eros: O Mito da Plenitude

*Eu sou do meu amado
e meu amado é para mim
(Cântico dos cânticos)*

A expressão do sentimento de plenitude amorosa que está no *Cântico dos cânticos* insere-se em vários poemas de Adélia Prado. O ideal da reciprocidade amorosa, da relação de complementaridade, de fusão com o que constitui a alteridade emerge da leitura de certos textos adelianos que assumem o erotismo dentro de uma visão totalizante. O prazer físico é um elemento importante no processo de descoberta mútua dos amantes, permitindo-lhes alcançar a integração plena.

O erotismo emerge perfeitamente integrado à vida humana e se manifesta na própria maneira como o sujeito se relaciona com o mundo, extrapolando o sentido sexual meramente genital e reprodutivo. A crença em Deus como fonte da vida e do amor projeta na poesia de Adélia Prado uma perspectiva otimista diante do mundo. No universo poético da autora, a relação com o real converte-se numa relação erótica, o que significa dizer, de amor à vida. O que se almeja é viver, pela linguagem poética, a essência do real.

Dentro desse quadro, a experiência erótica assume a dimensão de uma experiência do absoluto, pressupondo a total entrega de si e a acolhida da auto-oferta do outro. Esse desejo de fusão com o outro se confunde com o desejo de fusão com

uma força suprema, Deus ou o universo: *"Non amiamo con una natura Dio e con un'altra la persona amata"*.² Desse ponto de vista, o amor humano conduz ao amor a Deus e vice-versa, ambos simbolizam o desejo de resgatar a totalidade do ser. É o mito da unidade primordial que embasa essa concepção da experiência erótica ou amorosa como elemento articulador da totalidade dos seres. A experiência erótica é um elemento de coesão entre os níveis do imanente e do transcendente, ela abrange as dimensões física e metafísica do amor. A percepção sensorial do mundo não é uma barreira para o transcendente, mas o caminho escolhido para atingi-lo.

Esses elementos que articulam a experiência erótica com o mito da plenitude amorosa aparecem claramente nos textos adelianos. Em *Bagagem*, primeiro livro de Adélia Prado, a segunda parte, intitulada *Um jeito e amor*, é composta de poemas que apontam para as múltiplas faces da experiência erótica ou amorosa, que surgem, assim, como experiências equivalentes. "Para o Zé", "Os lugares comuns" e "Para cantar com o saltério" são, dentre outros, poemas modelares da exaltação da plenitude da experiência amorosa, fazendo confluir os planos do amor humano e divino.

*Eu te amo, homem, hoje como
toda vida quis e não sabia,
eu que já amava de extremoso amor
o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
de bordado, onde tem
o desenho cômico de um peixe – os
lábios carnudos como os de uma negra.
Divago, quando o que quero é só dizer
te amo. Teço as curvas, as mistas
e as quebradas, industriosa como abelha,
alegrinha como florinha amarela, desejando
as finuras, violoncelo, violino, menestrel
e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito
pra escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo
o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
amo sua matéria, fauna e flora,
seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas
perdidas nas casas que habitamos, os fios*

*de tua barba. Esmero. Pego tua mão, me afasto, viajo
pra ter saudade, me calo, falo em latim pra requintar
[meu gosto:*

*“Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentas
o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus
[companheiros.”*

*Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.
Te alinho junto das coisas que falam
uma coisa só: Deus é amor. Você me espicaça como
o desenho do peixe da guarnição de cozinha, você me
[guarnece,*

*tira de mim o ar desnudo, me faz bonita
de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega,
me dá um filho, comida, enche minhas mãos.
Eu te amo, homem, exatamente como amo o que
acontece quando escuto oboé. Meu coração
[vai desdobrando*

*os panos, se alargando aquecido, dando
a volta ao mundo, estalando os dedos pra pessoa e bicho.
Amo até a barata, quando descubro que assim te amo,
o que não queria dizer também, o piolho. Assim,
te amo do modo mais natural, vero-romântico,
homem meu, particular homem universal.*

*Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
a luz na cabeceira, o abajur de prata;
como criada ama, vou te amar, o delicioso amor:
com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,
me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles
eu beijo.*

(“Para o Zé”, Bagagem)

O poema é uma confissão de amor, uma espécie de
oferenda à pessoa amada, centrado no estado de alma do eu

lírico. “Para o Zé” persegue os caminhos delineados pelo sentimento amoroso, criando um tom intimista, acentuado pelas correlações emocionais evocadas pelo ritmo e pela sonoridade dos versos. O ritmo lento, sustentado pelos versos longos e pela extensão do poema, alterna a repetição da expressão “Eu te amo” ou de expressões semânticas correlatas, com o processo de enumeração que coloca em evidência a diversidade de formas em que esse amor se manifesta. A repetição de “Eu te amo” desempenha função semelhante à de um refrão, intensificando o sentimento central do poema, e contribuindo para a construção da sua unidade formal e temática. O recurso paralelístico imprime uma tensão rítmica entre a volta ao mesmo – “Eu te amo” – e a passagem para o outro – todas as formas em que essa expressão se traduz.³ Esta “tradução” se dá, inicialmente, no sentido do abstrato para o concreto, o sentimento amoroso encarnando a concretude do real.

Gradualmente, a expressão do amor evolui do plano da matéria para o espiritual, num movimento que é próprio da concepção amorosa mística.⁴ “Deus é amor”: este é o núcleo da poética adelianna, o que possibilita a convivência de seres e coisas aparentemente dispersos, mas unidos numa visão mística e integradora do amor. O amor é uma experiência de conhecimento, ele leva a um aprendizado, à descoberta de si mesmo e do outro (“Aprendo. Te aprendo, homem”). A singularidade do outro se manifesta na constituição do sujeito amoroso, o outro é a mediação necessária para a revelação de si mesmo (... “você me garante, / tira de mim o ar desnudo, me faz bonita / de olhar-me,” ...). O outro é especial porque responde ao desejo do sujeito amoroso,⁵ o que significa dizer que singularidade pressupõe reciprocidade.

A experiência amorosa permite que o sujeito poético vislumbre a possibilidade de resgatar a sua integridade, numa realidade multifacetada. A tensão entre o particular e o universal que se apresenta em diversos níveis do poema sintetiza-se no verso “homem meu, particular homem universal”. O amor aparece como uma experiência que alarga os limites do circunstancial atingindo uma dimensão universal: o “Zé”, amado singular, é também todos os homens. Trata-se de uma concepção que pressupõe o princípio da reciprocidade: amar a “criatura” é amar Deus e vice-versa. Amor ao homem significa amor a Deus, amor

à vida e é plural nas suas manifestações. A singularidade do amante está inscrita num contexto maior que a generaliza. A unicidade do ser se constrói na junção da particularidade individualizada com o universal. O sujeito amoroso reconhece no seu amante a síntese da essência do homem.

Os versos finais registram o amor sob o signo da luminosidade, os alvos linhos, a luz na cabeceira, conotando pureza, alegria, revelação, conhecimento da verdade que leva à salvação, no sentido bíblico de *luz* oposto a *treva*. Esses versos intensificam o clima de sensualidade ao exaltarem os prazeres do “delicioso amor”. A sensualidade conjuga-se com a evocação da cena bíblica do lava-pés como símbolo da capacidade de se dar ao outro. A experiência amorosa converte-se num ato de entrega, através do qual o sujeito amoroso vislumbra o significado da felicidade plena.

“Para o Zé” louva o amado como um Deus. O amor é concebido como uma doação total no qual o sujeito amoroso encontra sua liberdade no ato de entregar-se inteiramente. Beijar os pés é um ato extremo de humildade, de amor ao baixo, ao que está mais próximo da terra, extremoso amor que precisa da matéria para se erguer à dimensão espiritual. A linguagem poética registra os múltiplos movimentos do amor, o próprio poema transmuta-se num ato de amor, numa dedicatória – “Para o Zé” –, num presente amoroso que se esforça para desvendar o sentido do grito de amor repetido: “Eu te amo”. Episódio de linguagem é, por isso mesmo, episódio amoroso, capaz de integrar a totalidade dos planos do real.

A fusão entre os planos do sagrado e do profano na obra de Adélia Prado combina a imagem de um Deus mais companheiro e amigo do homem à idéia da experiência erótica como um dom divino. A constante intersecção entre os dois planos possibilita que o ser amado se confunda com o ser divino, gerando a ambigüidade na representação da imagem do amante, recurso próprio da poética adeliana.

A representação do erotismo na poesia de Adélia Prado está centrada na figuração da natureza ambígua do erotismo, construindo um espaço de mediação entre os níveis do imanente e do transcendente. O poema “O amor no éter” encena esse espaço de intersecção próprio da experiência erótica. Os seus versos afirmam o prazer físico como um fator fundamental no

processo de constituição da integridade do ser: a assunção plena do corpo é o caminho da libertação por permitir a comunicação do sujeito com o plano do transcendente.

*Há dentro de mim uma paisagem
entre meio-dia e duas horas da tarde.
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,
entram e não neste lugar de memória,
uma lagoa rasa com caniços na margem.
Habito nele, quando os desejos do corpo,
a metafísica, exclamam:
como és bonito!
Quero escavar-te até encontrar
onde segregas tanto sentimento.
Pensas em mim, teu meio-riso secreto
atravessa mar e montanha,
me sobressalta em arrepios,
o amor sobre o natural.
O corpo é leve como a alma,
os minerais voam como borboletas.
Tudo deste lugar
entre meio-dia e duas horas da tarde.
("O amor no éter", Terra de Santa Cruz)*

O texto poético perscruta a interioridade do eu lírico voltando-se para as suas emoções. O espaço do poema é totalmente interiorizado. A paisagem interior revela-se aos outros pela palavra poética. Através dela os recônditos sombrios da alma iluminam-se. O símbolo da luz incandescente, que tanto faz ver quanto oblitera a visão, faz pensar na própria natureza da poesia, cujo sentido emerge do jogo dialético entre o revelar e o ocultar. No universo poético de Adélia Prado, a claridade é tomada como metáfora da revelação, amalgamando os sentidos metafísico e religioso. À semelhança do *Cântico dos cânticos*, fonte de inspiração imagética da poesia adeliana, a claridade é vida, eros. A referência ao *meio-dia* remete à ausência de sombras, à máxima claridade, ao calor do encontro erótico.

A memória poética seleciona e recupera os momentos em que a essência da vida se manifesta. As imagens evocadas conotam o ato sexual: "os bicos mergulhados na água"; "uma

lagoa rasa com caniços na margem". O desejo se alimenta do imaginário, espaço da plenitude erótica.

Em "O amor no éter", Adélia Prado constrói uma espécie de "metafísica do corpo". A experiência erótica propicia a recomposição dos pólos do material e do metafísico, tornando-se, por isso mesmo, sinônimo de perfeição. A dimensão metafísica e espiritual do amor pressupõe a corporeidade. A essência do outro emerge da sua matéria. O ato de escavar, acentuado pelas aliteraões do fonema /K/, suscita a idéia da experiência erótica como processo de conhecimento do outro. É o desejo andrógino da união total com o ser amado, o sonho da união total, que se insere no texto: "*Rêve d'union totale: tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste*"⁶. O verso final ("entre meio-dia e duas horas da tarde") retoma o início do poema num movimento cíclico que inscreve a experiência erótica na atemporalidade cósmica, fonte de um eterno renascer. O amor se expande como o éter, transportando o espírito e os sentidos para os espaços infinitos.

A intensidade do desejo de amar culmina na representação do amor, ele mesmo, como objeto do desejo.

*Amor é a coisa mais alegre
amor é a coisa mais triste
amor é coisa que mais quero.
Por causa dele falo palavras como lanças.
Amor é a coisa mais alegre
amor é a coisa mais triste
amor é coisa que mais quero.
Por causa dele podem entalhar-me,
sou de pedra sabão.
Alegre ou triste,
amor é coisa que mais quero.
("O sempre amor", Bagagem)*

Os versos sublinham a auto-suficiência plena do amor que traz em si a sua própria justificação: ama-se, antes de tudo, o ato de amar. Encontramos essa mesma perspectiva no poema "Pranto para comover Jonathan" (*O pelicano*). Embora o título defina um nome em torno do qual se estrutura o discurso lírico, no universo poético adeliانو, Jonathan é na verdade um nome

que sintetiza os múltiplos desejos do sujeito poético: o homem amado, Jesus, a palavra poética. Entidade ambígua, múltipla, como múltiplo é o amor que “nem sabe mais o que ama”. Não existe um objeto preciso que responda à sede excessiva de amar. O desejo erótico alimenta a busca do absoluto, momentaneamente encarnado em algum objeto. Contudo, ele não cessa de se deslocar de um objeto para outro, sem que essa busca tenha fim.

A representação do erotismo como expressão do sentimento de plenitude amorosa na poética adeliана engloba: o movimento de atração recíproca entre duas pessoas que buscam uma integração plena, geralmente acrescido de um sentido místico da experiência amorosa; a vivência da plenitude erótica a partir da delimitação, pelo sujeito poético, de um espaço interior imaginário e a representação do amor como um fim em si mesmo.

2. Eros: A Materialidade do Desejo

*Entre o meu amado no seu jardim,
prove-lhe os frutos deliciosos.*

*Entro em meu jardim,
Minha irmã, minha esposa,
colho a minha mirra e o meu bálsamo,
como o meu favo com meu mel,
e bebo o meu vinho com meu leite.
(Cântico dos cânticos)*

Uma das formas de representação do erotismo, na obra de Adélia Prado, privilegia o aspecto da materialidade do desejo. Isso não significa que exista uma contradição com o sentido abrangente que o erotismo assume na obra. A celebração das manifestações físicas do erótico, do seu caráter animal e da força sexual que participa da sua natureza não corresponde a uma visão restrita da experiência erótica. Vimos de que maneira a obra de Adélia Prado constrói o ideal de plenitude amorosa, articulando os pólos da carnalidade e da espiritualidade. Todavia essa articulação só é possível a partir da assunção plena da condição carnal da experiência erótica. Por isso mesmo, a

poética adeliана não hesita em revelar a exuberância sexual, a força bruta do desejo, o desgoverno dos instintos, acentuando, dessa forma, o caráter animal da natureza humana.

A poesia de Adélia Prado dá ênfase à força sexual da experiência erótica. Vários são os poemas que se inscrevem sob o signo da materialidade corpórea, o desejo do outro se traduzindo no desejo do corpo do outro. A representação da experiência erótica corporificada coloca em cena a expressão do desejo ardente, do desejo que causa ansiedade ao sujeito e que perturba os seus sentidos. Nesses poemas, a dimensão mística da experiência erótica, característica do ideal de plenitude amorosa, dá lugar à exuberância do Eros que emerge com toda vitalidade nas imagens dos textos poéticos.

A obra mais representativa da dimensão dionisíaca da poesia de Adélia Prado é *O coração disparado*. Nela destaca-se a representação da experiência erótica como uma força incontida, voltada para o prazer imediato, orientada pelos sentidos. A segunda parte do livro – *O coração disparado e a língua seca* – reúne poemas que reproduzem essa face do erotismo. Todos os poemas dessa parte voltam-se para a materialidade do desejo. Eles colocam a expressão do caráter sexual do erótico no centro das suas preocupações, explorando suas manifestações.

O poema de abertura da segunda parte de *O coração disparado*, “Moça na sua cama”, trabalha o erotismo no espaço do interdito. De um lado, as fantasias eróticas desenfreadas da “moça na sua cama”. Do outro, a repressão representada pelas estruturas familiar e religiosa. No refúgio do quarto o eu lírico elabora o espaço imaginário do erótico. O último texto de *O coração disparado e a língua seca*, “A maçã no escuro”, recupera o título de uma obra de Clarice Lispector, acenando para a possibilidade de um diálogo com a obra dessa autora. O texto busca apreender a força irracional do erótico no seu estado latente. Em “A maçã no escuro”, a viagem do eu lírico em torno de si mesmo afirma a materialidade do desejo como uma necessidade natural: da menina-crisálida que descobria seu corpo de maneira recolhida, solitária, secreta, nasce a mulher que deseja ser devorada sexualmente. O eu lírico isola-se do mundo, procurando explorar o mundo sensível de maneira a criar espaço para que as sensações se produzam em seu estado bruto, primitivo, verdadeiro.

Do conjunto de poemas da segunda parte de *O coração disparado* destacam-se “Dia” e “Bairro” por serem exercícios mais radicais de representação da materialidade do desejo erótico. São poemas que encenam a exuberância do caráter de animalidade do erótico.

*O rapaz acabou de almoçar
e palita os dentes na coberta.
O passarinho recisca e joga no cabelo do moço
excremento e casca de alpiste.
Eu acho feio palitar os dentes,
o rapaz só tem escola primária
e fala errado que arranha.
Mas tem um quadril de homem tão sedutor
que eu fico amando ele perdidamente.
Rapaz desses
gosta muito de comer ligeiro:
bife com arroz, rodela de tomate
e ir no cinema
com aquela cara de invencível fraqueza
para os pecados capitais.
Me põe tão íntima, simples,
tão à flor da pele o amor,
o samba-canção,
o fato de que vamos morrer
e como é bom a geladeira,
o crucifixo que mamãe lhe deu,
o cordão de ouro sobre o frágil peito
que.
Ele esgravata os dentes com o palito,
esgravata é meu coração de cadela.
("Bairro", *O coração disparado*)*

A representação do erotismo em “Bairro” exclui qualquer possibilidade de idealização do desejo, dificultada não só pelo lugar-comum da matéria poética, como também pelo tom prosaico e intencionalmente descuidado da linguagem (“que eu fico amando ele perdidamente”). Os versos iniciais caracterizam negativamente o objeto do desejo do sujeito poético, ao descrevê-lo em atitudes que causam repugnância, o que é reforçado pelo

emprego das palavras "excremento" e "feio". O processo de desqualificação da personagem culmina com a alusão ao seu completo despreparo intelectual. O rapaz é salvo do lugar-comum pelo seu corpo: "Mas tem um quadril tão sedutor / que eu fico amando ele perdidamente". O sujeito poético deixa-se seduzir pelo corpo do outro. O desejo do corpo é, aqui, condição suficiente para o amor. A experiência erótica amorosa fica restrita ao aspecto exclusivo do desejo carnal que se esgota nele mesmo. A aproximação entre o ato de comer e o ato sexual é sugerida ("Rapaz desses / gosta muito de comer ligeiro") num certo tom licencioso e debochado que perpassa todo o poema.

A tentativa de irrupção do tom íntimo e subjetivo do lirismo ("Me põe tão íntima, simples, / tão à flor da pele o amor") não se sustenta. O discurso se dilui nas referências às coisas mais diversas até ser bruscamente interrompido, fato realçado pelo verso ("que") composto unicamente de um conectivo desprovido de carga semântica. O sentido que se impõe é o da celebração do traço de animalidade da natureza humana figurado na expressão "meu coração de cadela". A linguagem acentua o rebaixamento do erótico ao sexual, não havendo lugar para sentimentos elevados.

O enfoque sobre a natureza excessiva do prazer físico pressupõe uma necessidade de atingir a essência da matéria, o que justifica o movimento descendente do "desejo apetite", encravado no corpo, contrariamente ao movimento ascensional do desejo idealizado, ou "desejo-aspiração".⁷ Ao tentar atingir o extremo descendente do movimento do desejo erótico, as fronteiras entre o erotismo e o obsceno tornam-se fluidas, o ato erótico fica reduzido ao efêmero, ao imediato, ao fisiológico, às manifestações explícitas e concretas do desejo. Embora sejam raros os poemas que se prendem exclusivamente à objetividade das manifestações físicas do erótico, eles são importantes por nos colocarem face a face com o caráter animal da natureza humana.

No percurso poético-erótico de Adélia Prado, a dimensão cósmica do erótico é acentuada pelo processo de sensualização dos elementos da natureza. A obra de Adélia Prado se apropria da simbologia da fertilidade, criando uma analogia entre o desejo erótico e os elementos da natureza. A autora explora, em alguns poemas, a identidade entre o desejo erótico e a força

vital da natureza ("Fibrações", *O pelicano*). As imagens tomadas de empréstimo à natureza denotam o desejo de fusão com o mundo sensível. No universo adiliano, as manifestações corporais do desejo inscrevem-se na ordem natural das coisas, a experiência erótica aflora como parte integrante da natureza. O elo que liga o sujeito poético ao sensorial explora todas as suas dimensões. Na poesia de Adélia Prado, os sentidos estão sempre vigilantes, aptos a captar todos os estímulos: "Tanto faz / funeral ou festim / tudo é desejo / o que percurte em mim. / Ó coração incansável à ressonância das coisas" ("Fibrações" / *O pelicano*).

A tônica predominante da celebração do amor físico, na obra de Adélia Prado, recupera a sensualidade e o lirismo do *Cântico dos cânticos*. O poema "Canícula" é exemplo:

*Ao meio-dia, deságua o amor,
os sonhos mais frescos e intrigantes;
estou onde estão as torrentes.
Ao redor da casa grande espaça um quintal sem cercas,
tomado de bananeiras, só bananeiras,
altas como coqueiros.
Chego e é na beira do mar encrespado de correntezas,
sorvedouros azuis.
Há um perigo sobre a faixa exígua
que é de areia e é branca.
Quero braceletes
e a companhia do macho que escolhi.
("Canícula" / *O coração disparado*)*

Representa-se a dimensão passional do amor, a força dionisiaca que domina totalmente o sujeito amoroso e escapa ao seu controle. O alto grau de intensidade do desejo erótico emerge das imagens exuberantes do poema. Canícula refere-se ao período de grande calor, ao alto verão: "Faz alto-verão no corpo" escreve Adélia Prado em um outro poema ("Memória amorosa", *O pelicano*). "Ao meio-dia, deságua o amor": luminosidade, calor intenso remetem ao fogo do amor, à ardência do desejo, o amor como síntese dos sentimentos mais contraditórios simbolizados nas imagens que evocam calor e frescor, fogo e água.

A imaginação transporta o sujeito para o espaço da volúpia sensual ("os sonhos mais frescos e intrigantes;/ estou onde estão as torrentes"), onde estão os cursos de água violentos em alusão à violência báquica do desejo erótico. A ausência de limites para o erótico, o seu caráter transgressivo e rebelde manifesta-se no verso "Ao redor da casa grande espaça um quintal sem cercas", sublinhado pelo uso de "espaça", que sugere uma extensão indefinida e pela metáfora do "quintal sem cercas". O espaço assim caracterizado é ocupado por símbolos fálicos: "tomado de bananeiras, só bananeiras,/ altas como coqueiros".

O traço orgíaco, voluptuoso do desejo erótico, conduz o sujeito amoroso ao delírio, à perda da consciência. A voracidade da paixão é simbolizada pela belíssima imagem dos "sorvedouros azuis": o que traga, o que leva para o fundo o que nele cai. O mergulho no mundo do desejo pode não ter volta. No momento em que o sujeito abandona-se à volúpia corre o risco de ser destruído. O poema, ao apontar para a dimensão orgíaca, excessiva, da experiência erótica aproxima-a da morte. A imagem dos sorvedouros azuis é uma metáfora do poder de sedução do desejo, comparável ao canto da sereia, pela sua beleza, e pela magia que exerce sobre o sujeito, seduzindo-o para escravizá-lo, impondo-lhe a anulação de si mesmo. A consciência desse perigo aflora nos versos do poema.

3. Eros e Tanatos

*Põe-me como um selo sobre o teu coração,
como um selo sobre os teus braços;
porque o amor é forte como a morte,
a paixão é violenta como o scheol.
Seus ardores são chamas de fogo,
os seus fogos, o fogo do Senhor;
As torrentes não poderiam extinguir o amor,
nem os rios o poderiam submergir.
(Cântico dos cânticos)*

A angústia do homem diante da sua condição contingente e finita é um dos traços que definem o universo poético adeliiano. A consciência da condição precária do homem, de suas

fraquezas, de sua natureza paradoxal dividida entre o animal e o simbólico, o corpo e o espírito, aparece na obra de Adélia Prado, revestida de uma esperança de ultrapassar essa dimensão insignificante do humano, imprimindo-lhe um novo sentido. Se, em alguns momentos, a angústia da contingência humana gera desespero e revolta, a atitude predominante, e que se reflete no sentido global da obra de Adélia Prado, é a de incorporar essa angústia à vivência e, só assim, ultrapassá-la. Não se trata de uma postura passiva de aceitação. Pelo contrário, é uma escolha que exige um enfrentamento da precariedade da condição humana. Trata-se então de uma angústia geradora de novas possibilidades de se relacionar com o real, sendo que o centro desse movimento é o amor: é a capacidade de amar a vida que integra todos os seus aspectos, que nos torna receptivos à realidade multidimensional. O amor, elemento integrador tal como se apresenta na obra de Adélia Prado, nos faz compreender que a morte faz parte da vida.

Somente vivendo a contradição vida e morte, pelo filtro da relação amorosa com o mundo, conseguimos vislumbrar uma possibilidade de ultrapassá-la. Para Adélia Prado, as experiências poética, erótica e religiosa são caminhos que resgatam a integridade do homem e o arrancam do vazio da sua insignificância.

O amor à vida confere a tônica predominantemente alegre e confiante à poesia adeliана "porque o amor é forte como a morte". No texto do *Cântico dos cânticos*, todos os elementos se movem em direção à vida. Essa mesma pulsação erótica que está no *Cântico dos cânticos* contagia a poética de Adélia Prado, marcada pelas manifestações do *Eros*, pelo desejo de vida, da busca da plenitude existencial. Poética da plenitude erótica da vida, na qual *Eros* vence *Tanatos*. Não a morte, o fim inelutável – esta faz parte da vida, da perpetuação do ciclo vital da natureza –, mas a morte que significa renúncia à vida.

Numa poética de celebração da energia positiva da vida, a relação do sujeito poético com a morte não resvala para o desespero e amargura: "Ah mas o amor em que não crêem / continua impassível gerando sentença justas, / gerando bênçãos, amantes, / apesar do morto e seu pescoço arruinado" ("Uns outros nomes de poesia", *Terra de Santa Cruz*). A vida não perde o sentido diante da consciência da morte, a voz poética não cai

no vazio da existência. Diante da morte, não há recuo, o sujeito poético a enfrenta com a força que lhe confere o amor.

Na obra de Adélia Prado, a relação do sujeito poético com a morte é profundamente marcada pela fé religiosa, pela esperança escatológica de um futuro que acena com a felicidade. A fé na palavra divina diante de uma realidade atingida pela tristeza e pela morte é uma das formas de amor que a poesia adeliана abrange: o amor divino.

O amor é o elemento comum que permite o resgate da precariedade da condição humana. As múltiplas formas de amor manifestam assim a ambivalência entre morte e vida na obra de Adélia Prado. A experiência erótica centrada no amor humano entre duas pessoas expressa claramente a indissociabilidade entre *Eros* e *Tanatos*. O amor humano aparece como elemento de fusão desses pólos antagônicos.

A complexidade do sentimento amoroso é enfatizada pela cadência dialética do seu ritmo. O amor ressurge da morte. No poema "Amor violeta", de *Bagagem*, o amor é, a um só tempo, a causa da ferida ("O amor me fere é debaixo do braço") e o seu remédio (... "Macero ele, / faço dele cataplasma / e ponho sobre a ferida"). O desejo de amar sobrepõe-se à dor. Ele é a força que motiva o sujeito para a vida, fazendo-o suportar a dor, ao convertê-la em esperança de amor, impedindo que o ciclo se interrompa.

Alguns poemas de Adélia Prado dão relevo ao caráter violento da experiência erótica, à semelhança da concepção do erótico trabalhada por Bataille.⁹ O desejo erótico é um desejo que consome todas as forças do sujeito amoroso num movimento vertiginoso que pode levá-lo à sua perda.

*Por causa de Jonathan
minha idade regrida.
Por certo morrerei
se insistir em só amar,
sem comer nem dormir.
Amor e morte são casados
e moram no abismo trevoso.
Seus filhos,
o que se chama Felicitas
tem o apelido de Fel.*

*O centro da luz é escuro
do negrume de Deus,
é sombra espessa de dia,
de noite tudo reluz.
Comigo os séculos porfiam
na encarnação de Jesus.
("A seduzida", A faca no peito)*

O poema estrutura-se a partir de antíteses que expressam a essência contraditória do amor. A experiência amorosa impinge ao sujeito poético a vivência unitária de elementos antagônicos.

O amor arranca o homem de sua vida normal para submetê-lo a um mundo irracional: "Por certo morrerei / se insistir em só amar, / sem comer nem dormir". O amor se dirige para a morte. O sujeito poético se deixa dominar pela força arrasadora desse sentimento que tudo consome. Naturalmente, o amor converge para a morte, como tudo o que vive: amar, gozar, morrer.

A voracidade do amor figurada pela expressão "abismo trevoso" recupera a imagem do movimento vertiginoso, sem fim, que a tudo traga e devora, como os "sorvedouros azuis" do poema "Canícula". A associação amor e morte é explicitada na referência ao casamento, explorando o sentido de fusão entre os dois elementos.

O amor e a morte são elementos que engendram opostos inseparáveis. Os versos acima transcritos intensificam o processo antitético opondo: Felicitas a Fel; luz a escuro; negrume a Deus; sombra a dia; noite a reluz. Os versos unem dialeticamente os signos da vida e do prazer, aos signos da morte e da dor. O amor é representado como uma unidade dos opostos. A simbologia da treva e da luz aponta para a concepção cristã da necessidade da alma morrer a fim de poder renascer para a essência do sentido da vida. A natureza dialética do amor se manifesta igualmente no plano do profano e do divino. As referências a Deus e a incorporação da simbologia cristã preparam a passagem para a irrupção do amor místico, nos versos finais.

O amor contingente e finito ao homem ("Por causa de Jonathan") encontra a dimensão da eternidade no amor a Deus ("Comigo os séculos porfiam / na encarnação de Jesus"). É o Deus encarnado, o Deus materializado em Jesus, cuja natureza

é, simultaneamente, humana e divina. Os versos finais remetem ao primeiro verso do poema, fechando o círculo, estabelecendo a identidade entre Jesus e Jonathan. O divino toma a forma do humano num ato de amor e humildade que traz a promessa da salvação. Jesus representa a esperança da encarnação do verdadeiro sentido da vida, o ponto de união que impede a dissolução do sujeito. O sujeito poético, seduzido pelo amor, vive uma experiência que unifica os contrários, eliminando, inclusive, o antagonismo entre as vivências do amor humano e do amor divino.

A experiência erótica é reveladora do ser. Assumi-la plenamente significa questionar a própria essência do ser. Nesse sentido, também podemos falar da dialética entre morte e vida: o ser se descobre no amor, se transforma e renasce para a vida. O percurso erótico de Adélia Prado persegue o amor enquanto ato de liberdade, assumido sem culpa. O amor possibilita o resgate, ainda que efêmero, da precariedade da condição humana. Nesse sentido podemos dizer que, na poesia de Adélia Prado, *Eros* vence a batalha contra *Tanatos*.

NOTAS

¹ As relações entre o erotismo e a religiosidade na poesia adeliânica foram analisadas na nossa tese de doutorado (Cf. Rita Olivieri. *Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado*. Universidade de São Paulo, 1994, 358p.) e no nosso ensaio "Mística e erotismo: tensão dialética na poesia de Adélia Prado", *Taíra: Revue du Centre de Recherche et d'Études Lusophones et Intertropicales*, Université Stendhal-Grenoble III, n. 7, 1995, p. 105-113.

² Cf. Christos Yannaras. *Variazioni sul Cantico dei Cantici*. Milano: Interlogos, 1992, p. 83.

³ Sobre o caráter dialético da alternância rítmica, consultar Alfredo Bosi, Frase: música e silêncio. In: -. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 63 a 108: *Ora, o ritmo cava na matéria viva justamente a figura da passagem, que é a mudança de estado. Feita a mudança, há nova passagem, com a volta a estados anteriores: o que é o papel da repetição (p. 91).*

⁴ A passagem gradativa do pólo da carnalidade do amor humano ao pólo da espiritualidade do amor divino faz parte da dinâmica da concepção amorosa de Saint Bernard de Clairvaux, cuja obra é a principal referência teológica da tradição mística cristã. A originalidade de Saint Bernard consiste em reconhecer o pólo da carnalidade do amor humano como uma tendência da natureza humana, uma especificidade do humano, o que Julia Kristeva identifica como uma "preocupação" antropológica (e não apenas teológica) de Bernardo pela dinâmica da paixão amorosa como uma paixão corporal e também espiritual." (KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 187.

Os graus do amor divino estão descritos no *Traité de l'amour de Dieu* de Bernard de Clairvaux. In: PHILIPPON Odette. *Bernard de Clairvaux. Message de tous les temps*. Paris: Téqui, 1990.

⁵ Em *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977, p. 43), Roland Barthes trata da questão da singularidade: *Est atópico o outro que me fascina. Eu não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio miraculosamente responder à especificidade de meu desejo*.

⁶ Cf. Roland Barthes. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 270.

⁷ Sobre "desejo-apetite" e desejo-aspiração", ver José Américo Motta Pessanha. A água e o mel. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-124.

⁸ Os depoimentos de Adélia Prado reforçam a idéia trabalhada nos poemas: *Nela [na sua poesia] você não encontra desespero, mas acha dor, miséria, tudo isso, mas você acha alegria também, e fundamentalmente esperança*. (Adélia Prado. Poesia feita de dor e esperança. *Última Hora*, 26 ago. 1978). *Se eu transmito otimismo e felicidade, é porque acho que a vida tem sentido, apesar de a condição humana ser miserável; às vezes, terrível. Acontece que também sinto que há esperança, mesmo que a dor seja grande. E a poesia é uma das formas que encontrei para expressar isso*. (Adélia Prado. *Jornal da Tarde*, 24 ago. 1978).

⁹ Cf. Georges Bataille. *L'histoire de l'érotisme. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.

**ECOLOGIST AND ECOFEMINIST AWARENESS IN
ÁGUA VIVA: A BRAZILIAN WOMAN REREADING
NATURE**

Cristina Sáenz de Tejada
Goucher College

Este ensaio mostra uma leitura diferente da obra de Clarice Lispector, *Água viva*, partindo das teorias ecologistas e ecofeministas dos últimos anos. O estudo se concentra no uso de imagens de natureza para apresentar a consciência sócio-política da autora brasileira. Lispector reinterpreta o conceito patriarcal de natureza, que a entendia com um espaço inferior e concretamente como uma metáfora negativa para a mulher.

During the 70s it became increasingly clearer that human beings inhabit a world in which all events seem to be interconnected through an immensely complex dynamic process. The dichotomous terminology that was traditionally used to describe the world and that produced harsh divisions such as spirit vs. nature, mind vs. body, subject vs. object, and controller vs. controlled, were seen more to be conventions of language than expressions of fact. These changes in Western thought, which cast doubt upon all oppositional divisions, questioned the intellectual and literary conventions that opposed nature and humankind and also suggested an end between these two concepts. This in turn brought about the erasure of the traditional hierarchical division between spirit and nature and simultaneously annulled the symbolism that equated spirit with the male and nature with the female. As a result of this new thinking, many and diverse ecological groups emerged and their voices were finally heard in the public arena.

In *Green Political Theory*, Robert Goodin shows the difference between contemporary ecological concerns and those of earlier groups. Among the latter are the German romantic poets of the nineteenth century and before, the English landscape gardeners of the seventeenth and eighteenth centuries, and the writings of mid nineteenth-century American transcendentalists, such as Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson. Goodin argues that the changes in recent years respond to what he defines as two "environmental crises".³ The first one arose with the publication of *Silent Spring* (1962) in which the author, Rachel Carson, showed her concern about the effects of DDT on birds in the Great Lakes area. The second one, during the 80s, was more global and aimed at stopping the adverse effects on Nature (such as the destruction of the ozone layer) brought about

by the practices of the industrialized countries of the First World. Goodin comments that, although these groups of the 80s, known as "greens", are strongly and politically committed to "a programme of radical decentralization – thinking globally but acting locally", the lack of a theory that coordinates all these autonomous smaller groups might fail to achieve the desired results globally.⁵ In his opinion, greens still lack a political program because their values do not necessarily derive from what he calls a theory of agency that "tells us how to go about pursuing those values", a theory that not only tells "natural individuals what they should do and should not do" but that also "tells them what sort of collective organizations they should create and what they should and should not do directly through the agency of such artificial entities".¹⁵ Goodin believes that the relationship between principles and pragmatics is not always clearly coordinated; instead, he considers them two separate components. It is only when both value and agency come together that one can say that there is a green political theory that presses for change.

It is my intention to discuss Clarice Lispector's *Água viva* (1973) in light of Goodin's ideas in order to present Lispector's socio-political commitment, an element that has frequently been ignored by some male critics and feminists. My goal is to show the literary strategies that are used in this Brazilian text to urge for a political change, one parallel to that desired by green theorists. I intend to present the text as a space where the reader can find reflections of some of the green values and pragmatics discussed by Goodin in his book. Considering the complex process of reading a literary text such as *Água viva* through the eyes of ecology, I begin my analysis by first presenting how certain images and concepts that Lispector uses in her writing serve to reveal a philosophical basis similar to that defended by the green program. Secondly, I will argue that Lispector's literary strategies in *Água viva* are intimately related to those philosophical values and therefore that these strategies can constitute, according to Goodin's ideas, a green political agency. The philosophical values I will be discussing in this study are the constituent of nature and humanity, the value of the natural world, and the connections between nature and humanity.

A theory of value is a theory of the Good; it should tell us what is to be valued and why; that is, what attributes characterize those things considered good and worthy. This philosophical definition is pertinent to *Água viva* because Lispector's writing has frequently been interpreted as philosophically oriented and concerned with ontological principles. In *Água viva*, Lispector probes the characteristics of nature and humanity, among other ontological issues. The theory of value is based on the narrator's personal experience that nature is good because it shows the coherence and harmony that she longs for. She also feels that humans, being part of the natural world, should show respect for it and live in harmony through their interactions with it in such a way that nature can retain some real independence from humanity. That, in turn, will allow nature to sustain its valued role for humanity.

Among the immediate consequences of this theory of value is a rhetoric of liberation that connects green issues with other forms of environmentalism such as ecofeminism and ecosocialism which equates the liberation of nature from domination by humans with the liberation of oppressed humans – as well as animals and Third World societies – from domination by others. Carson's *Silent Spring*, in which the author expresses her concern about how the abuse of nature might also affect humanity, is an example of the connections between green issues and women's issues. Carson's voice is now considered prophetic and she is seen as the precursor of the ecofeminist movements that blossomed in the USA and Europe in the mid-to-late 1970s. According to Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein's *Reweaving the world: the emergence of Ecofeminism*, "Ecofeminism is a term that some use to describe both the diverse range of women's efforts to save the Earth and the transformations of feminism in the West that have resulted from the new view of women and nature" (ix).

After the Women's Movement in the late 1960s dismantled the biological determinism that had been used historically to justify men's control over women, feminists in the last decade have been reevaluating everything that the masculine consciousness defined as Other, whether nature, women, or Third World cultures.¹ Instead of insisting "that women would not be free until the connections between women and the natural world

were severed" (iv), Diamond and Orenstein argue that women from different countries were inspired by the myths and symbols of varied ancient and local cultures that led to diverse innovative practices which

recognized the *lived* connections between reason and emotion, thought and experience. They embraced not only women and men of different races, but all forms of life – other animals, plants, and the living Earth itself. The diverse strands of this retelling and reframing led to a new, more complicated experiential ethic of ecological interconnectedness. (xi)

Green and ecofeminism arguments are pertinent to the study of Clarice Lispector's *Água viva* because this work shows a parallel reinterpretation of the traditional Western relationship between (wo)man and nature by writing a story that acts in favor of the interrelationship between the natural and the human diversity that sustains Brazil. Lispector's path into literary ecofeminism manifest itself in different ways throughout her career, especially in her treatment of nature's essential role in the development of female characters' awareness and their relationships with others. Ever since her first novel, *Perto do coração selvagem* (1944), she has challenged the essentialist notion that biology determines a specific social role. In refutation of this ideology, Lispector has created androgynous male and female characters, those who combine both masculine and feminine psychological traits, whose experiences are frequently associated with elements of nature, especially water. This is the case of "As águas do mundo" and "O primeiro beijo", two of her short stories from *A Legião Estrangeira* (1964) in which both the female and the male character undergo a similar transcendent experience of recovering her and his androgynous human condition. This experience is typically presented through images of water, birth, fountain, silence and body, as well as through the union of opposites at all levels of human existence. This technique of oxymoron perfectly describes Lispector's philosophical definition of reality: an interconnection between two or more spaces that are

traditionally presented as opposite and in conflict. I will discuss how this ideology is manifested in *Água viva* in regard to the specific relationship between humanity and nature and the role language plays.

It is not a coincidence that Lispector chooses the image of water to represent the process of individuation undergone by the majority of her characters as it is a perfect metaphor to describe how her characters are always moving back and forth between opposite boundaries.² At the same time, the water ultimately represents a nurturing and spiritual space that is frequently associated with the character's liberation from alienation or oppression. In regard to Lispector's first novel, Cristina Ferreira-Pinto describes Joana in these terms: "é líquida, fluida, mutável, não pode ser moldada pelo Outro. A água também é para a personagem refúgio, liberdade (o mar), possibilidade de mudança e renascimento" (101). A similar characterization and function of water in the female character's liberation can be found in *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1968). In their study, *Ambiguity and gender in the new novel of Brazil and Spanish America. A comparative assessment*, Payne and Fitz support the importance of water in Lispector's texts, characters and language because it is a manifestation of her philosophy about reality and language, both considered as a fluid entity, "in direct opposition to the rigidity and stasis demanded by patriarchy" (95).

More profoundly than in any of her previous texts, in *Água viva* Lispector breaks the traditional dichotomy that states that man is to culture as woman is to nature. She achieves this task by manipulating language that expresses specific images of nature. The water image that gives name to the text recurs constantly in this work in connection with mutability and formlessness. These two qualities are used to represent the narrator's writing, the construction of her text, and her self-discovery. *Água viva's* connection with ecofeminism and environmentalism is made through use of a technique in which a female narrator reveals her liberated and fluid identity through a series of multiple transfigurations into various flowers and animals. Thus she temporarily becomes part of that nature: "Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria, e eu inteira rolo e à medida que rolo no

chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida" (22). It is within this natural space that the narrative voice reveals her identity which she presents as different from the one she was given by her lover. She constantly writes this difference through images of nature: "O risco – estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado" (45). Although nature and self are frequently presented as one entity in her text, the narrative voice breaks the stereotype of nature as a silent space by moving back and forth between her humanity – the act of writing – and her natural characteristic – the act of being. The frequent associations of the "I" with nature and its mysterious essence could lead the reader to meld them into a homogeneous entity causing each to lose its original identity, an erasure that, ultimately, represents the traditional connection between woman and nature. However, *Água viva* avoids this blending by emphasizing the uniqueness of these two entities. Secondly, it shows that their relationship is not that of identification but of encounter.

The mutability of traditional boundary (such as that between nature and humanity) is frequently presented in *Água viva* through flower imagery. By granting human features to diverse flowers, and vice versa, the narrative voice tries to break the isolation that separates humanity and nature in her environment. Far from identifying herself with nature in general, the narrative voice is clear about her preferences when it comes to "using" flowers or animals versus relating to them because she chooses those that show solidarity and respect towards the Other in a way that cannot be found in other flowers or in some human beings. That explains why the narrative voice acknowledges and values the behavior of ants and bees, which in both cases represent insects with a strong sense of community and group communication.

Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. Formiga e abelha já não são it. São elas.

Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apa-reça uma formiga. (63)

The role of these animals is to show the contrast between the nurturing effects of what Western ideology has considered an inferior element of culture – nature in general and insects in particular – and the distant and silent relationship that both the narrative voice and her lover have (63-64). Shortly after describing how both of them cannot communicate their innermost thoughts and feelings, suggesting that her lover is incapable of crossing the boundaries that separate their biology, the narrative voice continues her text with an extensive depiction of how she can understand the language of nature because she observes and values what it has to offer. This is the case of several Amazonian flowers she gets to know on her visits to the Botanical Garden in Rio de Janeiro, which suggests that distance from nature – or the Other at any level – is not an excuse for ignoring it. The Botanical Garden plays a crucial role in the narrative voice's socio-political awakening because it is the locus where she later in the text reveals the situation of minorities in her society. On the other hand, it represents a metonymy of the Amazon – mythical place of ambiguity and fluidity and symbol of change in the text – as it is suggested by the image “of a *tajá*”.

The image of “a *tajá*” is crucial to the understanding of Lispector's reinterpretation of nature because it represents a flower that has the ability to speak and communicate to human beings: “Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se *tajá*. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra” (61). With the incorporation of this animistic tradition, Lispector breaks the Western image of nature – and by analogy, women and minorities – as a silent entity. At the same time, her text combines a historical discourse – traditionally a male function – with one imitating the oral tradition – a discourse often associated with Otherness, especially through the figure of story-tellers and witches.

The flexible attitude of the narrative voice, which comes from the empathic observation of and encounter with nature,

enables the narrator to extend her concern to other subjects whose voices cannot be heard by those who do not know how to cross the boundaries that separate different groups. That explains several allusions in *Água viva* to the oral and visual discourse of Otherness. One of these is her identification with the Afro-Brazilians in her fight for freedom, an identification she extends to her text and her discourse when she describes it to her lover as a negro spiritual. This identification is the result of the female narrator being a member of a minority – that of women in Brazil during the 70's – who speaks out about the inequalities and obliviousness of the patriarchal discourse towards the Other:

Há uma canção do amor deles que diz também monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo se não respondes? envio mensageiros em vão; quando te cumprimento tu ocultas a face; porque te amo se nem ao menos me notas? Há também uma canção para ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. (44)

The social commitment suggested through these images is continued later on in the text when the narrative voice openly criticizes the exploitation of children and women who live in poverty:

Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida.

Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima.

Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida. (62)

This concern about social oppression is brought into her text again when the narrative voice tells her lover that the text she is writing is not only her self-portrait, but a defense of those who are oppressed:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso serão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adágio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. (44)

Without betraying the poetic and ambiguous character of her text, Lispector's green political attitude also becomes evident in *Água viva* in the way her character openly criticizes the way some men and women relate to nature by imposing their human values on the narrator's respectful relationship with Otherness: "Conheci 'ela' que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se" (50). It is through this respectful interconnection with nature that the narrative voice discovers a new spirituality that is suggested at the end of her text when she talks to her ex-lover and extends her desire of freedom for herself to the one who has oppressed her: "Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. E o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada" (97). With these words, the narrator shows what Charlene Spretnak states to be one of the most important goals for ecofeminist groups; that is, "To care empathetically about the person, the species, and the great family of all beings, about the bioregion, the biosphere, and the universe is the framework within which ecofeminists wish to address the issues of our time" (12). These words can be applied to Lispector's *Água viva* as well as to other texts of hers such as *A hora da estrela*, her final short stories of *A bela e a fera* and several chronicles that are compiled under the significant title *A descoberta do mundo*. In all of them, the narrator expresses a

strong social commitment to the environment or the so-called "inferior" world in what Eve Cole describes as "a move beyond the alienated unemotional self, the abstract context devoid of natural human response" (48).

Although the theory of value that has been discussed previously has a different focus of attention than the theory of agency – "outcomes and their values in the former case, actions and choices and the mechanisms producing them in the latter" (Goodin, 115) –, they can be connected if both derive from common theories of humanity and society. This is the case in *Água viva* when the narrator's values concerning humanity and nature lead her to prefer social forms that are more in harmony with nature even in an advanced industrial society such as hers in Rio de Janeiro. It is important to consider at this point the agencies that are consistent with the values that the narrator of *Água viva* defends as the good ones. Goodin states that the theory of agency "requires an analysis of the nature of the actors who are supposed to be performing [good actions]" (115), that is, an analysis of the role of the narrator and her actions within Lispector's text. According to Goodin, a theory of agency is one that urges action for change; it has to be a positive theory; it has to

analyse what human agents are really like, what makes them tick, without passing any normative judgment on the matter either way;. . . it must of course report [empirical facts] fully and faithfully, and it must respect them as best as it can, consistently with respecting other facts of similar standing, in its theorization of the phenomenon. (114-115)

Rewriting mythology and recovering pagan religions are part of a feminist strategy to reconsider the cultural image women have had in patriarchal societies, especially that of women as goddesses. From the standpoint of ecofeminism, female mythological figures can provide for women an important spiritual force – called the magic and the sacred – that enables them to recover the social role they had in pre-industrial societies. The recovering of these pagan deities and this spirituality is a

step towards women's emancipation in that it provides with a way of liberating themselves from social domination. According to Irene Javors (211-214), it is possible for contemporary women in urban societies to find these nurturing values in both Western and Asian female pagan deities of destruction (Hecate-Kali), conservation (Selene-Karuna) and creation (Artemisa-Shaki).

In her essay, "Witchcraft as Goddess Worship", Rosemary Ellen Guiley comments on the increasing interest in Western witchcraft that women are transforming from a magic ritual into a religion:

From the writings that have been made public, Witchcraft as a religion appears to be a post-World War II phenomenon that has invented itself as it has grown, drawing its strength from a popular interest in the occult and mythology, a disaffection from mainstream religion and the rise of feminism. The religion as it is currently practiced has a patchwork mythology borrowed from other religions. It has a creed and philosophy, but no liturgy beyond a few fundamental rituals. There is very little dogma and no central authority. There is a great deal of diversity and invention. (411-412)

Guiley explains that these rituals are considered important because they are seen as a manifestation of the powerful social role of the female body in pre-industrial societies as it represented a connection with the moon and other elements of nature which were an essential part of the group's existence. According to her studies, women were considered then as intermediary between humanity and nature. Each culture is involved now in the process of recovering the powerful role of these female figures.

The narrator of *Água viva* engages in this agency through the rewriting of the traditional figure of Diana, Greek goddess of the forest and symbol of female fertility. In opposition to her lover's unemotional individuality, the narrator describes Diana's territory, the forest, as a vital locus where she can experience not only the emotions she is longing for, but a new type of humanity which, through the use of linguistic oxymoron, she presents in her text as a new birth: "Como morta ando entre o

capim alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma camada subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva" (25-26). However, the image of Diana that the narrator presents in her text – virginity, fertility and silent nature – is different from the traditional myth constructed by male ideology. In *Água viva*, the narrator avoids any association with the human aspect of the myth and adopts, instead, natural manifestations of Diana's locus, that is, animals and plants. By rejecting the human appearance, the narrator also avoids being identified with the social role of the goddess: maternity. Instead, the narrator redefines Diana's social role by introducing characteristics opposite to the traditional ones:

Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mãe verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média – Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido. (26).

By transforming Diana from a goddess into a witch – through the (re)covery of Diana's pagan features symbolized in the power of Satan –, the narrator tells her reader that it is possible to change the meaning of words, such as "woman" and "nature", and she creates a new space in her text that, like alchemistic transformations, comes from the combination of contradicting elements.

In her essay, "Power, authority and mystery: ecofeminism and earth-based spirituality", Starhawk explains that the

experience of the mystery or the sacred is an essential element in the process of transformation undergone by women, and it adopts different manifestations depending on the cultural roots of the individual or group:

I think that the spell we need to cast, the model we need to create, has to be open to mystery, to the understanding that we don't know everything about what's going on and we don't know exactly what to do about it. The mystery can be expressed in many ways. For one person it might be expressed through ritual, through celebration, chanting, and meditation; in some groups it might be expressed through humor, through making fun of what everybody else is doing. In some groups it might be expressed both ways. We can't define how a group or individual is going to experience it, but we can attempt to structure things so that we don't have dogmas and party lines, so we remain open to the possibilities of the sacred. (78)

In the case of *Água viva*, the narrator finds them in the syncretism of different traditions that exist in Brazil where she lives; that is why she combines in her text African traditions with Amazonian and European myths. The latter are present in her text when she refers to the Western witches:

Mas conheço também outra vida. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos

mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado. (72)

Considering the text in its totality, the image of this female figure represents, as Diana, the changing force of nature. It is this changing force that the narrator seeks in order to liberate herself from previous forms of domination: "O preço de quem tem um passado que só se renova com paixão no estranho presente. Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos" (75). Once she breaks with previous female representations, she is ready to accept future changes. These are presented in her text through a plant called "prímula":

Orgulho-me de sempre pressentir mudança de tempo. Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda. Não sei para quê. Naquela mesma primavera ganhei a planta chamada prímula. É tão misteriosa que no seu mistério está contido o inexplicável da natureza. Aparentemente nada tem de singular. Mas no dia exato em que começa a primavera as folhas morrem e em lugar delas nascem flores fechadas que têm um perfume feminino e masculino extremamente estonteador. (64)

By using elements of nature – "prímula," "tajá", and "vítória-régia", – as well as mythological references to the female figure or nature, Diana, the narrative voice is finally engaged in the act of agency because she manages to change traditional representations of nature and women. This act can be considered a formulation of green political theory because it comes from the combination of a theory of value and a theory of agency. The narrator explains it through these words:

Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar

mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. (24)

Goodin explains that any theory of value should be combined with a theory of agency "analyzing the nature of the mechanisms by which its recommendations are to be given practical meaning" (113). In the case of a literary text such as *Água viva*, this is done through the act of writing using rhetorical devices, oxymoron, lyricism and poetic images to liberate the female narrator from domination and alienation created by society and Western philosophy and discourse. The result is a text that represents a human action that not only liberates the protagonist but that recommends interaction among individuals. This is specifically expressed in the protagonist's desire to extend her liberation to her former dominator. In spite of the connections between *Água viva* and green programs, the former is still a literary text and therefore has its limitations with respect to identifying a precise theory of agency that will finally become a political theory. However, I believe that Lispector manages to present this need for agency through her narrator's commitment to actions that are morally worthy, such as the defense of oppressed groups and abused nature. She also commends literary techniques that, although individual, can be applied by other individuals which, in effect, may result in a collective agency. It is also important to point out that these changes or actions are done in a nonviolent way because they cause no harm to others. The political acts that can be derived from this individual agency lie beyond the limits of a literary text such as Lispector's *Água viva*. However, it can be considered as politically committed since it recommends actions that are a transgression of values that dominate nature as well as other groups. According to Goodin, "greens are egalitarian not only on distributional questions but on social issues more generally. They strive for a society in which the oppression of one person by another is abolished" (198). Thus they can be considered pluralists because they "count respect for diversity as one of their key values and they cherish diversity in its social every bit as much as in its biological form" (199).

In this brief ecological reading of *Água viva*, I have highlighted Lispector's socio-political commitment to Brazilian

society and humankind in general, through a narrator who crosses the boundaries that separated her from what her society defines as the Other, whether it is nature, poor people, Afro-Brazilians or other women. I have also shown how Lispector, without betraying the lyricism, the ambiguity, the universal and the androgynous character of her text and her narrator's voice, seeks to make the reader aware of the spiritual beauty, longevity and complexity embodied by the Brazilian environment, which she specifically manifests through her depiction of the Amazonian water lily. In this sense, Lispector's ecological intention parallels that of Roberto Burle-Marx, a Brazilian landscape designer who dedicated 60 years of his life to bring his nation's rich flora out from Europe's shadow and to be a defender of the Amazon forest before it became fashionable to do so.³ Considering Lispector's constante fear of being interpreted exclusively as a feminist, I hope that the term "ecofeminism" I apply in my interpretation would be much more acceptable to her, because it combines feminist, ecological and humanitarian goals, a global project that she tried to present through all her writing.

NOTES

¹ An important issue in Diamond's and Orenstein's book is that they are aware of the differences between the concerns of women from industrialized countries and those of women from the less developed countries, especially in rural areas where women's struggle "is of necessity also an ecological struggle" (x).

² In Jungian psychology individuation is known as the unique process of psychic growth and maturation of the personality, that is, becoming an individual, that takes place in our psychic system. According to Jung:

The realization of the uniqueness in the individual is the goal of the process of individuation. . . This process takes place in man (as well as in every other living being) by itself and in the unconscious; it is a process by which man lives out his innate nature. Strictly speaking, however, the process of individuation is real only if the individual is aware of it and consciously makes a living connection with it. [. . .] Man certainly is able to participate consciously in his development. He even feels that from time to time, by making free decisions, he can cooperate actively with it. This co-operation belongs to the process of individuation in the narrower sense of the word. (163-164)

One way to achieve this desired individuation or wholeness is to be aware of the difference between opposites, such as, masculinity and femininity, and therefore one can incorporate an owned portion of the opposite gender into his or her dominant identity.

³ Roberto Burle-Marx died in June, 1994. He was a tireless champion of Brazil's orchids, palms, water lilies and bromeliads, which he used in his multiple landscape projects in twenty nations.

WORKS CITED

- CASTILLO, Debra. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca & London: Cornell UP, 1992.
- COLE, Eve Browning. *Philosophy and Feminist Criticism. An Introduction*. New York: Paragon House, 1993.
- DIAMOND, Irene and Gloria Feman. *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. San Francisco: Sierra Club Books, 1990.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio Fernández-Galiano and Raquel López Melero, eds. *Diccionario de la mitología clásica*. Sexta reimpressão. Madrid: Alianza, 1990.
- FERREIRA-PINTO, Ana Cristina Caldas. "The Female Bildungsroman in Brazil. 1938-1954." Diss., 1989.
- FITZ, Earl. *Clarice Lispector*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- . "Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector." *Contemporary Literature*. 28,4 (1987): 420-436.
- . "Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector." *Modern Language Studies*. 10,3 (1989):51-61.
- GOODIN, Robert E. *Green Political Theory*. Cambridge: U.K.: Polity Press, 1992.
- GRIFFIN, Susan. *Women and Nature: The Roaring Inside Her*. New York: Harper & Row, 1978.
- IRIARTE, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- JUNG, Carl. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing, 1976.
- LARRINGTON, Carolyne, ed. *The Feminist Companion to Mythology*. London: Harper-Pandora, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- . *Stream of Life*. Trans. Earl Fitz and Elizabeth Lowe. Prólogo. Hélène Cixous. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- . *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- . *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- . *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- MILLS, Patricia Jagentowicz. *Woman, Nature, and Psyche*. New Haven and London: Yale UP, 1987.
- PAYNE, Judith A. y Earl Fitz. *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brasil and Spanish America. A Comparative Assessment*. Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- PLANT, Judith, ed. *Healing the Wounds: the Promise of Ecofeminism*. Philadelphia: New Society, 1989.
- QUINLAN, Susan Cauty. *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative*. New York: Peter Lang, 1991.
- SÁENZ DE TEJADA, Cristina. "The Eternal Non-Difference: Clarice Lispector's Concept of Androgyny." *Luso-Brazilian Review*. 31:1 (1994):39-56.

- SPRETNAK, Charlene. "Ecofeminism: Our Roots and Flowering." *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. San Francisco: Sierra Club Books, 1990. 3-14.
- STARHAWK. "Power, Authority, and Mystery: Ecofeminism and Earth-based Spirituality." *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. São Francisco: Sierra Club Books, 1990. 73-86.
- WATTS, Alan W. *Nature, Man and Woman*. New York: Random House, 1970.

Ensaio Essay

A TRANSGRESSÃO POÉTICA EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: OU "UMA HISTÓRIA INVENTADA NO FELIZ"

Teresa Cristina Cerdeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Utilizing Georges Bataille's and Roland Barthes' ideas concerning literature's transgressive power, this essay rereads *Primeiras estórias* as a celebration of writing. By subverting narrative conventions and linguistic stereotypes, João Guimarães Rosa's narration violates the reader's expectations and postulates a "third margin", in which language is reinvented and its "normalcy" is decentered.

Começo por uma aliança de reflexões aparentemente díspares, mas a partir das quais quero estabelecer um elo de leitura que conduzirá ao projeto da transgressão poética rosiana. A primeira vem de Bataille e do jogo que estabelece entre *interdito* e *transgressão*, que aqui queremos ler no viés etimológico, o qual nos conduz ao jogo de sentidos entre o dizer barrado, cortado, por extensão, proibido (inter-dizer) e o ir além, caminhar além (transgredir). A segunda vem de Barthes que, ao falar da língua e da literatura, afirma que a primeira “não é reacionária nem progressista; ela é simplesmente fascista” e acrescenta “pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”.¹ Ao contrário da pressão que a língua, qualquer língua, exerce sobre nós enquanto estrutura codificada e provável, onde o fator de redundância tem obrigatoriamente de prevalecer, em nome da troca necessária que faz dela moeda de uso corrente – ao contrário da língua, diz ele, há uma aventura ainda passível de liberdade, que não se faz contra ela, mas nela, de dentro dela: “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”. A esse gozo supremo da transgressão, Barthes chamará *literatura*, “trapaça salutar”, “esquiva”, “logro magnífico”, “língua fora do poder”.² Estamos, pois, em terreno batailliano de interditos e transgressões, quando falamos de língua e de literatura, e é assim que poderíamos pensar o sentido da transgressão poética de Guimarães Rosa, esse constante processo de deslocamento que se opera não apenas no nível do narrado, mas, sobretudo, no nível do

narrar, uma espécie de luta permanente contra o estereótipo, contra a ausência de expectativas, contra o consensual e o natural, porque é paradoxalmente aí que se instala o discurso universal, com as bênçãos do Poder.

Ora, *Primeiras estórias*³ parece cumprir uma travessia de corrosão das escleroses e dos acomodamentos da linguagem. Estruturado sob a forma de uma grande viagem, que começa e finda com a mesma personagem em duas viagens de avião, o texto multiplica os viajantes – reais ou metafóricos – que empreendem caminhadas necessariamente feitas para fora do modelo imposto, para fora do centro, para fora da lei. Personagens transgressoras, marginais, escapam do centro para a periferia e das margens para uma terceira margem, movente se comparada às duas outras – fixas e previstas – e inesperadamente firme em relação ao eterno passar do rio. Lugar de um pai que escapa à fala da autoridade, ao rigor da lei, ao saber do enunciado, para estar para sempre presente, mas em estado de enunciação.

O Pai é o Falante: aquele que elabora discursos fora da instância do fazer, fora de qualquer produção; o Pai é o Homem dos Enunciados. Por isso, nada mais transgressor do que surpreender o Pai em estado de enunciação: é como surpreendê-lo embriagado, em gozo, em ereção; espetáculo intolerável (sagrado, talvez, no sentido que Bataille atribui a esta palavra) que um dos filhos se apressa em recobrir – sem o que Noé perderia sua paternidade. Quem mostra, quem enuncia, quem mostra a enunciação não é mais o Pai.⁴

O conto na semi-sombra, semiluz dessa fala é *A terceira margem do rio*,⁵ cuja estrutura de composição das personagens inverte ou transgride o modelo ocidental, patriarcal, que Barthes usara como referência metafórica. O pai que embarca na canoa, não para ir-se embora, mas para ficar para sempre no rio, como a sua terceira margem, renega já de início os atributos da viagem – porque parte para ficar – como negara desde sempre os atributos da linguagem – “Nosso pai nada não dizia” – vivia “Só quieto” e, na hora da despedida, “Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma

recomendação" e "E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma". Ao contrário dele – que está fora da língua, mas não fora da linguagem, já que fala gestualmente e com o gesto compõe um projeto transgressor das normas, das verdades e das leis – há a mãe que ocupa o seu lugar desde sempre: "Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente" e que ralhará também a seu modo com o próprio pai, por ser incapaz de compreender um projeto que corrói o modelo estereotipado das relações – sejam elas sociais, morais, ou lingüísticas: "Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas?". O projeto do pai lhe passa necessariamente ao largo, porque o entendimento e o discurso da mãe só existem dentro da lei, como respeito ao interdito, desconhecendo o desvio, a per-versão (verter através de, diluir), tudo aquilo que é gozo não como realização – erótica ou outra – mas como realização do desejo em pura perda, numa espécie de reelaboração da fórmula camonianiana "por que não falte nunca onde sobeja". O que a mãe não pode compreender é que "o gozo não é aquilo que satisfaz o desejo, mas o que o surpreende, excede, desvia, põe à deriva".⁶ Por isso tenta ocupar o vazio dessa paternidade *in absentia* através outros pais *in presentia* cujas atividades seriam mais compatíveis com a lógica da ideologia:

Mandou vir o *tio nosso*, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o *mestre*, para nós, os meninos. Incumbiu ao *padre* que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois *soldados*. Tudo o que não valeu de nada. (Grifos nossos)

Esses "pais" – o tio, o mestre, o padre, os soldados – têm funções e agem de acordo com elas. Ao contrário deles, o pai em seu estar na canoa, para sempre parado, no meio do rio, desmonta todo e qualquer sentido utilitário da partida. Não é, como imaginara a mãe, para pescar ou para caçar que ele na canoa se instala, ninguém o vê descansar à noite na margem como para o próprio sossego imagina o filho que o acompanha

sem compreendê-lo, ligado por um elo afetivo que não chega ao intelectual. O pai permanece no rio curiosamente resistindo ao seu passar, no silêncio murmuro de significações que desinstala o discurso da arrogância pela metáfora concreta de um terceiro termo, de uma terceira margem, termo subversivo que faz explodir as oposições maniqueístas da cultura. Porque o pai não é ausência, como não é partida. Ao contrário, ele é presença e exerce de forma magnífica a terceira prática de educação a que Barthes chama de “maternagem” em oposição às duas anteriores, que são o ensino e a aprendizagem, numa leitura certamente lacaniana do nome do pai e do lugar da mãe que opõe língua, fala, a *lalangue*, balbucio. Ouçamo-lo:

A terceira prática é a maternagem. Quando a criança aprende a andar, a mãe não discorre nem demonstra; ela não ensina a andar, nem representa como se anda (ela não anda na frente da criança): ela sustenta, encoraja, chama (recua e chama): ela incita e envolve: o filho deseja a mãe e a mãe deseja a caminhada do filho.⁷

Se a prática da maternagem é mais pressentida do que verdadeiramente descodificada pelo filho, o chamamento estava lá, no silêncio envolvente que o faz desejar permanecer com o pai e ocupar o seu lugar. Racionalmente, insisto, a revelação não se dá, e o filho recua de pavor quando pressente que o pai atenderia a seu chamado – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”. Diante do pai que acena como resposta, ele recua, foge desatinado. Mais que o entendimento, só lhe resta a culpa e o desejo de expiá-la depois da morte, fundindo-se ao rio, onde o pai por fim desaparecera, mas não mais podendo ficar, permanecer como ele – “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” –; seguindo-o apenas na morte porque não soube compreendê-lo como vida deslocada, desviada, na derrapagem de todos os sentidos. Só quando a vida se transforma, para o próprio narrador, em escrita sobre a vida, o texto – em que se inscreve necessariamente um narrador em primeira pessoa que se olha e que se narra, para aprender –,

esse texto, repito, aponta, na escritura, para a imagem da "terceira margem" que pode surgir, desencadeando uma gama de alusões à recusa do sentido único, à arrogância das verdades prontas, à naturalidade da *doxa*. Só então o filho escolherá o para-doxo que prefere a esquiva e a tangente à norma e à lei, o terceiro termo ou a "terceira margem" à "solidariedade semântica que une os simples contrários", como lemos no mais-que-famoso *RB*:

O perigo está em cair na oposição, na agressão, isto é, *no sentido* (pois o sentido é tão-somente a provocação do termo contrário), ou ainda nessa solidariedade semântica que une os simples contrários.⁸

Para além dessa proposta metalingüística e metacultural, que nos convida a repensar a ética do binarismo ocidental, cristão, castrador da pluralidade e da diferença, há como que uma atomização do significante na própria frase, que inclui a sintaxe inesperada – "Nosso pai nada não dizia" –, a significação condensada das palavras – "e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo" –, ou a aliança falsamente casual dos contrários – "Nossa mãe terminou indo também no devagar depressa dos tempos" – são construções na língua que desmontam a língua por dentro, como formas de combater o gregarismo em nome do deslocamento e a fatalidade em nome da transgressão, optando antes por "baldar, desprender, ou pelo menos aligeirar esse poder"⁹ (discursivo). Barthes insiste, ao formular diante dos ouvintes de sua aula-inaugural, a sua proposta de seminário:

O que eu gostaria de renovar, cada um dos anos em que me será dado aqui ensinar, é a maneira de apresentar a aula ou o seminário, em suma, de "manter" um discurso sem o impor: esta será a aposta metódica, a *questio*, o ponto a ser debatido. Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto. [...] E eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao

escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*.¹⁰

A “excursão” do pai opera justamente no sentido do projeto do seminário barthesiano, que é o da circulação dos desejos, e, é evidente, do desvio do modelo autoritário que instaura o espaço do gozo, logo, da literatura: o seu saber não está aqui nem lá, mas numa “terceira margem”; a forma discursiva que elege não é a fala, mas o silêncio grávido de sentidos, que não se apressa, que não quer impor, explicar, convencer. Maternalmente ele espera: abre os braços e espera.

A espera parece ser a grande estratégia do gozo. Contra o tempo que condena o conhecimento do eu e do mundo a uma apreensão superficial e epidérmica, contra o tempo que não tem tempo para a afetividade, contra o tempo e a lei que embotam a criatividade, a espera é o descanso das tensões. Há uma espera, por exemplo, do pai, no seu modelo não autoritário de educação; e há uma espera do filho, que tem de reelaborar em discurso o mistério que estava diante dele, do qual ele se aproximara sem, entretanto, o conseguir desvendar.

Ao longo dos outros contos outros tempos distendidos parecem existir para o adentramento cuidadoso nas substâncias, nos sentimentos, na densidade do conhecimento. É o caso, por exemplo, do conto “Substância”. Há também aí uma espera para o preparo do polvilho porque, tal um processo alquímico, a sua transformação “na coisa alva” corresponde a uma outra metamorfose, que é a do próprio alquimista, neste caso, Maria Exita.

Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita.¹¹ (151)

A passagem, sem solução de continuidade, do objeto transformado àquele que o transforma parece orientar desde o início do conto a identificação pretendida. Para Maria Exita,

transformar o polvilho é a sua forma de clarear o próprio destino negro que a marcara: mãe leviana, irmãos perversos e ferozes, pai corroído pela lepra. O discurso insinua: “contra a menos feliz, a sorte sarapintara de preto portais e portas” (151). A conquista da luz, ela a exerce no trabalho ao sol com as pedras do polvilho branco – “Alvíssimo, era horrível aquilo” dirá, pela primeira vez o patrão Sionésio ao vê-la, sem conhecê-la, sem compreender como “nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos, – olhos desses, de outra luminosidade” (153). O encontro, a descoberta do outro os aproximará definitivamente. Haverá, contudo, também aqui uma espera necessária para a transformação de Sionésio, “a pessoa manipulante”, dono do “mandioccal de verdes mãos”, sem tempo para outra coisa que não fosse o trabalho, ignorante completo do gozo, do amor, do tempo da festa. Também ele precisará transgredir a ordem burguesa, o tempo do trabalho, precisará parar, deter-se no olhar, deixar-se invadir pelo amor, afastar de si o medo da sombra da lepra que corrompia a origem da amada e, enfim, poder chegar a ela pelo polvilho, pelo tato, pelo contato, pelo mergulho sensualíssimo das mãos na substância, para invadir e deixar-se invadir pelo branco, que é o polvilho e Maria Exitá.

A metamorfose é a grande transgressão que se opera na linguagem ausente dos limites das expectativas ortodoxas da língua para poder configurar a paixão: pela criação de neologismos expressivos: não chovia, nem ventava, nem nevava, mas “Alvava”, dirá o narrador que descreve a plenitude amorosa com a experiência de uma língua também nova: “Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor” (156); linguagem nova no ritmo entrecortado da frase que compromete a linearidade esperada: “Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar?”; ou ainda na subversão da fórmula congelada do discurso para melhor descrever o vôo aureolado, fora do tempo e num espaço temporalizado: “Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros”, em que o eco dos santos fica apenas como uma referência ultrapassada pela liberdade infinita do pássaro na luz.

Com Guimarães Rosa essa festa da escrita, essa transgressão criadora da literatura, esse gozo jamais preenchido mas

sempre suplementado não me parece poder encontrar melhor tradução que aquela que lhe propõe o próprio Rosa e que aqui recortaríamos para terminar:

“Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh”¹²

“Tudo tinha e tomava o forte, belo sentido”¹³

“A gente, com ele, ia até aonde ia aquela cantiga”¹⁴

“A gente voava, num amor, nas palavras”¹⁵

porque, enfim, a escritura é aquilo que diz o Menino de “As margens da alegria” – “uma viagem inventada no feliz”, a maneira roseana de dizer que “a escritura faz do saber uma festa”.

NOTAS

¹ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, [s.d.] p. 14.

² BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, [s.d.] p. 14. “Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d’entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d’une révolution permanente du langage, je l’appelle pour ma part: littérature” (*Leçon*. Paris: Seuil, 1978).

³ 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

⁴ BARTHES, Roland. *Au Séminaire*. *Revue l’Arc*, p. 54.

⁵ In: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. p. 31-37.

⁶ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ Roland Barthes par lui-même. p. 143: “La crainte est de tomber dans l’opposition, l’agression, c’est-à-dire dans le sens (puisque le sens, ce n’est jamais que le déclic d’un contre-terme), c’est-à-dire encore: dans cette solidarité sémantique qui unit les contraintes simples”.

⁹ BARTHES, R. *Aula*. p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p.43: “Ce que je souhaiterais pouvoir renouveler, chacune des années qu’il me sera donné d’enseigner ici, c’est la manière de présenter le cours ou le séminaire, bref de “tenir” un discours sans l’imposer: ce sera là l’enjeu méthodique, la quaestio, le point à débattre. Car ce qui peut être oppressif dans un enseignement, ce n’est pas finalement le savoir ou la culture qu’il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose” [...] Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que

l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou, pour le dire d'un mot précieusement ambigu: l'excursion". (Leçon. Paris: Seuil: 1978. p. 42).

¹¹ ROSA, João Guimarães. "Substância" . In: —. *Primeiras estórias*. p. 150-156.

¹² "Pirlimpsiquice", p. 39.

¹³ Ibid., p. 47.

¹⁴ "Sorôco, sua mãe, sua filha", p. 18.

¹⁵ "Pirlimpsiquice", p. 47.

PARALLELS

by Erico Verissimo

Translated by Harriet C. McGuire

"Parallels", in the last part of *The return of the black cat*, 1946 (yet unpublished in English), answers Fernanda's question as to what held Brazil back while the United States, founded much later, surged ahead – and says it is the responsibility of the novelist to call attention to social ills, not because the writer can prescribe the cure but rather to create the need for a cure. Written as a letter to Fernanda – one of the main characters in *Crossroads* – back in Brazil, the structure of this passage – in extremely long paragraphs encompassing several topics – obscures the various "parallels" that Verissimo delineates. I have taken the liberty to break up monologue to make the interior dialogue more obvious.

Parallels

Fernanda, now you are the one asking me embarrassing questions, and not my imaginary [colleague] Tobias. "How did the United States reach its present stage of development, and we remain so far behind, when it was settled so much later than Brazil?" Surely this enormous question deserves an answer from a far greater man than a simple story teller, but – be that as it may – let me sketch out the parallel lines.

Starting in primary school we are told that Brazil is the biggest and best naturely endowed of all countries in the world, that our economic possibilities are unlimited, our rivers plentiful and our soils most fertile, and our underground treasures fabulously rich. We are also assured that our forests hold more life and our life more love in our motherland's bosom.

How we spend years and years rocked to sleep by this lullaby! But I think we are now grown up enough to face the truth: Yes, in many ways Brazil is a privileged country, but this idea is not enough. If we contrast the physical reality of Brazil against that of the United States we'll find ourselves in a clearly visible position of inferiority. This explains a good part of Brazil's material underdevelopment.

To start with, most of the U.S. territory is within the northern temperate zone which offered favorable conditions for immigrants from northern

Europe to settle and consequently led to the flourishing of a European type of civilization.

Meanwhile, the biggest chunk of Brazilian territory is in the tropical and subtropical zones. This includes the states of Amazonas, Pará, Maranhão, Rio Grande do Norte, Paraíba and a good bit of Pernambuco – over 4 million square kilometers in all – in the torrid zone. If you think climate can't play an important part [in development], I'll ask you: What did the English accomplish in their tropical colonies in Africa and Asia? What did French, Dutch and British ingenuity accomplish in the Guyanas?

Caio Prado Júnior, in his admirable book *The Making of Modern Brazil*, observes that an entirely new form of society developed in the tropics in contrast to the American continent's temperate zone which recreated on this side of the Atlantic a society based on the European model where its settlers, the population overflow of the Old World, originated. What grew in the tropics was, in the last analysis, solely dedicated to exploiting the virgin territory's natural resources to benefit European trade. This understanding of tropical colonization goes a long way in explaining where we find ourselves today.

Europeans coming to Brazil did not find the generally flat and fertile plains that colonists found between the Allegheny and Rocky Mountains in the U.S. Our topography is much more irregular and less favorable to agricultural and infrastructural development. Granted a large part of our land is a high plateau, but it is a plateau very difficult to reach, starting at elevations 300 to 1000 meters above sea level.

What's more, this is a plateau without flood plains, being sliced up by deep canyons and cut by cascading, serpentine rivers. (These serpentine rivers are wonderful for poetry, but the worst sort for transportation purposes.)

Speaking of rivers, let's recall that the semi-desert North East region has rivers of the strangest character. We can call them "temporary rivers" because they disappear precisely in the epoch when their people need them most. Gilberto Freyre called our rivers "untrustworthy partners" because they only partially, never completely, fulfilled their civilizing roles of facilitating

communication. The inland people were poorly served by the plateau's rivers whose course to the sea was filled with obstacles in the form of rapids, waterfalls and cascades. Even the San Francisco, our "river of national unity", is not navigable for nearly the extension that one might imagine, only 1000 plus of its 3000 kilometers.

And what can we say about our floodplains, so well suited to agriculture? Let's look at the Paraguay River basin. We'll see that only a tiny part, way at the top, belongs to us!

And the Amazon? Ah! how my fingers start dancing, eager to fill up the paper with fascinating, wonderful sounding adjectives that can describe the vitality of the Amazon wilderness, the grandeur of that river sea, the marvels and horrors of that region which Humboldt says could feed all of humanity. But to fall into this patriotic literary claptrap would be adolescent indulgence.

Nobody denies that the Amazon valley is a fabulous region, and that the Amazon floodplain extends across more than 2,000,000 square kilometers of Brazilian territory. But what good has all this splendor done us? To compare the Amazon basin with the Mississippi is to see how much better the North Americans were treated by physical geography.

The settler in the Amazon valley faces an equatorial climate, swampy terrain with the ever present threat of "falling lands", an impenetrable tangle of tropical forest, not to mention the fevers, the floods and the enormous distances. This is a region where any man, be he of any race, would end up being done in by nature (and I don't say this as a literary cliché.)

When contemplating the Mississippi valley, it would be hard to find in all the world a more extensive region that offered so many, so varied and easily accessible natural resources. The valley is fertile throughout, with a predictable climate and flat surface - all of which contributes to easy and relatively low cost agricultural development. From Pennsylvania on out to Wyoming one finds bituminous coal, petroleum and natural gas. These oil fields keep going down to the south, toward the

Gulf of Mexico. Minnesota has rich iron deposits. The Mississippi's tributaries offer cheap and accessible transportation, and the flatness of the valley facilitated the construction and maintenance of the railroads. The nearby coal mines helped the exploitation of the iron, and together iron and coal provided the base for the tremendous industrial capacity the Americans have built, financed in large part by the gold mined in Montana, Colorado, Texas and California.

The American soil is not only fertile, it has been worked since the beginning by trained farmers. They planted corn, wheat, cotton, tobacco, all sorts of grain, and these products were easily shipped to market on the Mississippi river system which could carry them to the Gulf. We ought not to forget the boost which steamboats gave to life in the Great Lakes as well as the valley. Practically every region of the U.S. was suited to agriculture and ranching. Over a half of its territory, a billion acres, is covered with farms, ranches and plantations. Rainfall over a great deal of the land is adequate for agriculture. The Mid West has a corn and wheat belt that developed a curious cycle transforming corn into cooking fat, via the pig – the “corn-hog cycle”. Dairy farms are centered around the Great Lakes. The south has the Cotton Belt. The western zones have vast prairies dotted with cattle and flocks of sheep; these are also areas with extensive cultivation thanks to efficient irrigation systems. Then we come the citrus region of California. The southern part of this western state has the same climate as Florida and produces the same fruits, so if a parasite damages or destroys the crop in one region, there's a good chance that the other will be saved. And often when drought hurts the harvest on the western side of the Missouri, there is compensation in the high prices for grain on the eastern side of the same river.

And what has happened in Brazil along these same lines? For many long years we depended on only one crop, coffee, which hardly has the importance of wheat. Only recently have we built up cotton production. What do we find across the huge surface of Brazil? Deserts. Even if in some regions they appear a lovely green, color and beauty do not shield them from desert qualities. About 4,800,000 of our total landmass of 8,511,118 square kilometers has less than one inhabitant per square kilometer which is the population density of a desert. Our agriculture is poor, primitive and scattered.

"We have the richest iron in the world!" exclaim our patriots. No one denies that affirmation of course. But this iron is found in the mountains of Minas Gerais, 600 kilometers from the sea and far from the coal mines of Paraná, Santa Catarina and Rio Grande do Sul – coal which in any case is of poor quality and in insufficient quantities to meet domestic needs.

And our soil is not nearly as fertile as *Pero Vaz de Caminha* and so many countrymen continue to proclaim. A geographer from the University of California, professor C. Sauer, gave me a full day disputing the dreamworld where Brazilians live with regard to the agricultural potential of their soils. Our land is not rich in nitrogen and phosphates like the famous black earth of Russia. It quickly wears itself out and we do nothing to regenerate it.

Just think, Fernanda, of the wonderful transportation and communication networks in the United States – and then of the isolation that our inland cities, and many along the coast, feel for lack of the same. We try to shrug off these differences with, "The Americans are richer than we are". But this stupid phrase doesn't explain a thing. It's the equivalent of saying "João enjoys good health and I don't just because I happen to be sick and João isn't".

Summing up: The European settler found in the United States a physical geography offering good working and living conditions that in many ways

recalled where they had emigrated from. The soil was fertile and, once they crossed the Allegheny, the pioneers found the Mississippi valley. When they were mining iron, they were able to count on abundant coal nearby. Already by 1775 the 13 American colonies along the Atlantic coast had more ironworks than England and Wales. This was the start for the steel industry which has served as the base for America's industrial powerhouse. All these factors have produced railroads, locomotives, wagons, farm implements and all sorts of machinery. The railroad, mining and shipping companies, and the real estate business, produced great fortunes and made millionaires who invested their time and money in the creation of new industries, multiplying commercial and industrial undertaking by the hundreds. In 1859 they struck oil in Pennsylvania, creating new companies and new millionaires and making possible the development and expansion of the automobile industry and the road system. From that day forth, nothing could stop American progress. Everything else has sprung from this beginning. This tremendous economic prosperity has enabled the United States to give its people a better life, healthier living conditions and more comforts.

Up till now we have left out the one thing without which all of these economic possibilities would have stayed forever sleeping in the ground: the human element. I'm not, of course, going to raise the question of racial superiority and join the chorus of those who lament that we had to stay a Portuguese colony instead of a Dutch one. That would be as silly as braying that "I oppose the French Revolution!" But in spite of all my tender feelings for the Portuguese, I have to confess that I do not believe the United States, regardless of all its natural gifts, could have reached its present stage of development if it had been blessed with the type of

immigrant who came to Brazil. Whether they wanted to or not, the Portuguese sent to our land had to follow the monopolistic economic policy that Portugal insisted upon for Brazil. Limeira Tejo writes, "The lack of commercial freedom during the colonial period was, without a doubt, the most important obstacle to industrial development".

And he continues:

If we had been as free to develop foreign trade as the North American colonies were, we could have generated the same conditions of wealth and economic progress that led to the industrial revolution. We would not have been a century behind the United States if we had not been forced in this way to start everything for ourselves after independence.

We know that the U.S. economic prosperity is based on its industry, industry which runs by machinery, with engineering and with mechanical ability. Frankly, it's been proved that Iberians are not particularly gifted when it comes to machines in quite the same way that Germans and Anglo-Saxons are.

We also have to compare our penetration of the interior with the American pioneers' conquest of the West. One cannot say that the "bandeirantes" were in any way inferior to the pioneers in courage, bravery or physical strength. Consider the exploits of one Pedro Teixeira who in 1637 left Pará to mount an expedition up the Amazon River to its northern stream into Equator, reaching Quito. And the "Paulista" Raposo Tavares made a spectacular entry into Peru and perhaps saw the Pacific Ocean. No one can insinuate that the Portuguese and Paulistas were less intelligent or less skillful than the frontiersman.

There are, however, a series of factors that have to be considered. Our explorations were flavored with Portuguese romanticism and improvisation in their disorderly execution. The immediate goals of these trailblazers (to capture Indians, discover precious stones and metals) were such that they have forever

cursed their descendents. I would even add that the bandeirantes encountered physical obstacles much harder to overcome than those which blocked the way for the pioneers.

The United States was colonized in the Anglo Saxon style, methodically and in accordance with established practices.

Portugal was only interested in two things: to extract the riches of its fantastic colony for its own treasury and to repel the Spanish conquistador. The bandeirantes filled these dual purposes marvelously. I would even say that the word "frontier" has additional meaning in Brazil; the pioneers called it the advancing line of civilization, in our bandeirantes' penetration of the backlands they not only sought Indians and riches, but also beat back the Spanish and thereby physically expanded our frontiers.

One other circumstance that gave American colonization a different character than our own was that the European immigrant brought women – white women, most often literate, educated women – not only for his colonization of the coast and also on his march to the west. This has overwhelming importance for me.

In this way, families formed the base of pioneer communities, while the bandeirantes were rolling Indian women in every which corner, according to their whims, with such result that their passage through the interior was littered with living markers, their mixed race descendents who afterwards remained abandoned. The outposts founded by the bandeirantes were left to their own destiny, forever isolated due to lack of transportation and communication networks.

Meanwhile the Americans' rustic, miniature copies of European colonies were in constant communication with each other, thanks to the gentler terrain and the strategically placed rivers which offered natural highways.

Likewise we cannot forget that the 13 North American colonies established along the Atlantic coast were settled by people who left Europe due to political and religious conflict; people who voluntarily started a new life in a land where they could practice their religion and live their lives as they chose. Among these Founding Fathers were over a hundred graduates of Oxford and Cambridge Universities. Sure there were plenty of fortune hunters among the early colonists, but even these were organized in companies set up according to established Anglo-Saxon practices. The first thing the Pilgrims did upon setting foot in the New World was draw up the famous "Mayflower Compact", a sort of mini-Constitution which laid out the plans for the new community as well as the civic responsibilities of its members. The Compact carried the seed for the democracy found today in the United States.

Another factor of capital importance was the extraordinary quality of men who graced the North American nation in its colonial period, the likes of Jefferson, Washington and Hamilton – they were no phenomena explicable in climactic or economic terms, nor even by that catch-all phrase of "racial superiority".

If you had visited Philadelphia or Boston in 1775 you would have found newspapers, theaters and libraries in these cities.

Meanwhile we only got our first printing press after the Portuguese Court moved itself to Rio in 1808. (Remember the Portuguese thought the French were corrupt because they had so many newspapers.) Our doors were also closed to foreign trade until that time. We were not permitted to plant cotton, distill alcohol or manufacture soap because all these products were the Crown's monopoly. Everything reached us late. Pedro Calmon writes, "We waited 30 years for the locomotive, 40 for spinning mills and even longer for steamboats, gaslights,

agricultural machinery and the industry which transformed England in 1800 and Europe in 1820".

You might say that these things are only evidence of material progress, but I'd reply that they represent wealth that can be translated into health and well-being. I'll grant that the Portuguese gave us a handful of admirable human qualities: a lyric soul, a romantic nature, a tolerant spirit and an almost total lack of color prejudice. I'll also grant that the Brazilian is inherently good, there is something admirable in who we are and what we have done in spite of the miserable circumstances in which the great majority of our population lives.

We have a basic kindness, a horror of violence and a loveable kind of common sense, and I'm sure Black and Indian genes have also contributed to this combination of qualities. We are blessed with a sense of human solidarity, which comes from our sentimental nature, but we lack a sense of social responsibility which can only come from education. If the first allows us to show compassion and charity to the suffering of our neighbor, the lack of the second keeps us from organizing our lives in such a way that our personal desires and self interest should not upset the common good; it also keeps us from working to better living conditions for the lower classes to be able to wipe out once and for all the depressing and unworkable system of begging for alms.

Sometimes our focus on the here and now leads us to give more importance to the quick blow than to persistent and slow, organized work. The North American has an unshakeable faith in the future and lives his life convinced that he is on the right road, headed toward a beautiful and noble future. We also have a "sense of destiny" but it leads us to a fatalism that, in the short run, can be pessimistic, even if things might turn out ok in the indefinite future. Look at some of our popular sayings:

God is a Brazilian.

Leave it as it is and see how it turns out.

All will be right in the end.

God's help is worth more than rising at dawn.

As Afonso Arinos de Mello Franco has accurately observed, we believe in salvation by chance, and ever faithful to

this belief, live our lives waiting for miracles – either from a stroke of luck or by grace of a sinecure in the form of a secure public service career.

With only the rarest of exceptions, we have always been governed by coup makers, believers in immediate profit or ones centered on their own career – men without public spirit who never looked out for the future. They were moved by insatiable desires, never-ending gluttony: desire for huge, immediate profits, vanity for command positions to wield power on whim. Our Christianity has been false-fronted, a fact which I mention because I still believe that an honest application of Christian principles could help us get out of the chaos that we are discussing.

At times our democracy hasn't even had the false front. We don't have plans, we improvise. The work of one high civil servant is never continued by his successor; each one has to have his own plan, which always turns out to be just another improvisation. Paternalism has always predominated: we are been governed by classes, group and families.

Our production is low, Brazil is a country of middlemen. As a result, everything is more difficult and more expensive for us.

(A skilled blue collar worker in the U.S. lives more comfortably than a bank worker or small trader in Brazil. He can buy a good car, an excellent refrigerator and a top of the line radio because all these are three, four or five times cheaper than for a Brazilian.)

Our country has such excessive bureaucracy that a manufacturer must often conclude that governments were created to build obstacles to the distribution and sale of his products. We spend more money on the police than on teaching, as if we thought that jails were more useful than schools. Sometimes we try to solve our social problems by force, recalling the crazy doctor who gagged his patient to keep him from screaming, in order to create the illusion that he was no longer suffering.

I don't think that a writer, and especially not a novelist, must be responsible for offering solutions, specific plans and remedies for national political and economic salvation. (A fiction writer rarely knows what he is talking about in this terrain.) There is, however, one responsibility that he must not evade: to look at reality with clear eyes, and portray it factually and unequivocally in his stories, pointing out social evils either directly or indirectly, "to create the need for a cure", as Arthur Koestler has said.

I don't believe that the answer to right-wing or centrist dictatorship is a left-wing dictatorship for the simple reason that I don't believe in dictatorships not even when they are called "technical" or "temporary". It seems to me, Fernanda, that we ought to seek the cure to our problems not only by examining our illness, but also what has caused the illness, because there are cases where the patient has died from the cure.

NÉLIDA PIÑON:
Imaginário e arte na *República dos sonhos* e na Academia

Patrícia Sobral
Brown University

Conversei com Nélide Piñon em sua nova casa da Lagoa, Rio de Janeiro, no dia 24 de agosto de 1995. Aquelas semanas na vida da escritora haviam sido cheias de novidades e aproveitei a boa sorte que tive de conseguir algumas horas em meio a sua vida agitada para lhe fazer algumas perguntas sobre suas obras e sobre os acontecimentos mais recentes.

PS – A primeira pergunta que gostaria de fazer é em relação a *A república dos sonhos*. Parece que fala muito sobre pertencer, sobre o que é ser brasileiro e, para mim, anula a noção de binário. Às vezes, quando as pessoas escrevem sobre serem imigrantes, têm aquela idéia ou do imigrante fracassado ou do bem-sucedido. Em *A república dos sonhos* você cria um novo espaço nesse mundo que era binário, onde se pode existir de uma forma diferente. Por exemplo, Breta é uma reformulação da condição de imigrante de seu avô. Não é mais imigrante, aliás nunca foi. É um novo tipo de brasileiro. Os brasileiros têm uma grande identificação com sua própria cultura e pertencem ao País desse modo, mas muitas vezes são excluídos, deslocados de outras maneiras. Breta consegue viver dentro do Brasil, identificando-se com ele, mas se apercebe de seus problemas. Seu avô, inversamente, nunca se sentiu brasileiro, apesar de ter passado mais tempo aqui do que em sua terra natal, a Galícia. Como o brasileiro vive dentro desse paradoxo, de pertencer e não pertencer a seu país ao mesmo tempo?

NP – Sua observação é muito pertinente, extremamente original. Eu a abraço porque em Breta instaurou um novo princípio de brasilidade, ou pelo menos de reconhecimento, não é inaugural. Você descortina um novo panorama de ser. Nesse sentido, identifico-me muito com Breta porque eu mesma me sinto uma mulher de duas culturas, profundamente. De algum modo estou amalgamada, mas sou mercurial. Joga-se o mercúrio e ele se desfaz, mas sempre as partes soltas são atraídas e voltam ao pólo de atração. Então consegue-se amalgamar outra vez o que dissolveu na queda do mercúrio. Breta sabe que é brasileira, que herda um país; arrasta consigo as tradições brasileiras típicas, caricaturais, até arquetípicas, mas ao mesmo tempo sabe

que o Brasil não é o mesmo. Não é aquele país que as pessoas no início do século ou até a década de quarenta e cinquenta imaginavam ser. O Brasil é uma revolução em si mesma. É um país que vem sofrendo transformações profundas, ainda não verbalizadas. Está imerso em grandes provocações intelectuais, questionamentos. Breta é filha dessas provocações, ou mãe delas. É neta de Madrugá, mas é filha dessas provocações e as acentua. Olha para atrás para o Brasil e o país lhe é familiar. Conhece como se inaugura o Brasil, mas introduz nessa origem um conceito de imaginário. Imaginário não é o que se chama de imaginação; é um legado que cada qual recebe pelo simples fato de exercer a maestria da língua e estar no país e dominar os escaninhos da língua. Breta sabe que é dona desse imaginário, mas também herdou o imaginário galego, o da Europa e nutre, amplia o conceito de que existe um horizonte brasileiro, mas que além dele existem outros horizontes étnicos, outros horizontes geográficos embutidos na América. A América é original porque fala o tempo todo para fora e Breta, de algum modo, também o faz. Fala para o Brasil, ou Nélida Piñon fala para o Brasil, mas ao mesmo tempo é da literatura ou deveria ser da literatura do nosso País falar também para fora, porque a excelência da fala é externar. Breta está sempre falando para fora ou, melhor, fala muitas vezes para fora porque há um interlocutor invisível na cena brasileira, um interlocutor onírico e real, só que não o estamos vendo. Pode ser um europeu, pode ser o Primeiro Mundo, pode ser um homem branco, um homem negro, um oriental, mas é alguém que está fora do Brasil e que em última instância é o brasileiro já internacionalizado, universal. É a assunção da universalidade do Brasil. O Brasil não pode se contentar em ser apenas o que imagina ser – é muito mais do que isso.

PS – Senão empobrece.

NP – Sim, tem mil castas culturais, mil arqueologias, mil genealogias, mil interpretações. A partir disso podemos conversar sobre sua afirmação de que abro o espaço da diferença. A diferença não é apenas o contraste, a oposição. É marca da singularidade. A meu juízo, a literatura traz no seu bojo a singularidade porque no fundo não conta uma história para neutralizar

as personagens, mas para dar-lhes uma distinção. Toda personagem é um arquétipo, é uma personagem de si mesma para si mesma, mas é representativa. A personagem leva máscaras, a sua e as dos vizinhos, as de suas genealogias, de sua raça, de sua etnia, de sua cultura e de seus sentimentos. É pródiga em máscaras, é alguém natural ao ser personagem, alguém que é distinguido com a diferença, com a singularidade. É uma relação que tenho com a literatura. Para mim, ela não uniformiza, não iguala. Estabelece as diferenças, as fronteiras que enriquecem o texto.

PS – Aliás, é o que você faz bem utilizando uma família inteira e seus agregados. Cada um demonstra uma face do Brasil e uma face de si mesmo, deles mas ao mesmo tempo são representantes de modos diferentes de pensar.

NP – É, nessa mesma família todos são diferentes. Há um antagonismo mais fundamental, visível. Quanto mais se acentua a diferença, mais se atrai para o epicentro da narrativa maior representação humana. O que torna um texto universal? Não é trazer as aldeias alheias para dentro da sua, é um equívoco essa expressão. É alargar o espírito da sua aldeia, fazer crer a ela que é muito mais que uma aldeia, que tem condições de estabelecer analogias com outras aldeias do mundo. Esse é o destino da literatura, não é queimar pontes – é fortalecê-las. É uma ponte pênsil o mundo – é um arco. Há que percorrê-lo ou não.

PS – Um dos símbolos mais belos do livro é a lasca que Madruga deixa entre duas pedras, à qual ele volta para mostrar à neta. Ela divide seu ser entre a Galícia e o Brasil, mas para Breta é uma união de vários mundos.

NP – Ele precisa dessa lasca para entender seu mundo. Por outro lado, deixando-a para trás, tem para onde regressar. Ao mesmo tempo, é uma busca, porque se a lasca ficou atrás, a sua representação ficou, em algum lugar do coração ele a levou. Não podemos viver sem os princípios míticos, sem a fantasia impregnada do dissabor humano, das aflições humanas, da aventura humana. Da..., Madruga representa esse espírito de aventura, que abraço com fervor porque o cotidiano sem aventura faz-nos

deslizar ladeira abaixo. Às vezes digo, brincando até, que sempre fui, desde menina, uma aventureira. Claro que não pude ser mais porque nasci numa casa sólida, muito organizada e há um lado meu que é firme. Sempre organizei jantares em minha casa, sou uma mulher que prevê tudo, gosto de receber. Tenho uma administração relativa das coisas, do cotidiano. Um outro lado meu, de fato, não gostaria de estar sob o abrigo de um teto todas as noites. Adoraria dormir cada dia numa casa diferente – na estrada, nessa estrada interminável.

PS – Gostaria de ter embarcado num navio como Madrugá?

NP – Num navio ou como Simbad, que é o império da mentira, da grande mentira. Quando digo mentira não há nenhum sentimento moral nisso – é a da aventura, porque o cotidiano é insuficiente. Há que arrecadar dados para fermentar o cotidiano. Escrever, por exemplo, para mim é uma aventura, uma fermentação. Fermenta e fomenta.

PS – Em seu novo livro, *O pão de cada dia*, há um momento em que você diz “meu avô é a minha narrativa” (seu nome é Daniel). Acabo de ouvir você falar “Da...” na hora que estava comentando Madrugá.

NP – Engraçado... O livro não é autobiográfico. Há ingredientes muito parecidos. Fiz uso de minha experiência doméstica familiar. O fato de ter passado quase dois anos na Espanha, de ter falado galego muito menina, e de ter uma profunda afinidade com o mundo europeu do campo – as quatro estações de Vivaldi – ampliou o meu imaginário, daí eu repetir sempre que tenho essa dupla mirada. Olho o Brasil com essa visão recente, nova, mas ao mesmo tempo tenho um olhar muito antigo, herdado da Galícia. Digo sempre, brincando, que tenho cinco mil anos de cultura nas minhas costas. Isso me torna uma mulher que conheceu a passagem de todas as raças do mundo – os visigodos, os ceutas, todos os outros, os romanos, passaram pela Galícia. Na minha genealogia há esse mundo de raças. Conheci uma grande poeta portuguesa, uma mulher fascinante chamada Natália Correia. Quando nos encontramos ela disse: “Tu és uma princesa ceuta”.

Falou com muita galhardia, com muita simpatia. “Mas há algo em ti que não é ceuta, não é galego”. Perguntei o quê e ela falou: “Teus olhos são um capricho étnico”. É como se quisesse insinuar que em algum momento alguém na minha família transitou pelo Oriente ou houve uma presença que não se esperava. Insinuou que alguém foi infiel. Enfim, acho que isso tudo marcou muito e marca até hoje minha posição no mundo, o modo como vejo as coisas, como alimento a compaixão humana. Sinto-me à vontade no mundo por causa disso. Estou bem na vida. Tenho a certeza de que me sentirei muito bem em Pequim – vou andar por Pequim como se estivesse andando pela Galícia, pelo Rio de Janeiro, pela minha rua. Onde estou a rua é minha, é minha no sentido de liberdade, da minha frugalidade. Sinto-me muito bem no mundo, junto com as pessoas. É uma aprendizagem contínua e ao mesmo é prazeroso. Às vezes, olho como se estivesse me despedindo, porque sei que vai terminar. Dizem que falo muito na morte. É verdade, ela é uma realidade e por isso tenho de acumular experiências, conhecimento. Preciso interpretar o mundo.

PS – Você tem pressa de interpretar o mundo?

NP – Não é pressa. Eu queria ser beneficiada por um processo de decantação, decantar as experiências, a mirada. Nesse sentido, tenho pressa, mas com paciência – uma pressa resignada.

PS – O interessante em seu trabalho é que ao correr dos anos há longos romances, como *A república dos sonhos*, *A doce canção de Caetana*, *Tebas do meu coração*, há contos, agora há esse livro de fragmentos e vai sair um livro para crianças. Estou lendo um livro de Nélida, mas sinto que leio muitos livros diferentes. E essa diversidade toda?

NP – É bom que assim seja. Eu exprimo o produto de minha experiência, de minhas transformações, de minha metamorfose. Forço as crises, não tenho medo delas. Perigosa seria a crise com tumulto psíquico, que abala você em todas as suas instâncias. A crise propicia o crescimento. Abraço tudo com muito entusiasmo e essas dores se reverterem, voltam para mim me transformando, eu puxo a metamorfose, o câmbio de pele. Quando

começo um livro já não tenho absolutamente mais nada com o outro. Tenho um cuidado, um capricho, uma angústia de não fazer uso da sombra do outro livro. Quando se acaba de fazer um livro, se está com as mãos adestradas e a mente atilada. Eu poderia começar um outro livro imediatamente. Procuro tornar-me canhestra, rústica, tudo para quase desaprender a escrever, para poder esvaziar meu estoque, como se pudesse esquecer quem sou, como se pudesse borrar minha aprendizagem, minha experiência de narradora. Porque aí eu tenho chances de recriar.

PS – Então, quando começa um livro, é mesmo um novo livro, no sentido amplo da palavra.

NP – Vou com minha mãozinha profana, meio atrapalhada, com medo, enfrentando o grande sagrado.

PS – É uma viagem intencional.

NP – Intencional no sentido de ter varrido tudo. Começar é muito difícil para mim. Primeiro, porque quero que o livro seja muito bom e não há garantias. Meu Deus, como escrever é difícil. Toda hora eu digo a mim mesma, Nélida, como você é incompetente! Eu até deveria ser menos severa comigo, mas continuo sendo.

PS – Quando você sabe que está pronta para começar a escrever?

NP – Vejo isso quando estou impregnada das idéias, quando estou povoada pela linguagem, pelas personagens. Quando introduzo a mão numa zona cheia de penumbras e é como se eu, devagar, começasse a agarrar pequenos objetos sem forma, mas com volume, é como se pudesse amassar esses volumes com as minhas mãos. Talvez aí comece o processo da modelagem. Uma vez começado, eu vou. E tem mais, não posso cometer erros capitais na narrativa, na linguagem, no ritmo. A estrutura tem de ser inatacável porque senão não consigo consertar. É impossível consertar um edifício mal feito.

PS – Houve alguma vez em que você iniciou um livro e não acabou?

NP – Em 1976 comecei uma novelinha que interrompi na página, sei lá, 60. Nunca foi adiante. Senti que o edifício não se mantinha de pé e parei. No caso de *A república*, fiz toda essa estrutura em dois meses e tanto. Teria de ver nos originais, mas penso que foi isso. Eu sabia que muitas vezes cometia erros e dizia não é isso que eu quero, mas não parava. Perseguia a estrutura, o tempo. Essa é a grande questão. Eu desafio o tempo, sou fascinada por ele. Se eu adestrar, controlar o tempo, o resto não tem problema, conserto depois.

PS – Percebe-se que *A república* é um livro que desliza pelas suas mãos.

NP – Você vê que as mudanças temporais são imensas.

PS – Na sua palestra em Yale, você comentou que não procurou nenhum dado histórico e queria que sua memória histórica fracassasse.

NP – Afirmei que só diria o que sabia para poder abraçar preconceitos. Os preconceitos estão embutidos no psiquismo das minhas personagens. Eu não queria um compêndio histórico e também não queria retificar a História. Como disse naquele dia, só tive uma dúvida, mas há quem fale que o livro teria oferecido o resultado de uma pesquisa, de uma reflexão. Tudo eu já sabia, era o que havia em mim. Colhi esse material todos os dias e o metabolizava, transformava. Um romance, nesse sentido, é muito interessante: sofrem-se alterações pessoais, coletivas, ao longo de dois anos. Isso pode aparecer numa delicada instância na narrativa, mas não pode significar um transtorno no texto, senão você nunca fará seu livro. Você é servo do tempo, o tempo discorre, fala. Tem suas prerrogativas e as cobra. Quando comecei *A república*, sabia que ia enfrentar talvez a maior batalha narrativa de minha vida, mas achei que estava pronta. Vinha me preparando há muito tempo, sendo que no último ano só pensava nisso, mas estava precisando de um empurrão. E esse empurrão me veio quando fui a Belo Horizonte fazer uma palestra e uma amiga me perguntou se eu conhecia Congonhas do Campo. Envergonhada, confessei que não. Ela falou, te levo agorinha. Estávamos no hotel.

Fomos no carro dela e quando subimos a ladeira e pude ter a perspectiva completa da igreja e vi de longe aqueles doze profetas tive uma emoção poderosa. Foi a emoção que tive, por exemplo, na Acrópole, a que tive no Yucatán, no México. Essas emoções só se pode ter se se compilou, estabeleceu camadas de reflexões e estava tudo pronto dentro de você. Desencadeou-se um processo de criação, eu vi tudo claro; a emoção foi tão forte que eu disse, era essa a emoção que eu buscava, que eu precisava para levantar a tampa. Vim para o Rio e imediatamente comecei a arrumar tudo. Fui para Congonhas com um material enorme, desde cortiça, vinho do Porto. Levei cadeira especial, mesinha de máquina de escrever. Levei televisão, garrafa térmica, reforcei o sistema de luz da pensão com milhares de spots para poder enxergar bem. Chegando lá foi muito engraçado porque parei o carro diante duma pensão simples, justamente porque era a melhor visão da janela para eu poder conviver diariamente com o Aleijadinho. Vieram uns meninos para me ajudar com a bagagem e disseram, a senhora é da TV Globo? Eu ri. Depois descobri que havia um boato de que a TV Globo ia escolher Congonhas para a locação duma novela. Sinto muito decepcionar, mas não sou da TV Globo. Vi o quarto e disse, quero mais um. Havia ligação entre os dois, eram simples, mas os donos permitiram que eu mexesse neles. Mande tirar armário, cama, fiz uma mudança total no segundo quarto e armei um escritório. Usei uma cortiça enorme, com todo roteiro de *A república*. Todo o livro foi feito com papeisinhos desse tamanho, uma folha dividida no meio, as cronologias da família de Madruga e as do Brasil e do mundo. Eram passagens mínimas do tempo onde ancorar-me, eram fincas, âncoras internas invisíveis que ninguém percebe. Daí o sustentáculo temporal que penso ter conseguido ou pretendi conseguir.

PS – O romance tem uma série de confrontos entre gerações, entre homens e mulheres, e, ao invés de procurar soluções fáceis, você está sempre jogando essas personagens umas contra as outras e vendo como é que vão se sair. No caso de Esperança, por exemplo, o resultado é a morte, não há jeito de ela escapar do conflito com Madruga. Mesmo saindo de casa, a presença dele é uma eternidade para ela.

NP – É um conflito inacabado e que de algum modo se prorrogua na filha. Não que ela busque uma solução. Madrugá estava preparado para essa neta depois da morte de Esperança.

PS – Esses confrontos me interessam porque parecem contrários ao modo brasileiro de existir.

NP – Muito interessante. Eu entendo os conflitos, acho que as relações humanas são palpáveis pelos conflitos. Não precisam ser necessariamente dramáticos, seminais, radicais. Basta que nasçam das oposições, das abundâncias, das contradições. Cada ser é uma entidade. Como a gente vai governar esse mundo, que causa uma perplexidade imensa? Penso enriquecer o texto assinalando a diferença, a singularidade. É irrenunciável, inalienável.

PS – Você conta a história do Brasil através da história individualizada dessas pessoas.

NP – Havia essa pretensão desde o início. Isso me estimulou muito, mas daí a dificuldade, porque eu queria que a história do Brasil estivesse presente, não só como pano de fundo, mas também dentro da história, empurrando-a, porque o cotidiano está em todas as partes, na política, na vida pública, enfim para onde você se vire. Também queria assinalar a presença dos que inauguraram o Brasil branco, a presença imigratória, que é uma marca imensa, é para sempre, e também a presença do mundo europeu dominador e sedutor, dono das regras que implanta aqui na América. E mostrar onde está essa América pagã, duplamente pagã, pelos índios, pelos gregos, pelos romanos, pelos druidas, o mundo da multiplicidade dos deuses. Tudo isso me fascina. Pensar que nada é como eu vejo é uma obsessão minha. Desde menina tudo o que vejo não é verdade, é pouco. Daí a necessidade de escrever – a realidade é insuficiente. Eu precisava mais e mais e mais. Foi o que me arrastou para a leitura, me fez escrever. Porque era muito pouco para a minha imaginação, diante de tudo que eu queria viver e experimentar. Eu tinha uma avidez imensa que ainda tenho de outra forma, que se traduz de outro modo. Sou uma mulher – ao mesmo tempo cozinheiro, dizem que tenho uma certa gentileza, mas sou insaciável, muito

curiosa. O conhecimento é para mim, como se diria em espanhol, *placentero*, muito prazeroso. Isso aparece em *A república*, mas ela tem esses painéis. Às vezes eu sentia que estava levantando um telão no teatro para entrar em outras cenas, em outras personagens. Eram personagens que não estavam dentro, mas de algum modo eu quis criar a sensação de que estavam em alguma esquina, em algum ponto no território. Outra coisa que talvez você aprecie saber: eu vivia numa concentração impressionante. Não somente para não errar na manipulação do tempo, nas exigências de cada cena, de cada personagem, nas artimanhas da narrativa, mas também tinha decidido não ler o livro enquanto o estivesse fazendo. Não reli uma única página da primeira versão. Tinha todo o livro decorado em minha cabeça. Não podia repetir nenhuma frase porque, como digo brincando, já que não consigo decorar, tenho de inventar. Se relese cada página feita no dia anterior, corria o risco de fazer falsas retificações temporais. Confio no instinto do tempo. Eu me disse, não, estou indo pelo caminho certo. Como tinha tudo em mente, via tudo de uma só vez, como se a escrita estivesse concisamente contida dentro duma página. Era um modo de não tocar em nada. Eu enxergava para trás, isso não precisa, isso vai precisar, mas verei depois, porque não posso me permitir equívocos.

PS – E o visual é extremamente importante nesse romance. Estou lembrando do momento em que Breta olha a fotografia da família no escritório de Madruga e fica pensando no que essa fotografia não diz, no que fica de fora. Madruga havia insistido em que era uma foto só da família, e Venâncio, por exemplo, não está nela.

NP – E ela se dá conta disso. Ele não deixa Venâncio entrar, o que deve ter sido uma dor para Venâncio.

PS – É porque de repente os laços de sangue...

NP – Sobrepunham-se. Aliás, num determinado momento, Madruga fala sobre os laços de sangue. Só podia confiar na família.

PS – Ele confia, mas ao mesmo tempo quer ter todo o controle sobre a situação familiar.

NP – Ele tem a noção (confia porque não pode desconfiar) de que os netos que sobreviverem a ele irão rasgar os retratos – não vai sobrar nada.

PS – A única pessoa que se interessa a fundo pela história da família é Breta, a mais marginalizada da família. Ela é órfã, divorciada (numa época no Brasil em que o divórcio não é comum), politicamente marginalizada, pois passou um tempo na França exilada, e escritora, um ofício difícil. É a pessoa que podia ser a mais marginalizada no romance, mas como tem consciência disso, é justamente ela que passa a atar os laços do romance e não só como escritora.

NP – Breta é uma das costureiras do texto e ao mesmo tempo procura assumir um desempenho discreto. Madruga é muito ostensivo, você não acha?

PS – Sim, muito mais e os filhos também.

NP – Pretendem ser.

PS – É, nunca chegam ao nível de Madruga.

NP – E nem à importância de Breta na narrativa. Agora, uma personagem que a meu juízo tem importância é Eulália, mesmo quando não aparece em cena. Vai demolindo certas coisas, infiltra-se na família. Há momentos em que se tem a sensação de que não pertence à família que ela engendrou e formou.

PS – É como se em alguns momentos estivesse num universo paralelo.

NP – Exato. O universo da distração, da autonomia, das suas crenças.

PS – Por outro lado, mesmo quando não está em cena, a sua presença é sentida e o silêncio também. Tem horas em que seria importante dizer alguma coisa. O silêncio dela é que o faz.

NP – É verdade. Eulália tem laços secretos com algumas pessoas, com Odete, com Venâncio.

PS – Tem a coisa toda do apartamento estar dividido. Cada filho tem direito a um espaço que é só seu.

NP – Daí ela inventar as caixas das memórias. Estimula isso nos filhos, mas ao mesmo tempo é uma grande solitária.

PS – Tem toda aquela noção da religião.

NP – Deus lhe basta muito e ela está tomada por uma grande nostalgia.

PS – É como se ela nunca tivesse chegado emocionalmente ao Brasil.

NP – Por outro lado, onde ela havia estado? Eulália era uma itinerante. Também não pertencia profundamente à Espanha ou à Galícia. À memória do pai, sim, Dom Miguel. Seu território é aquele quarto, as horas que passa com Odete, ambas conversando, intercambiando dialetos, sotaques, melhor dito. São personagens cuja intenção era respeitar suas idiossincrasias, seus mistérios, seu próprio enigma. O escritor não pode fazer o expurgo dos enigmas. Tem de criar condições para que suas personagens guardem seus mistérios, que não são ditos na narrativa. Não deve permitir que o leitor conheça tudo. Não se conhece tudo: a revelação é sempre parcial na literatura.

PS – Assim fica mais interessante e estimula também o trabalho do leitor.

NP – Ele completa. Em *A república*, se o tivesse desejado, eu poderia acrescentar mais informações.

PS – Gostaria de passar agora aos acontecimentos recentes. Você é a primeira secretária da Academia Brasileira de Letras e uma das poucas mulheres na Academia. Queria que me falasse sobre sua relação com a Academia.

NP – Não tinha pensado em entrar imediatamente na Academia, imaginei que isso ocorresse após alguns anos. Fui eleita em 89 e tomei posse em 90, mas fui muito estimulada por alguns amigos. Quando afinal aceitei e inscrevi-me, o que na verdade me incentivou foi pensar que estava entrando na casa da memória, ia circular em memórias fascinantes da vida brasileira, que me faltam. Nunca se tem um acervo suficiente de memórias porque as nossas são poucas. Então vivo acumulando memórias do País, das entidades, memórias do coração. Por exemplo, quando conheço um brasileiro de trezentos anos, preciso saber qual é a concentração desse brasileiro, de que forma encontro o vestígio desse Brasil no brasileiro de trezentos anos. É uma obsessão que tenho. Adoraria dominar a história do Brasil. Não as ocorrências, dominar no meu âmago, de tal modo que pudesse falar sobre que século seja com quem viveu nele. Com isso eu estaria entrando na casa de Machado de Assis, de Joaquim Nabuco, me agradou muito esse aspecto, a grande memória brasileira. Acredito que uma das boas memórias brasileiras está na casa de Machado de Assis, na Academia. Tenho tido um convívio muito agradável, não me arrependo em nenhum momento, ao contrário, convivo com seres ilustres. Cada vez que uma história me é contada, além da história dessa pessoa, vem-me a do Brasil, a da geografia, a dos sentimentos, de famílias antigas, recentes, enfim, e como são seres excepcionais, eles me trazem uma memória decantada, com normas próprias, carismas próprios, é muito bom. Como eu gosto da casa e tenho o temperamento ativo, fui convidada para ser parte da diretoria. É a primeira vez que uma mulher na Academia é diretora. Acho interessante porque gosto muitíssimo da instituição. Ela pertence ao Brasil, é reforçada pelo imaginário. As pessoas da rua, as pessoas desconhecidas torcem pela Academia, a estimam. Quando há uma eleição, você não faz idéia de como as pessoas nas ruas participam, vota no fulano, é uma participação ativa. Não estão invadindo a seara da Academia, ao contrário, a estão enriquecendo. Em 1997 teremos nosso primeiro centenário. Será uma grande festa e um ano importante para a Casa. Num país como o Brasil, um centenário como esse tem uma enorme significação moral, ética. Para o Brasil é uma data importante.

PS – O que representa ser uma das poucas mulheres na Academia Brasileira de Letras?

NP – Estou nela como escritora. Sou uma profissional séria, portanto é natural que esteja dentro dessa Casa. Prestei e presto serviços à literatura do Brasil. Outros que não estão nela prestam igual serviço e mereciam estar, caso quisessem. É muito importante que eu, como mulher, com as posturas feministas que tenho, esteja dentro da Casa. Deveríamos viver numa sociedade em que a questão não se colocasse, mas uma vez que existem os preconceitos contra a mulher, é preciso que sejam reduzidos e finalmente combatidos, eliminados. Acho muito importante que a mulher esteja em todos os lugares, que não seja uma criatura social e historicamente afásica, sobretudo porque não escolheu o caminho do silêncio: este lhe foi imposto historicamente. A voz da mulher precisa estar em todos os lugares, cada vez de forma mais atuante, que se escute. É uma contribuição enorme que a mulher está trazendo.

PS – Você é a primeira mulher e a primeira brasileira a receber o Prêmio Juan Rulfo. O que significa esse prêmio?

NP – É talvez o prêmio mais prestigioso do continente e sobretudo é o que abarca muitas culturas, posto que se destina às línguas espanhola, portuguesa, inglesa e francesa. O prêmio é para a América Hispânica, o Brasil, o Caribe espanhol, o Caribe francês, o Caribe inglês e a Península Ibérica, Portugal e Espanha. Daí o júri de nove pessoas, uma mulher e oito homens, ter representantes de várias línguas, francesa, inglesa, etc. É a primeira vez que um escritor de expressão portuguesa é contemplado e ainda por cima uma mulher. Fiquei comovida porque não sabia que estavam se reunindo para dar o prêmio e é para o conjunto da obra, para uma carreira, para uma devoção à arte de escrever, ao ofício. Isso tem um mérito que me comove.

PS – Você fala de gostar de aventuras, mas a sua vida parece uma grande aventura.

NP – É uma vida intensa. A minha grande amiga e agente literária, uma mulher brilhante, me pede: “Pare tudo. Passe sua vida agora fazendo suas memórias!”.

PS – Você pensa em um dia fazer isso?

NP – Penso, mas não sei como e nem quando. Já tenho muitas anotações, acumulo informações e dados. Tenho uma parte chamada memórias, vamos ver... Atualmente estou fazendo anotações para um romance e estou limando alguns ensaios meus, reflexões sobre a arte narrativa. Gosto muito de pensar como é que se escreve, de que forma se escreve. Venho tomando notas há muito tempo. Tenho já alguma coisa porque, como dei curso sobre criação literária, o fazer literário é uma inquietação minha. Só preciso me organizar melhor. A grande questão é que amo muito a vida. Sou uma mulher muito inquieta relativa aos sentimentos, à vida inteira. Vou aos lugares, viajo o mundo, nem sei como escrevi tanto!

PS – Você está lançando seu novo livro e me disse que ainda não tem título.

NP – Não tenho. Preciso providenciar logo, porque pode ser que de repente eu saia durante um mês e meio ou dois, não sei bem. Preciso de um título. Estou distraída. Nunca me aconteceu isso. Em *O pão de cada dia* eu experimentei mais de oitenta ou cem títulos – maior naturalidade, no ato. É que não tenho pensado, estranho, mas mesmo assim já deveria ter sido premiada por um título.

PS – Você fala muito sobre ter vivido com duas culturas e continuar a viver com duas culturas. Conversamos sobre isso quando falamos sobre a *A república dos sonhos*. Agora você passa um tempo nos Estados Unidos todos os anos. Que influência essa ligação com os Estados Unidos está tendo sobre você?

NP – Engraçado. Claro que somos muito diferentes, os brasileiros e os americanos, mas de qualquer modo estamos sob a égide de uma certa modernidade, de algo que eu chamaria de o sentimento do gerúndio. Acho que os povos novos são povos de movimento, andam até mais depressa do que podem. São nervosos, são inquietos, são andarilhos, apressados. Não usam o infinitivo, usam o gerúndio. O gerúndio é o tempo verbal do movimento, projetamos para o passo seguinte, não nos deixa parados. Nesse sentido, esses dois países estão sob a égide do gerúndio. É uma cultura de ponta, a dos Estados Unidos, me provoca inquietação, sempre me

beneficiou com idéias desde a primeira vez que estive lá. É uma experiência muito boa e além do mais, como trago o Brasil dentro de mim, dentro do meu bojo, toda vez que estou fora penso no Brasil muitíssimo, retifico as curvas, abrindo as linhas da reta, torno-a mais meandrosa. Penso demais no Brasil, é um modo de eu refletir. Lá tenho uma vida mais tranqüila, de certo modo. Posso ver mais, vou às bibliotecas, escrevo. Digo brincando, às vezes, que tenho a sensação de que estou numa estação de águas. Não tanto como antes, porque agora já conheço muita gente. É agradável poder ser subjugada pela ruptura, estar em várias casas ao longo do ano, de repente falar em outra língua quatro meses por ano, embora eu guarde a minha paixão pela língua portuguesa. De repente atualizo-me demais, porque o mundo cultural é riquíssimo lá, tem livros, vídeos, televisão a cabo, em quatro ou cinco meses circulo por uma outra cultura. Como vou muito à Espanha também, deixo-me impregnar pela cultura do mundo hispânico. Isso é altamente enriquecedor, não tem me prejudicado em nada, não cria qualquer antagonismo relativo ao Brasil, ao contrário, cada vez mais me debruço sobre o Brasil. O Brasil é o meu epicentro.

PS – Agora você faz mais uma viagem, vai à China?

NP – Vou à China dia 28. Fui convidada para fazer parte da delegação brasileira junto à conferência promovida pela ONU em Pequim, que vai do dia 4 ao dia 16. Estarão nas pautas dos debates questões primaciais relativas ao destino da mulher nesse final de século e início de milênio. Tenho a impressão de que o que se vai debater em Pequim de algum modo antecipará o que a sociedade espera e pensa da mulher e quer para a mulher. A mulher terá de lutar muito para se situar melhor no território humano, porque o que diz respeito a ela diz respeito ao mundo. Será uma das conferências mais fascinantes dessa segunda parte do século. Eles esperam de 35 a 40 mil mulheres do mundo inteiro.

PS – Ouvi dizer que um trem inteiro vai sair de Paris.

NP – Já saiu. Eu li também, achei fascinante. As pessoas esperam chegar depois de onze dias de trem, isso é fantástico. É

como se você estivesse andando de camelo, a cavalo, pé; isso é uma peregrinação, como ir a Santiago de Compostela, como antigamente Leonor da Aquitânia foi a Jerusalém a cavalo, a carroça, no século XII – as grandes peregrinações do século XII.

PS – E em cada lugar onde o trem passar vão subir mais mulheres.

NP – Claro! Paris é uma festa, o mundo é uma festa. *Paris is a moveable feast*. Pequim é uma festa. Há que buscar, impregnar o mundo com certo júbilo, quebrar os grilhões da tristeza, da depressão, da ausência de utopias, há de sonhar. Os mais jovens precisam desse legado.

BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha.* São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995. 352 p.

A íntima associação entre história e ficção, o consórcio entre arte e ciência, é o que revela este belo e minucioso trabalho sobre a construção discursiva de Euclides da Cunha. Ao eleger como questão central a da imitação, entendida como mímese, Leopoldo M. Bernucci oferece ao leitor uma contribuição de inegável valor para que se estabeleçam relações intertextuais entre a obra euclidiana e a de alguns de seus precursores, contemporâneos e epígonos, indicando semelhanças temáticas e estilísticas, muitas vezes obscurecidas por leituras que tendem a opor o teor sociológico, de descrição geológica e etnográfico de *Os sertões* a seu forte componente imaginário. *A imitação dos sentidos* contém, ao lado de sete expressivos capítulos-ensaios, uma seção de 202 páginas em que o autor publica e comenta em detalhe um fragmento inédito do manuscrito de *Os sertões*, indicando textos precursores e contemporâneos, além de outras fontes que participaram da composição dessa obra.

Três são os capítulos que abordam as relações intertextuais da obra euclidiana com alguns de seus prógonos. Entre esses, no entanto, Bernucci inclui apenas o capítulo inédito "A nossa Vendéia", em que coteja a perspectiva do autor brasileiro com a de Victor Hugo em seus escritos sobre a Revolução Francesa; e o capítulo "Um continente chamado América Latina", em que estabelece relações intertextuais entre *Os sertões* e o não menos famoso *Facundo* do argentino Domingo Sarmiento. Curiosamente José de Alencar não está relacionado entre os prógonos, a despeito do ensaio "O impasse euclidiano". Nele Bernucci

adverte-nos para as proximidades entre a caracterização do sertanejo em Euclides da Cunha e aquela que desponta no delicado retrato esboçado pelo escritor romântico.

Se com freqüência associamos o autor de *Os sertões* à literatura naturalista, o primeiro capítulo de *A imitação dos sentidos*, ao estabelecer pontos comuns entre José de Alencar e Euclides da Cunha, chama atenção para os impasses vividos por esse último que, apesar da intenção manifesta de uma descrição das paisagens e dos homens sob inspiração cientificista à moda de Humboldt e de Gumpłowicz, inspira-se na ficção romântica de Alencar para a descrição do "sertanejo-centauro" e a do gaúcho que constrói como sua antítese. Confrontamo-nos, assim, com a polissemia de um texto em que o "narrador sincero" representado por Euclides da Cunha revela a forte tensão entre o Romantismo imaginativo e o Naturalismo ainda incipiente.

Podemos pensar na mesma chave romântica ao lermos o capítulo "A nossa Vendéia". Aqui Bernucci nos remete aos artigos semanais publicados com esse título meses antes da ida de Euclides a Canudos e ainda a uma referência anterior em artigo publicado pela imprensa em 1892. Mostrando a oscilação desse último autor entre a caracterização de Canudos como símile ou enquanto metáfora da rebelião francesa, o capítulo aborda as semelhanças entre *Os sertões* e *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo, tanto no plano da composição da obra como na estilização das paisagens e de alguns personagens. Também Victor Hugo não escaparia das tensões entre a ênfase cientificista da literatura de cunho naturalista e o Romantismo, encontrando-se com freqüência dividido entre a visão de uma civilização que deveria se impor e a denúncia de seus excessos e contradições.

O último prógono abordado, Domingos Sarmiento, apresenta fortes pontos de contato, ainda que, segundo Bernucci, pouco explorados, com a perspectiva euclidiana. Ao cotejar os textos de *Os sertões* e *Facundo*, o autor aponta muitas similaridades e enfatiza a oposição entre civilização e barbárie, bem como a concessão feita por ambos à imaginação. Creio que deveria ser melhor discutida, no entanto, a ênfase no caráter mais sociológico da obra de Euclides, bem como a imputação de um teor mais ambivalente de *Os sertões* face à dicotomia entre civilização e barbárie. As ambigüidades do escritor argentino são lembrados, entre outros autores, por Richard Morse que acentua em

O espelho de Próspero a crítica do que Sarmiento via como imitação servil pelos habitantes de Buenos Aires das instituições sociais e políticas liberais de origem européia. Talvez tenhamos aqui mais um ponto de contato com a idéia da civilização de copistas do litoral de que nos fala Euclides da Cunha.

Vistas tão significativas semelhanças com obras que antecederam *Os sertões*, *A imitação dos sentidos* nos leva a interessante aproximação com o texto de um contemporâneo, cuja contribuição é menos lembrada: Afonso Arinos. Duas trajetórias distintas na política: Arinos monarquista, Euclides republicano de primeira hora; muitas são, entretanto, as proximidades entre os dois repórteres-escretores, quer na caracterização sociológica do fenômeno do messianismo, quer na forte defesa da incorporação do homem do sertão à tarefa de construção da nacionalidade. No estudo da intertextualidade de suas obras, Bernucci esclarece que não se trata de estabelecer critérios de originalidade, mas de mostrar um caso de imitação textual mútua e de transformação do material imitado, no qual devem ser incluídas outras fontes que participaram da construção das narrativas dos dois intelectuais.

Os capítulos que abordam os epígonos permitem que estabeleçamos uma reflexão em torno de representações das mais persistentes no imaginário social brasileiro: aquelas referidas à preguiça e ao atraso como elemento distintivo do povo e aos elementos deterministas e fatalistas na caracterização da sociedade brasileira, em geral, e do homem do serão, em particular. As primeiras são focalizadas em "O bicho-preguiça da fábula", em que Bernucci aproxima o texto euclidiano da caracterização do caboclo elaborada na obra do escritor paulista Monteiro Lobato. A visão determinista é, por sua vez, objeto da análise do autor no capítulo "Os avatares do Naturalismo", especialmente dedicado ao cotejamento entre *Os sertões* e o livro *Vidas secas*, escrito por Graciliano Ramos.

Em "O bicho-preguiça da fábula", verificamos como as representações do homem do interior convergem, quer elas se refiram ao caboclo, ao caipira ou ao sertanejo. Independente das diferenças no ambiente geográfico e social, encontramos tanto na literatura romântica, como na naturalista e na regionalista, similitudes na caracterização dos hábitos de vida e das crenças. É este ponto que permite a Leopoldo Bernucci aproximar o

sertanejo do semi-árido de *Os sertões* ao caipira, o famoso “Jeca Tatu”, da região decadente do Vale do Paraíba em São Paulo, retratado por Lobato. Nesse capítulo, uma observação das mais relevantes consiste na proximidade temática e estilística entre o último autor e os modernistas.

O capítulo “Os avatares do Naturalismo” pode também ser lido a partir do debate em torno do Modernismo. Através de algumas crônicas escritas por Graciliano Ramos, Bernucci procura demonstrar os vínculos estreitos do escritor alagoano com a estética naturalista de fins do século XIX. Ao cotejar *Os sertões* e *Vidas secas*, o autor aponta várias semelhanças entre o “Hércules-Quasímodo” retratado por Euclides da Cunha e o personagem Fabiano, o vaqueiro do romance de Graciliano Ramos. Longe de apresentar as coincidências temáticas e estilísticas como mera imitação ou plágio, Bernucci sugere uma visão mais ampla do processo de intertextualidade, apontando na obra de Graciliano a associação entre traços deterministas e forte crítica das relações sociais.

Essa perspectiva de estudo da intertextualidade marca igualmente a apresentação e os comentários do fragmento inédito do manuscrito de *Os sertões* publicado e comentado na última parte de *A imitação dos sentidos*. A meticulosa análise empreendida pelo autor revela as dificuldades para o estudo da gênese de *Os sertões*, o que não minimiza a importância do documento inédito arrolado no livro para a identificação de fontes e esclarecimento sobre algumas citações; para uma melhor compreensão do estilo euclidiano e, finalmente, como documento histórico relevante para explicar as relações, com frequência tensas, entre Euclides e os comandantes da Campanha de Canudos. Bernucci compara o manuscrito com diversas outras fontes, além do texto final da obra em pauta, apontando influências mútuas entre o autor de *Os sertões* e seus contemporâneos, bem como o intrincado processo de reescritura desse texto central para o pensamento social brasileiro.

O livro de Leopoldo Bernucci vem contribuir significativamente para o que podemos apontar como uma tradição de estudos de análise e história literária sobre a obra de Euclides da Cunha e de *Os sertões* mais especificamente. Soma-se a outros esforços entre os quais o próprio autor destaca *História e interpretação de Os sertões*, de Olímpio de Souza Andrade, a

quem o dedica. Ademais, ao reunir tantas possibilidades de comparação intertextual, oferece-nos um amplo quadro em que despontam as múltiplas veredas que podemos percorrer na leitura de outra obra tão densa.

Dado meu interesse no estudo do pensamento social brasileiro, não poderia me furtar a tecer dois comentários finais. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento teórico do livro em torno da tensão entre história e ficcionalidade. Talvez não seja excessivo lembrar que ela tem sido abordada nas ciências sociais e na história, em particular, por perspectivas que acentuam o processo literário de intertextualidade, deslocando o antigo debate sobre as oposições entre texto e contexto. Como observa Dominique LaCapra, o texto deve ser visto como uma rede de resistência e, portanto, aberto a permanente diálogo. A segunda observação diz respeito ao público que poderá ler com proveito *A imitação dos sentidos*. Ao lado de especialistas e daqueles que simplesmente sentem prazer em ler Euclides e boas análises sobre esse autor, como sugere Nélida Piñon na Apresentação, o livro consiste em contribuição significativa para todos os que se interessem pelas relações entre a literatura e a reflexão sobre a cidadania e o tema da identidade nacional, tão cara ao pensamento de Euclides e de seus prógonos, contemporâneos e epígonos, conforme aponta Leopoldo Bernucci.

Nísia Trindade Lima
Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. São Paulo: Best Seller, 1994. 580 p.

No romance *Ana em Veneza*, João Silvério Trevisan sugere que há um descompasso natural entre as nossas intenções e os descaminhos e dores arquitetados pelo destino. Por isso, “a nós, mortais mortificados, restará apenas confiar na poesia, bálsamo para tudo aquilo – e é tanto! – que nosso entendimento não alcança”. A sentença de Trevisan comporta duas conclusões, ambas aplicáveis a esse título que a Editora Best Seller, divisão do Círculo do Livro, elege em seu rol de publicações, apresentando-o em versão de 580 páginas e capa dura.

A primeira diz respeito ao descompromisso que o texto apresenta relativamente ao material histórico referenciado, algo que se manifesta, em particular, nas peripécias de Alberto Nepomuceno, a personagem principal. A ficção acompanha os passos desse compositor e maestro que, nas pegadas de Carlos Gomes, teve formação européia subvencionada pelo governo brasileiro e que foi alvo de certa notoriedade nas primeiras décadas do século, em que pese nunca ter alcançado a glória do antecessor famoso. A vida de Nepomuceno foi pesquisada por Trevisan, mas nem por isso a obra segue o rigorismo da biografia, dessas de fundo histórico-jornalístico nos moldes do que têm feito Ruy Castro e Fernando Moraes, para citar dois exemplos brasileiros recentes. O próprio autor, em nota de *post-scriptum*, esclarece:

O protagonista e outros personagens deste romance são reais. Mesmo considerando as rigorosas pesquisas empreendidas sobre sua vida e seu tempo,

os fatos aqui relatados não têm necessariamente verossimilhança biográfica. Tais personagens tornaram-se produtos da ficção do Autor (581).

A propósito, o compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - Rio de Janeiro, 1920), tal como registra a ficção, em 1880 fez cursos de aperfeiçoamento em Roma, Berlim e Paris. Após 1902, de volta em definitivo para o Brasil, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. A crítica especializada o reconhece como o primeiro compositor brasileiro de tendência realmente nacionalista.

A segunda conclusão sugerida pela afirmativa de Trevisan confunde-se com o próprio ato da criação ficcional, cuja natureza constitui solo fértil enquanto livre representação. Mesmo o romance, gênero no qual se inclui o texto em questão, que tornou célebre a forma de imitar a vida como ela é, assenta seu tônus literário no fato de submeter os elementos prosaicos imitados às lógicas internas de funcionamento textual. Com isso, retira o prosaísmo da sua natureza de experiência vivida para transfigurá-lo em elemento da estrutura narrativa, constituindo-se em obra literária. *Ana em Veneza*, dentro dessa lógica de liberdade criadora, que se sobrepõe à logicidade dos fatos referenciados, informa, logo de início, sobre a morte do protagonista, Alberto Nepomuceno, ocorrida ao redor do início dos anos de 1920, para, ao final, apresentá-lo vivo em uma contagem temporal que avança sententa anos em relação à cena de abertura. Tudo isso sem qualquer justificativa explicitada pelo narrador. Tudo deve se explicar pelo próprio texto, por sua natureza literária, ou, como quer o autor, pela poesia, bálsamo para tudo aquilo “que nosso entendimento não alcança” (9).

Do ponto de vista da fábula, o romance de João Silvério Trevisan é arquitetado em torno de dois eixos condutores. Um diz respeito à aludida biografia de Alberto Nepomuceno, de quem se acompanha o torvelinho da formação européia como músico erudito, no último quartel do século XIX, e as mágoas do final da carreira, exposto à virulência da crítica e a uma produção inconclusa, às vésperas do modernismo da década de 1920. O outro eixo é montado em torno da figura de Ana, a qual, fruto da condição de escrava, sofre um duplo desterro: chegada recém-nascida ao Brasil, proveniente da África, cria-se aqui,

adaptando-se aos costumes e língua pátrios, para, em plena mocidade, ser novamente deslocada. Muda-se, então, para a Europa, por ocasião do retorno do senhor, um alemão viúvo e cioso da educação dos filhos.

As histórias de Nepomuceno e de Ana cruzam-se em Veneza. O encontro ocorre de forma gratuita, em local público, no ano de 1890. O jovem músico está em solo italiano para completar sua formação. A antiga escrava, descrita na oportunidade como uma negra de aproximadamente sessenta anos, acompanha a família Mann – descendente de seu antigo senhor – em viagem de férias. Ambos estabelecem, então, uma calorosa amizade e iniciam uma série de conversações que somente se encerram com o desaparecimento de Ana a qual, vítima de tuberculose, morre pouco tempo após encontrar Nepomuceno, com quem divide a sabedoria de resistir a situações adversas e à imensa saudade do Brasil.

As tramas que se enredam em *Ana em Veneza* permitem decifrar, no nível temático, preocupações que dizem respeito à espécie de aventura que é a existência humana e à avalanche de fatos que são frutos das relações entre os indivíduos, no justo ponto em que a cultura se transforma em História. Os dois pólos temáticos são organizados segundo processos narrativos e divisões textuais internas que permitem uma constante alternância entre um e outro.

A variação de procedimentos narrativos, com registros tanto de primeira como de terceira pessoas, apresenta-se nas formas de diálogos, exortações e descrições, de modo que os sucessos narrados ganhem contorno em função de registros que se distanciam da figura tradicional do narrador. Esta, na forma de terceira pessoa onisciente, mostra-se com ênfase na descrição de espaços e situações, à moda do realismo oitocentista, com enumeração de detalhes e sugestão de realidade, tal como ocorre na cena de abertura da primeira parte em que é descrita a localidade de Paraty. No mais das vezes, entretanto, o texto é menos convencional, fazendo com que as informações sobre a sequência do enredo cheguem até o leitor através de um cruzamento entre os princípios do diálogo e da exortação, os quais comportam recursos como cartas e entrevistas, além de uma espécie de voz de advertência dirigida a determinadas personagens e de registros em forma de diário.

As divisões do romance, que intentam dispor as diferentes datas em que se situam as ações narradas, seguem sugestões de andamentos musicais. Assim, a cena inicial, narrada em tom memorialístico pelo repórter que entrevistara Nepomuceno, no Rio de Janeiro, chama-se prelúdio. As demais partes da obra são identificadas pelo uso de expressões designativas de passagens musicais vagarosas e moderadas, como o *larghetto*, o *andante* e o *adagietto*. A exceção é o quarto e último segmento, registrado como um *allegro barbaro*, o qual, na música, é um andamento animado, vivo e alegre. A sugestão musical se manifesta em consonância com a guinada temporal que a história propõe nesse trecho final. Alberto Nepomuceno está em Berlim e a exemplo da cena inicial, situada em 1919, encontra-se com um jornalista para a concessão de uma entrevista. Trata-se do dia 6 de julho de 1891 – data do aniversário do maestro e a personagem recebe o representante da imprensa na estação de trens, enquanto aguarda a conexão para Viena. Em meio a essa entrevista, o tempo da história salta cem anos e Alberto, daí até o final do romance, passa a falar do Brasil e da arte do final do século XX. As referências que indicam a alternância temporal estão apenas indiciadas na narrativa, pela referência ao relógio e pelas motivações espaciais, as quais sugerem que, de repente, não se está mais em uma estação ferroviária e sim em um aeroporto:

Quando procurava com os olhos os dois ponteiros grandes das horas e minutos, sentiu na própria carne o salto que o pequeno ponteiro dos segundos deu. Então, uma explosão súbita feriu-lhe os ouvidos. Nesse exato momento, nem mais nem menos, o relógio digital do corredor saltou o instante que o separava das oito horas.

.....
Um jato da British Airways acabava de decolar, bem defronte da janela de vidro (525-526).

O salto no tempo e as alusões musicais, pontos que marcam a própria estrutura da narrativa, fundem-se com as sugestões temáticas atrás apontadas e que podem ser resumidas em torno de uma certa identificação de brasilidade, algo que se manifesta através de um misto de desterro e saudosismo.

Assim, Luis e Ana, o senhor e a escrava, embora de outras naturalidades, são tomados de constante melancolia quando se afastam do Brasil. Em Nepomuceno, tal sentimento é mais complexo, uma vez que, nele, além do saudosismo provocado pela distância, há também uma sensação de desterro manifestada mesmo quando se localiza em espaço nacional. O maestro se diz admirador do povo e de sua musicalidade, mas lamenta o fato de que, enquanto tal povo permanece na ignorância, aqueles que têm acesso à sua música constituem um bando de puxa-sacos e parasitas. A personagem, dessa maneira, manifesta-se dividida entre dois mundos, sem pertencer a nenhum deles. Por outro lado, as mutações temporais que experimenta explicam-se na perspectiva dessa linha de significados em que o individual e o coletivo, o cultural e o histórico apresentam-se fundidos numa espécie de representação identificatória imutável, diante da qual o indivíduo expressa uma constante sensação de impotência:

ouvir uma sessão inteira da Câmara dos Deputados em Brasília e sentir vergonha porque nada mudou, os senhores representantes da nação brasileira falam em 1991 como se estivessem em pleno século XIX, o preclaro colega saudando os mui dignos membros do conclave nacional, não, não conseguiram superar em nada a retórica empolada dos velhos políticos do interior que falavam para noventa por cento de analfabetos, parece que ainda desconhecem a existência da mídia eletrônica ainda é a mesma fala de rábulas raposas perigosos egoístas, cuja eloquência em si mesma inspira desconfiança e evidencia a hipocrisia que os move, ah sim aquilo é no seu ridículo e extemporaneidade um perfeito retrato do Brasil (557).

Entretanto, na expressão de Nepomuceno, a identificação é algo que nunca chega a ser plena identidade, pois, “é puro som sem razão, o chamado ruído nacional, quem sabe arroteio de um repasto mal digerido, mais um equívoco das elites quando o necessário e fundamental para a arte seria manter viva a tensão da pergunta: o que é Brasil?” (561).

A questão da identidade nacional recuperada em narrativa que se enquadra nos moldes de um romance histórico, pelos aspectos formais que desenvolve e pelas referências que elege em seus motivos centrais, permite situar *Ana em Veneza* entre as tendências contemporâneas da prosa de ficção. O romance se ressentido de certas passagens questionáveis, como a falta de verossimilhança em alguns episódios em que se enreda a escrava Ana e o alcance um tanto duvidoso de aspectos que dizem respeito à questão da nacionalidade (como na passagem “nada poderá impedir que nessa matéria informe de que são feitas as culturas se misture Sula Miranda com Shakespeare e a mistura será fina” [575]). Apresenta, entretanto, o mérito de atingir um resultado que se mostra em consonância com sua proposta ficcional, expressa através do entrevistador de Nepomuceno, logo na cena de abertura do romance: a de que apenas a arte pode dar corpo ao que, na História, a racionalidade não consegue elaborar.

Pedro Brum Santos
Universidade Federal de Santa Maria

TOLENTINO, Bruno. *As horas de Katharina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 215 p.

Dois poetas, de duas nações consideradas periféricas, foram os responsáveis, no século XX, por um tipo de literatura que eleva ao quadrado a si própria: o português Fernando Pessoa (com seu elenco de heterônimos) e o argentino Jorge Luis Borges, autor de ficções ao redor da própria literatura. Em Pessoa, o próprio sobrenome parecia conter o paroxismo de sua poética – um “drama em gente”, dividido em um punhado de nomes de aluguel, poetas diversos com personalidade e dicção próprias como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Talvez mais cético, Borges continuou sendo Borges (embora, como confessa no texto *Borges e yo*, ligeiramente diferente); ele somente deslocou a atenção do leitor do enredo para a periferia do discurso literário. O artifício consistia em resenhar um livro jamais escrito, e no caminho ir tecendo a trama de uma quase infinita rede de associações livrescas.

Tributário dos artifícios de Pessoa e Borges, o poeta carioca Bruno Tolentino forjou a personalidade da carmelita Elizabeth Katharina Maria von Herzongebuch, nascida em Veneza (1861) e morta em Innsbruck (1927). Numa nota na abertura da obra, Tolentino – que durante sua longa temporada como professor em universidades européias produziu volumes de versos em francês e inglês – explica que a irmã dada às lides poéticas “poderia” ter existido, ou então “seria” obra de um baudelairiano “*hyppocrite lecteur*”, que teria feito o trabalho de tradução do “*Studenbuch*”.

Katharina é contemporânea de Rilke, Hofmansthal e Stefan George, os mestres da poesia germânica de extração simbolista.

Escreve versos piedosos, distribuindo-os em formas tradicionais da arte poética, como o soneto, a canção, a redondilha e a sextina. Tolentino divide a obra em três grandes seções: “Os longos vazios”, “O castelo interior” e “No carmim da tarde”. A cada uma corresponde um estado de espírito da *persona* literária. Na primeira, ainda jovem, Katharina exalta a fé de uma maneira quase ingênua, brindando com regozijo ao fato de ser uma religiosa, ainda que a dor de um amor deixado para trás continue a feri-la. A seção intermediária mostra a lenta e desesperante agonia que irá sofrer na parte final. O martírio da fé (e da dúvida) alcança momentos de realização que evocam a melhor poesia da tradição cristã.

As epígrafes que abrem cada seção podem ser interpretadas como uma espécie de declaração de propósitos de Tolentino à literatura brasileira (o livro marca o retorno do poeta à língua portuguesa e ao Brasil, depois de três décadas de permanência na Europa). A primeira delas (*Andorinha, andorinha, minha canção é mais / triste, passei a vida à toa, à toa*) é de Manuel Bandeira, o moderno que não abdicou de um certo grau de pureza e refinamento do idioma – tarefa que Tolentino parece querer seguir (no livro todo ele trabalha com o que há de mais clássico na forma do idioma, sem usar uma empostação arcaizante). A segunda é um trecho dos Salmos – Tolentino se declara católico fervoroso em várias entrevistas. Por fim, a epígrafe que abre a derradeira estação de Katharina é de Rilke, o poeta de quem a *persona* de Tolentino mais se aproxima na entonação filosófica dessa verdadeira lírica do pensamento.

O fascínio desse punhado de poemas não reside apenas no drama forjado por Tolentino. Com a *persona* de Katharina, o autor traz de volta à cena brasileira o texto lírico longo, ligado à linha confessional-meditativa de Whitman, do Rilke das *Elegias de Duíno* e de Álvaro de Campos (Pessoa). Com essa filiação, o grande poema *As horas de Katharina* toca em temas caros ao melhor da modernidade, serpenteando do exílio à despersonalização, do desencanto com um mundo prestes a se tornar ruína à inutilidade do conhecimento.

Como Valéry, Katharina sabe:

*Difícil o vazio. Mais difícil
entre as quatro paredes do intelecto.*

Isolada do mundo, Katharina parece acreditar em apenas duas coisas: na memória e no absurdo humano, representado na dor do Cristo. Seu cristianismo, porém, contempla a ruína:

*O Cristo não é
um belo episódio
da história ou da fé:*

*(. . .) é o encontro marcado
entre a solidão
e o significado (. . .)*

O exílio está descrito de forma sublime no poema “Estrela do Mar”, pequena jóia de evocação pessoana e uma das mais belas canções do exílio já escritas em língua portuguesa. Vale apresentá-lo na íntegra, com todos os seus *enjambements* perfeitos:

*Deram-me, quando criança,
uma estrela-do-mar,
e eu guardei dela a esperança
de durar

seca, ao longe, arrancada
também ao meu país
natural, a raiz
apenas, sem mais nada

que houvesse sido dela.
E vim parar aqui,
uma estrela
do mar, longe de tudo o que perdi.*

*Mas não deu certo:
a coisa inanimada,
longe ou perto,
tardinha ou madrugada,

é sempre igual a si.
A criatura não.
O ser é uma emoção.
Eu sou feita de tudo o que senti.*

Poeta de cultura, ex-professor de Oxford e de outras instituições européias, Tolentino parece ter adquirido a consciência de que chegou tarde a um mundo que abriga muito pouco de alta poesia. Resta à sua Katharina glosar sobre motes passados:

*Em cada feixe de alusões
o fantasma febril é prolongado
por uns instantes mais (. . .)*

Essa noção de criação literária como fantasmagoria faz de Tolentino (ou apenas de Katharina?) um digno representante do antiempirismo de melhor safra moderna, à Yeats, Valéry e (novamente) Pessoa. Encerrada entre as quatro paredes de um convento isolado de um mundo (e aqui a palavra quer dizer Europa) que se despedaçava – Katharina morre depois da primeira Grande Guerra, quando se divisam no horizonte as nuvens cinzentas da Segunda Guerra. Já não é o ideal wordsworthiano de recolher a emoção na tranqüilidade, mas sim o de tratá-la como uma espécie de sombra da existência corpórea:

*Existe a realidade e existe o sopro
do real, a vertigem instauradora;*

Katharina contempla o abismo, reza, mas parece não enxergar saídas. Sua fé, que na primeira parte do poema ainda está intacta, vai pouco a pouco perdendo a chama. A idade avança, Katharina deseja fugir do real, mas não encontra transcendência. O apego juvenil à fé católica se desfigura: ela já não sabe se a crença é algo superior, apesar de considerá-la “uma idéia boa” (162). Com a proximidade da morte, volta a ter efusões de religiosidade. Vê a criação como uma espécie de luz que se reparte em múltiplos feixes. Morre mergulhada no prazer da fé. Deus novamente é um caso de amor. Afinal: *O ser é uma canção por Deus cantada.*

Leandro Sarmatz
Mestrando em Letras – PUCRS

Travelers' Tales: Brazil. Edited by Annette Haddad and Scott Doggett. San Francisco: Travelers' Tales, 1997. 433p.

The first line of the preface offers a key to the *Travelers' Tales* series in general, which includes to date volumes on countries such as Thailand, India, France, Spain, and Mexico: "We are all outsiders when we travel". *Travelers' Tales: Brazil* is a compilation of contemporary tales about Brazil, written primarily from the early to mid-1990s, and from the standpoint of outsiders, though a small portion of the contributors has a deeper connection to the place than the rest; for instance, there are a few Brazilianists represented, several South American correspondents, as well as those with personal ties to Brazil. With few exceptions, the fifty essays are written by North-American or English travelers, the majority being of the adventure-prone, seasoned sort, whose worldly experiences compensate for any unfamiliarity with the country in question. Selections by women travelers comprise roughly thirty percent of the total.

The preface also provides a guide to the collection's structure, by explaining the criteria for each of its five parts: Part 1, entitled "The Essence of Brazil", "reflects the ephemeral yet pervasive essence of a country" [xv]. Included in this section is a variety of essays about music, dance, soccer, evangelical sects, Ipanema beach, the *sertão*, Curitiba, etc. Part 2, "Some Things to Do", is "about places and activities that others have found worthwhile" [xv]. There are tales about night-bicycling in Rio, fishing in the Amazon, riding a train in Paraná, experiencing *candomblé* and *carnaval* in Salvador, eating at a *churrascaria*, among others.

Part 3, "Going Your Own Way", is written by "people who have made a special connection between their lives and interests and the people and places they visited" [xv]. This section is comprised of many poignant pieces focusing on connections between travelers and Brazilians. It contains essays about an American's inquiry into his uncle's past as an ex-confederate soldier in southern Brazil, an encounter with a spiritual medium that drastically dispels the visitor's skepticism, an African American's search for her roots in Bahia, a series of *capoeira* lessons in Salvador, a meeting with rubber tappers soon after the murder of Chico Mendes, a cooking exchange on the Amazon, etc. Part 4, "In the Shadows", "shows some of the struggles and challenges facing a country" [xv]. The essays included in this more somber section address such issues as city crime, parasitic diseases, timber poaching, suicides among the Guarani, and street children. Part 5, appropriately titled "The Last Word", is "a grace note or harmonic to remind [the reader] of the book as a whole" [xv]. This closing piece offers the reader a lasting impression in a series of visual images of Brazil.

In addition to its five parts, *Travelers' Tales: Brazil* includes an introduction, two maps, a glossary, a brief index, and a valuable list of books for further reading. An additional feature – one of my favorites – expands the contemporary viewpoints in the collection by attaching to each entry an accompanying excerpt from other topically-related travel accounts of Brazil, often from different time periods. For example, a distinct parallel exists between Sam Moses' essay "Down the River of Doubt" and the excerpt from Theodore Roosevelt's *Through the Brazilian Wilderness* published in 1924. These travelers' tales depict many of the country's complexities – albeit rendered from the writers' personal vantage point – and span Brazil's diverse geographical regions, offering views of cities and jungles, urban centers and areas of natural beauty, with Rio de Janeiro and the Amazon receiving the most coverage, followed by entries on Bahia.

There is the occasional misnomer or misspelled Portuguese word, not to mention a few slippages into stereotypes; the main ingredients generally associated with Brazil are obviously present, including: samba, soccer, spirituality, and sensuality. Despite these very minor imperfections *Travelers' Tales: Brazil* very favorably fulfills the series' objective: to "collect useful and

memorable anecdotes" in order to "produce a kind of sampler", that is, to provide "a spectrum of experiences to be had or avoided" [xv]. Clearly geared to fellow travelers (though equally suited to the armchair variety) the editors' intention is that *Travelers' Tales: Brazil* serve as a companion to more factually-oriented guidebooks.

As in most compilations, some tales are more memorable than others; I was captivated by the essays which inconspicuously, yet beautifully, convey the atmosphere of the place and the nature of its people. "Aracaju Surprise," for instance, presents a glimpse of beach life on an island across from the Sergipe capital, well beyond Rio's renowned glamour:

Its beach, Praia Atalaia Nova, is nearly waveless, but exudes that indefinable but unmistakable mix of languor and wildness that makes a tropical paradise, a town unspoiled even by the proliferation of weekend houses. [...] Across the river, Aracaju's skyline twinkles, looking much more metropolitan than it is, a vouchsafe of urban cares left behind. On the island's other side is a self-contained French resort. But the only lodging on the funky Praia Atalaia Nova is the little Pousada Casa Lavrada, the lovely wood-and-thatch handiwork of a sail bum whom everyone calls "Jorge da Cachaça" because he used to run a distillery. Now Jorge frets over the bar in the back, the island's party center, that keeps his guests up till dawn each weekend. [111]

In "Where the Sun Dines" well-written descriptions suggest a sense of human solitude amidst an abundance of other species:

Fifteen yellow butterflies dogfight and gambol in the green, sedgelike grass of the shore. An Amazon dove whistles. Then a fork strikes a crystal goblet, as if someone were earnestly calling the jungle to order. A flock of parakeets sounds like wet rope twisting into a chirpy speech. Toucans yap like distant dogs. Here and there a low, shallow bark

canoe sits on the shore, awaiting its paddler, on business somewhere in the forest. [166]

In their totality these travelers' tales match the diversity of the country with the assorted experiences represented. Some of these experiences Brazilians (and for that matter other, less intrepid, non-Brazilians) may never encounter first-hand, for example John Harrison's boat ride in malarial delirium ("Malarial Misery"), or photographer Loren McIntyre's harrowing story of lone survival in the jungle, as told by Petru Popescu in "Alone and Unarmed". There are certain experiences best gained through the printed medium, which *Travelers' Tales: Brazil* masterfully provides.

Marguerite I. Harrison
Brown University

CONGRESSO DE LITERATURA BRASILEIRA NO PORTO

Cerca de oitenta e cinco estudiosos – ensaístas, professores e escritores –, entre os quais 30 brasileiros, participaram do II Congresso Português de Literatura Brasileira que se realizou entre os dias 8 e 10 de maio (de quinta-feira a sábado), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a coordenação eficiente do Professor Dr. Arnaldo Saraiva. No decorrer do intenso programa de atividades foram apresentadas 80 comunicações de diferentes assuntos sobre a cultura e a literatura brasileiras, de grande interesse e alta qualidade.

O Congresso compreendeu sessões científicas, sessões em homenagem aos padres José de Anchieta e Antônio Vieira e ao poeta Adolfo Casais Monteiro; exposições de literatura de cordel e de fotografias de João Guimarães Rosa, das publicações da Fundação Casa de Jorge Amado e uma peça baseada na obra de Guimarães Rosa *A menina de lá*.

Na abertura do II Congresso, Arnaldo Saraiva explicitou o objetivo do Encontro: revitalizar, em Portugal, os estudos de cultura e literatura brasileiras, procurando evitar o distanciamento cultural, lingüístico e literário entre portugueses e brasileiros. Também destacou a origem de seus participantes, quando disse que “este congresso tem os olhos no Brasil, na cultura e na literatura brasileiras, pelo que parece relevante dele participarem brasileiros do Norte, do Centro e do Sul,

e brasileiros que são escritores ou professores das mais importantes universidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Brasília, Bahia e Paraíba. Mas não menos relevante é o fato de nele participarem estrangeiros, brasilianistas, de universidades tão prestigiosas como as de Salamanca, Santiago de Compostela, Paris, Roma, Yale, Califórnia. Também as universidades portuguesas, hoje para muitos, entre os quais me incluo, em número excessivo, estão aqui bem representadas". Marcaram presença, entre os congressistas, os professores brasileiros Maria Aparecida Santilli (USP), Beatriz Berrini (PUCSP), Regina Zilberman (PUCRS), Jorge Fernandes Silveira (UFRJ), Lúcia Helena (UFF), Vilma Arêas (UNICAMP), Leodegário Azevedo Filho (UERJ), Elizabeth Marinheiro (UFPb), Myriam Fraga (Fundação Casa Jorge Amado), Sônia Salomão (UERJ), Benjamin Abdalla Júnior (USP), Maria Helena Neri Garcez (USP), Teresa Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ), Maria Luiza Ritzel Remédios (PUCRS), Leyla Perrone-Moisés (USP), Maria Neuma Cavalcante (USP), Francisca Neuma Fechine Borges (UFPb), Nelly Novaes Coelho (USP), e os escritores Fábio Lucas, Álvaro Alvim e Luis Fernando Verissimo. Entre os intelectuais que desenvolvem suas pesquisas em universidades portuguesas e estrangeiras, destacaram-se as presenças de Ettore Finazzi-Agrò (Univ. de Roma), Giovanni Ricciardi (Inst. Un. Orientale de Roma), Ángel Marcos de Diós (Univ. de Salamanca), Heitor Martins (Univ. de Indiana), João Camilo dos Santos (Univ. da Califórnia), Kenneth David Jackson (Univ. de Yale), Dionísio de Oliveira Toledo (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III), Carlos Reis (Univ. de Coimbra), Fernando B. Martinho (Univ. de Lisboa), Clara Crabbé Rocha (Univ. Nova de Lisboa), Maria Fátima Marinho (Univ. do Porto), Carlos Mendes de Souza (Univ. do Minho), Maria de Santa-Cruz (Univ. de Lisboa), Beatriz Weigert (Univ. de Évora), Sebastião Tavares de Pinho (Univ. de Coimbra), Maria Aparecida Ribeiro (Univ. de Coimbra).

Na sessão de encerramento, realizada às 20 horas do dia 10, o crítico português Eduardo Lourenço, hoje radicado em Nice, onde dá aulas na Universidade, proferiu a conferência *Guimarães Rosa ou o terceiro sertão*, tratando, com maestria e com novo olhar, a literatura do grande escritor brasileiro e sendo aplaudido entusiasticamente por todos os presentes. Após, em suas palavras finais, o organizador do evento, Dr. Arnaldo Saraiva, um dos grandes dinamizadores da cultura e da literatura brasileiras nas Universidades portuguesas, salientou que o estudo da literatura brasileira não é apenas uma questão dos brasileiros, mas deve ser, também, uma questão dos portugueses. Disse, ainda, que desde 1923, quando foram implantados em Portugal, até hoje, os estudos brasileiros desenvolveram-se bastante, mas que ainda há necessidade de a Literatura Brasileira ocupar, na Universidade Portuguesa, o lugar que lhe compete e que eventos como esse servem, justamente, para apontar o caminho para o desenvolvimento desses estudos. Por isso anunciou a realização do III Congresso Português de Literatura Brasileira para o ano 2000, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS - Brasil)

3º ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS

O 3º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros, promovido pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, realizado em Porto Alegre (RS/BR), entre os dias 20 e 22 de maio de 1997, sob a coordenação da Profª Maria da Glória Bordini, reuniu professores, pesquisadores e profissionais de áreas diversas – Literatura, Crítica Literária, Lingüística,

Biblioteconomia, Arquivística, Museologia e Informática – para trocar experiências e debater os problemas comuns relativos à organização, gerenciamento e pesquisa em acervos no Brasil. O tema desse encontro, *Ética e Política de Gestão de Acervos Literários*, revela não só a preocupação com a necessidade de preservar a memória literária e com as responsabilidades emergentes de tais atividades, mas constata, sobretudo, o reconhecimento do seu valor cultural pela sociedade contemporânea.

As questões discutidas pelos painelistas, durante três dias, a partir da conferência de abertura pronunciada pelo Prof. Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, *A Oficina do Escritor e a Construção da Memória: Problemas Éticos e Responsabilidade Cultural*, articulam-se em torno das seguintes unidades temáticas apresentadas em blocos de quatro palestras: “A Veiculação Ética de Informações Privadas”, “Difusão da Informação de Acervos Literários”, “Manuscritos e Critérios de Edições Críticas”, “A Ética na Edição de Textos Modernos” e “Novos Acervos Brasileiros”. Ao lado de pesquisas desenvolvidas nos acervos já organizados, as mesas de comunicações apresentam, geralmente, assuntos de ordem prática, complementares e/ou correlatos à linha dos debates, tais como: o relato de experiências na organização de bibliotecas privadas; o uso da informática na organização de acervos; a conservação, recuperação e restauração de documentos.

Além da Universidade de Coimbra, já citada, e da Universidade Livre de Amsterdã, com a palestra do Prof. Leo W. Wetzels, *As Línguas Não Têm dono*, estiveram representados no evento, por seus organizadores, acervos de várias instituições de ensino superior e de fundações brasileiras: a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Universidade Estadual de São Paulo (UNESP/ASSIS), a Universidade Estadual Fluminense (UEFS), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal de Santa

Catarina (UFSC), a Universidade Estadual da Bahia (UNEB), a Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS), a Universidade Federal do Piauí (UFPI), as Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Biblioteca Nacional.

Paralelamente aos trabalhos, desenvolveram-se atividades especiais uma exposição-feira de publicações relacionadas à produção recente dos Acervos Literários Brasileiros e a exibição da última versão do protótipo do CD-ROM sobre Erico Verissimo.

Na manhã do último dia do encontro, costuma-se prestar homenagem a uma personalidade que se tenha destacado por sua dedicação à causa da cultura. Desta vez, o homenageado foi o bibliófilo Wilton Cardoso, de Minas Gerais, saudado pela Prof^a Maria Luíza Ritzel Remédios. À tarde, com a conferência de Raquel Teixeira Valença da Fundação Casa de Rui Barbosa, *A Ética no Tratamento de Arquivos Particulares*, encerrou-se o 3º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros, cujos anais serão publicados pelo Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. (Alice T. Campos Moreira - PUCRS - Brasil)

NÚMERO 16

ENSAIOS

- **História, literatura e globalização**
Octavio Ianni
- **The ironic view in Henry James' *The Portrait of a Lady* and in Machado de Assis's *Epitaph of a Small Winner***
Carol R. Motta
- **Mulheres e galinhas sem mendigos: leitura de "Imitação da Rosa", de Clarice Lispector**
Ligia Chiappini
- **Antunes Filho: mago do palco brasileiro**
David S. George

LITERATURA

- **Jim (conto inédito)**
Aldyr Schlee

ENTREVISTA

- **Lygia Fagundes Telles:**
Esperança, Pasárgada e vida literária no Brasil
Patrícia Sobral

NÚMERO 15

ENSAIOS

- **João Guimarães Rosa: o contista de *Sagarana***
Kathryn H. Rosenfield
 - **Rer *Vidas Secas*: redescobrir o sertanejo forte**
Renato Cordeiro Gomes
 - **História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência***
Maria da Glória Bordini
-

LITERATURA

- **De *O vendilhão do templo***
Moacyr Scliar
 - **Dois poemas**
Nelson Ascher
-

ENTREVISTA

- **Josué Montello: um contador de histórias com mais de 3.000 personagens**
Cida Golin

NÚMERO 14

ENSAIOS

- *Grande sertão: veredas e a literatura de cordel*
Mark J. Curran
 - *Grafias de uma metrópole do século*
Renato Cordeiro Gomes
 - *The female reader on trial*
Marisa P. Lajolo
 - *Nisia Floresta: Woman*
Peggy Sharpe
-

LITERATURA

- *De Concerto campestre*
Luiz Antonio de Assis Brasil
-

ENTREVISTA

- *Naum Alves de Souza: "Gosto de ouvir 'Eu nunca me esqueci daquela peça' "*
Margo Milleret

NÚMERO 13

ENSAIOS

- **Política cultural, cultura política**
Marilena Chaui
- **A redoma e o bumerangue: assédios à cultura brasileira**
Roberto Reis
- **A estampa originária da dependência**
Eneida Leal Cunha
- **Literary lies and the modern novel: Erico Verissimo's characters theorize the novel-writing process**
Gary M. Vessels

LITERATURA

- **Haicais inéditos**
Pedro Geraldo Escosteguy

ENTREVISTA

- **Antônio Callado: um mosaico dos fragmentos da história brasileira**
Cida Golin

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



ENSAIOS

- **Uma cidade, dois autores**
Walnice Nogueira Galvão
- **A cidade e o deserto:**
(des)caminhos urbanos no *Grande Sertão*
Ettore Finazzi-Agró
- **Gênero e/ou ética: Sérgio Sant'Anna**
e a política de 'posicionalidade'
Susan Canty Quinlan
- **A retórica do silêncio em Clarice Lispector**
Berta Waldman
- **Caio Fernando Abreu, Theatre and AIDS**
Severino J. Albuquerque

LITERATURA

- **José Bento Monteiro Lobato: *The Grammarian***
Translated by Clifford E. Landers
- **Luis Fernando Verissimo: *The little men from Grork***
and Confessions
Translated by Jon S. Vincent

ISSN 0103-751X



9 770103 751000