

ISSN 0103-751X

# BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 20 / ANO 11 / 1998



**MERCADO  
ABERTO**





ISSN 0103-751 X

Copyright © 1998 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

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha</b>                                                  |    |
| Willi Bolle                                                                                        | 9  |
| <b>Reading Clarice in the context of modern Latin American narrative: a comparative assessment</b> |    |
| Earl E. Fitz                                                                                       | 43 |
| <b>Gender and/or ethics: Sérgio Sant'Anna and the politics of positionality</b>                    |    |
| Susan Canty Quinlan                                                                                | 67 |
| <b>Caio Fernando Abreu, theatre, and AIDS</b>                                                      |    |
| Severino J. Albuquerque                                                                            | 81 |
| <b>Discursos, instituições e histórias: entre a banca de jornal e o banco da escola</b>            |    |
| Beth Brait                                                                                         | 99 |

## LITERATURA

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| <b>Cantilenas</b>                               |     |
| Lara de Lemos                                   | 113 |
| <b>The round-eyed Japanese</b>                  |     |
| Zulmira Ribeiro Tavares                         |     |
| translated by Marguerite I. Harrison            | 117 |
| <b>The little men from Gork and Confessions</b> |     |
| Luis Fernando Verissimo                         |     |
| translated by Jon S. Vincent                    | 129 |

## ENTREVISTA

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| <b>Tania Jamardo Faillace:</b>       |     |
| <b>às vezes é preciso indignação</b> |     |
| Vera Regina Morganti                 | 137 |

|          |     |
|----------|-----|
| RESENHAS | 153 |
|----------|-----|

|       |     |
|-------|-----|
| FÓRUM | 181 |
|-------|-----|



### **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 (Vanderbilt 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](mailto:mercado@vanet.com.br)

[brsbrz@music.pucrs.br](mailto: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.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:

[WWW.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil](http://WWW.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil)

## 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.

GUIMARÃES ROSA  
LEITOR DE EUCLIDES DA CUNHA<sup>1</sup>

Willi Bolle<sup>2</sup>

This paper questions how Guimarães Rosa would have read Euclides da Cunha's *Os sertões*, based on reading marks found in the copy he kept in his personal library. Such marks could provide suitable evidence for the hypothesis of *Grande sertão: veredas* being an "active forgetful" re-writing of Euclides' work. The reading marks in Rosas copy of *Os sertões* receive a diplomatic transcription in Appendix, in order to enable other researchers to produce their own hypothesis.

A hipótese deste trabalho consiste em considerar o romance *Grande sertão: veredas* (1956) como uma reescrita<sup>3</sup> de *Os sertões* (1902), o outro retrato do Brasil feito a partir da região central do País, a outra obra incomensurável da literatura brasileira no século XX, onde também muita coisa ainda resta a decifrar. Num capítulo intitulado "Guimarães Rosa, autor d'*Os sertões*", que faz parte de um ensaio publicado em 1995, esbocei alguns argumentos a favor dessa tese.<sup>4</sup> Por meio de uma imagem de pensamento de Walter Benjamin procurei elucidar a *raison d'État* do escritor Guimarães Rosa: para ele poder realizar seu projeto *Grande sertão: veredas*, tinha de refazer minuciosamente o caminho de quem o precedeu.<sup>5</sup>

Re-andar pela estrada-texto aberta por Euclides da Cunha com *Os sertões* e reescrever o texto implicava trabalhar com alguns pressupostos que, à luz de contribuições teóricas mais recentes, poderiam ser assim formulados:

1) De um modo mais geral, a concorrência entre o gênero científico e o ficcional quanto à representação da História, envolvendo considerações sobre os objetivos e a capacidade específica do gênero romance. Trata-se de uma questão bastante complexa, detalhadamente discutida, entre outros, pelo historiador das ciências Wolf Lepenies, o teórico da literatura Eberhard Lämmert e o também teórico e autor de um estudo euclidiano inovador, Luiz Costa Lima.<sup>6</sup>

2) A diferença específica do romance de Guimarães Rosa com relação à historiografia, analisada pela crítica sob diversos ângulos: seja como opção radical pela "liberdade de inventar" (Antonio Candido, 1958);<sup>7</sup> seja como "dissimulação da História, para melhor desvendá-la" (Walnice Galvão, 1972);<sup>8</sup> ou ainda como despreendimento da história empírica em prol da

*Urgeschichte*, história primordial ou tempo-espaco arcaico entre mito e história.<sup>9</sup>

3) Uma diferença de “tom”, um distanciamento da dicção grandiloquente de *Os sertões*. O *Grande sertão* enquanto epopéia da jagunçagem é uma imitação e uma paródia da obra anterior; já as *Veredas*, enquanto micro-história do cotidiano sertanejo, são seu contraponto – outro tom, outra concepção de história.

A hipótese que acaba de ser esboçada – *Grande sertão: veredas* como reescrita d’*Os sertões* – mereceria ser levada mais avante. No momento, porém, parece-me mais urgente examinar uma questão prévia: Como é que Guimarães Rosa efetivamente *leu Os sertões*? Examinemos filologicamente a questão.

Num estudo sobre as leituras de Guimarães Rosa, realizado nos anos 70 na biblioteca do escritor, só encontramos menção a que *Os sertões* constava da lista dos livros considerados pelo romancista os melhores da literatura brasileira.<sup>10</sup> Não há informação sobre se existem eventuais anotações de Rosa no seu exemplar d’*Os sertões*. Resolvi, então, consultar esse exemplar, pertencente à biblioteca de Guimarães Rosa, que foi integrada ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo,<sup>11</sup> e verifiquei que lá existem cerca de 60 anotações ou marcas de leitura.

Para que o leitor possa acompanhar melhor o comentário seguinte e também para que as referidas marcas de leitura sejam disponíveis desde já para um público maior de pesquisadores, dos quais provavelmente nem todos tenham a oportunidade de consultar os originais *in loco*, elas são reproduzidas aqui em anexo. Contei ao todo 59 marcas de leitura. Trata-se essencialmente de palavras sublinhadas ou de passagens marcadas por meio de sinais à margem. Anotações propriamente ditas, isto é, palavras escritas à margem, existem poucas; há apenas quatro ocorrências.<sup>12</sup>

Um problema específico nas transcrições é o tipo de anotação do *contexto* das marcas de leitura de Guimarães Rosa em seu exemplar d’*Os sertões*. Várias vezes, o caráter aproximativo dos sinais à margem torna impossível delimitar com exatidão o início e o fim da passagem em questão. Até que ponto o campo textual em volta das palavras marcadas deve ser incluído ou excluído? Para não deixar lacunas de compreensão,



optei por sempre transcrever a(s) frase(s) por inteiro, acrescentando, quando necessário, algumas breves informações contextuais. Seria interessante investigar em que medida as marcas de leitura de Rosa constituem “estímulos estilísticos” e o campo verbal em volta delas, um “contexto estilístico”, tal como foi definido por Michael Riffaterre.<sup>13</sup> Com isso, estaríamos passando, ou voltando, das questões técnicas de edição para o terreno da interpretação.

A questão-guia para a presente investigação é esta: Como se configurou, no processo de criação de Guimarães Rosa, o caminho das marcas de leitura registradas em seu texto d’*Os sertões* até a “reescrita” do livro precursor sob a forma do romance *Grande sertão: veredas*? Será que existem ou ainda podem ser encontrados dados textuais que permitam reconstituir, com os métodos da crítica genética, esse elo que falta? Na verdade, trata-se menos de “influências” empíricas do que de afinidade eletiva, considerando-se essa como unidade constitutiva da história literária.

Ao que me consta, nos estudos de crítica genética realizados até o presente momento, informações sobre a “influência” ou a “utilização” de Euclides da Cunha no romance de Guimarães Rosa são praticamente inexistentes. O estudo mais detalhado sobre a gênese da obra-prima rosiana investigou os diversos rascunhos, o “tiposcrito” original e as provas editoriais do romance.<sup>14</sup> Na análise desses prototextos, que nos permitem ter uma idéia de *Grande sertão: veredas* como oficina de escrita, não se encontra, no entanto, nenhuma informação sobre anotações de Guimarães Rosa no seu exemplar d’*Os sertões* ou outro tipo de diálogo com a obra de Euclides. Na falta de dados que permitam reconstituir empiricamente o elo entre a leitura rosiana d’*Os sertões* e sua hipotética re-escrita na forma de *Grande sertão: veredas*, tem de se recorrer a um tipo de comentário das marcas de leitura que proponha uma hipótese sobre a construção do romance. Metodologicamente falando, pode-se pensar em três caminhos.

Uma primeira aproximação consistiria em observar o caráter geral da leitura realizada por Guimarães Rosa e defini-la de uma maneira holística. Seriam levados em conta também a “topografia” e a distribuição das marcas de leitura no

texto d' *Os sertões*, cuja divisão em três partes (a Terra, o Homem, a Luta) pode eventualmente ter tido alguma influência na composição do romance. Na primeira parte d' *Os sertões*, Rosa, com três ou quatro citações, recorta um quadro da natureza: a bacia do Rio São Francisco, "o grande caminho da civilização brasileira", com o Rio das Velhas, a Serra do Cabral e a "paragem formosíssima dos gerais". Montado esse quadro, ele focaliza, na segunda parte, com outras três ou quatro citações, o perfil econômico, social e político da região: o líder Antonio Conselheiro, pertencendo a uma "família, vivendo de vaqueirice", e a massa dos vaqueiros, vivendo num estado de "servidão inconsciente". O esboço é completado por um quadro etnográfico mostrando que o sertanejo, em função do seu árduo trabalho cotidiano, está a todo momento pronto para a luta, um guerreiro nato – em que pesa, porém, o atraso tecnológico de seu armamento. Quanto à terceira parte, a mais volumosa (cerca de 400 páginas de um total de 600) e a mais dramática, chama a atenção o fato de que há uma média estatística menor de marcas de leitura. Em suma, trata-se de uma leitura parcimoniosa e "sóbria" d' *Os sertões*. Marcando em média apenas uma palavra ou pouco mais a cada dez páginas, Rosa conseguiu, assim mesmo, evocar o espírito do grande livro precursor. Recortou pouco e recortou exato.

Uma segunda opção seria o estudo analítico das correspondências textuais entre *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, ou seja, uma pesquisa que associe cada marca de leitura no livro de Euclides, na medida do possível, a uma determinada passagem do texto de Rosa. A hipótese de trabalho, no caso, é que os "estímulos de leitura" – na nomenclatura de estilística estrutural<sup>15</sup> – se traduziram em elementos de construção do romance. Vejamos duas ou três amostras desse tipo de correspondências. Na segunda parte d' *Os sertões*, Rosa sublinha um detalhe da indumentária do sertanejo (marca nº 10):

Apenas, de longe em longe, nas raras *encamisadas*, em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, \\\ surge uma novidade - um collete vistoso de pelle de gato do matto ou de sussuarana, com o pello mosqueado virado para

fóra, ou uma bromelia rubra e álaçre fincada no chapéo de couro. \ \

[Grifo e marcas de G. Rosa + anotação à margem: “?(êrro)”]<sup>16</sup>

Deixemos aqui de lado a questão das correspondências do texto euclidianio com o estudo de Rosa sobre a cultura de vaqueiro, “Pé-duro, chapéu-de-couro” (1952),<sup>17</sup> que mereceria um trabalho à parte, e focalizemos o *Grande sertão: veredas*. Na passagem em que o bando de jagunços, sob a chefia de Zé Bebelo, se defronta com os habitantes mais retrógrados e miseráveis do sertão, os “catrumanos”, surge um eco da palavra acima sublinhada:

[...] eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada e, em lugar de camisa, a ver a espécie de *colête, de couro de jaguacacaca*. (GSV, p. 290, grifo meu)<sup>18</sup>

Outro exemplo de correspondência textual encontra-se no fim de um quadro etnográfico da população de Canudos, quando Rosa se detém na descrição das armas (marcas nº 28 e 29):

Por fim as armas - a mesma reviviscencia de estadios remotos: o facão *jacaré* [...]; a *parnahyba* dos cangaceiros [...]; o ferrão ou *guiada* [...], reproduzindo os piques antigos; \ \ os cacetes ocós e cheios pela metade de chumbo, [...], \ \ as béstas e as espingardas. Entre estas ultimas, gradações completas, desde a de cano fino, carregada com escumilha, até à “legitima de Braga”, cevada com chumbo grosso, ao trabuco brutal ao modo de uma colubrina portatil, capaz de arremessar calhaos e pontas de chifre, \ \ à lazzarina ligeira, ou ao bacamarte de bocca de sino \ \.

[Grifos e marcas de G. Rosa]

Boa parte dos nomes desse arsenal, característico de culturas atrasadas, foi aproveitada pelo romancista em sua descrição do armamento dos catrumanos:

[...] no alto da virada – uns homens. Esses estavam com espingardas. [...] Todos estavam com alguma garantia: que eram *lazarinas*, bocudas baludas, garruchas e *bacamartes*, escopetas e *trabução – peças de armas de outras idades*. (GSV, p. 289 s. ; grifos meus)

Eis mais um exemplo de correspondência, desta vez de tipo não lexical, mas situacional. A passagem realçada por Rosa encontra-se na parte “Últimos dias”, capítulo “Os prisioneiros”. As marcas de leitura nº 48, 49 e 50 focalizam um dos prisioneiros: sua fisionomia, armamento, indumentária e, *en passant*, seu comportamento:

Forte, de estatura meã e entroncada [...] era, tudo o revelava, um lutador de primeira linha [...]. Pendia-lhe à cintura, oscillante, batendo abaixo do joelho, a bainha vasia de uma faca de arrasto. [...] > Entrou, jugulado como uma féra, na tenda do commandante da 1.<sup>a</sup> columna. < [...] Tirou o lar-go chapéu de couro e, ingenuamente, fez menção de sentar-se.

> Era a suprema petulancia do bandido! <

> Brutalmente repellido, rolou aos tombos pela outra porta, escorjado sob punhos possantes.<

[Grifos de G. Rosa. Pela importância do contexto, acrescentei as frases marcadas com > <]

Com esse episódio faz par, a meu ver, no romance de Rosa, um momento do julgamento do caçador de jagunços Zé Bebelo, derrotado em batalha pelas tropas do chefe de jagunços Joca Ramiro:

Para diante de Joca Ramiro, no meio do eirado, tinham trazido um môcho, deixado botado lá; era um tamborete de tripés, o assento de couro. Zé

Bebelo, ligeiro, nêle se sentou. – “Oxente!” – se dizia. [...] Zé Bebelo sentado simples e Joca Ramiro em pé [...]! Aquilo, sim, que sendo um atrevimento; caso não, o que, maluqueira só. [...] O que vendo, os outros se franziram, faiscando. Acho que iam matar, não podiam ser assim desfeiteados, não iam aturar aquela zombaria. (GSV, p. 197)

A influência do primeiro texto sobre o segundo não pode ser empiricamente comprovada, mas, quanto à postura de ambos os personagens-prisioneiros e à reação dos homens em volta, há entre as duas passagens um elevado grau de semelhança: a extrema ousadia do vencido, que abala a auto-estima dos vencedores.

Quando a crítica tiver estabelecido, dentro dessa linha de trabalho, todas as correspondências existentes entre as marcas de leitura de Rosa em seu exemplar d’*Os sertões* e o texto de *Grande sertão: veredas*, teremos um conhecimento muito mais exato do trabalho de criação do romancista. Contudo, embora esse tipo de investigação filológica comparada seja de grande interesse, ele não é aqui o meu objetivo principal.

Estou propondo um terceiro caminho: em vez de uma exegese exaustiva, uma a uma, de todas as 59 anotações feitas por Guimarães Rosa em seu exemplar de *Os sertões*, um comentário de apenas algumas anotações escolhidas, aquelas que me parecem as mais propícias, as mais estratégicas para testar a hipótese de *Grande sertão: veredas* como reescrita do livro precursor. Foi a atitude de sobriedade do próprio Guimarães Rosa diante do texto de Euclides que motivou esse *approach*. O caráter parcimonioso de suas anotações – menos de 60 marcas em 600 páginas, o que é ao mesmo tempo pouco e o suficiente<sup>19</sup> – fez com que eu me limitasse a uma única questão, um único aspecto. Acho que *Grande sertão: veredas* pode ser considerado como um *oubli actif* de *Os sertões*. Quero dizer com isso que o autor do romance, para poder escrevê-lo, não só “esqueceu”, como tinha de esquecer ativamente o grande livro precursor. É o que tentarei mostrar através do comentário de alguns pontos bem calculados.

A operacionalidade do conceito de *oubli actif* foi demonstrada por Walter Moser, que cunhou o termo, num *workshop*

sobre “Reciclagens da memória”, em 1997.<sup>20</sup> Ele o desenvolveu a partir da “arte do esquecimento”, estudada por Umberto Eco.<sup>21</sup> Como outro termo precursor do *oubli actif* pode ser considerado o conceito de *oubli positif*, usado por Paul Valéry nos seus *Cahiers*. Em suas pesquisas sobre a *ars inventiva*, o poeta – como explica Hans Robert Jauss – privilegiou a *ars oblivionalis* em detrimento da *ars memorativa*. Segundo esse crítico, o *oubli volontaire* ou a “metodologia do esquecimento” representaria um grande incentivo para o processo de criação artística.<sup>22</sup> Além disso, é possível observar uma afinidade do *oubli actif* com o conceito de alegoria, tal como foi usado por Walter Benjamin: a alegoria entendida como um procedimento dialético de desvalorização (esquecimento) e valorização (rememoração). Assim, por exemplo, a alegorização cristã relegou ao esquecimento o *pantheon* dos antigos – mas, com isso mesmo, manteve aquelas imagens na memória, salvando-as. Do resgate e da redenção dos objetos relegados nasceu o conceito benjaminiano de “crítica salvadora”. De inspiração teológica, ela seria praticada por historiógrafos dispostos a reaprender seu ofício com aqueles que reutilizam aquilo que foi jogado fora: os trapeiros.<sup>23</sup>

O conceito de *oubli actif*, aplicado ao nosso objeto de estudo, nos leva a conceber o romance de Rosa como contra-leitura, esquecimento parcial e desconstrução d’*Os sertões* e, ao mesmo tempo, como sua reconstituição, rememoração, e seu resgate. Concomitantemente poderia se ver *Grande sertão: veredas* como uma “alegoria”: seja etimologicamente falando, enquanto um discurso sobre o Brasil-Sertão através do “outro” discurso; anterior; seja no sentido benjaminiano, como “reutilização” do livro precursor.<sup>24</sup>

Como é que o *oubli actif* torna-se operacional na leitura rosiana do livro de Euclides? O *oubli actif* é um deslembrar-se. “Deslembrar-se” é uma das palavras sublinhadas no exemplar rosiano d’*Os sertões* (marca de leitura nº 15). O contexto é formado por considerações sobre a principal atividade econômica da região – a criação do gado – e a cultura correlata, incluindo a mentalidade dos vaqueiros e o seu estatuto jurídico, aquilo que Euclides chama de “servidão inconsciente”. Como o autor expõe, os vaqueiros cuidam fielmente dos rebanhos que pertencem a fazendeiros que vivem no litoral.

Quando surge no logrador um animal desconhecido, uma vaca que dá cria, o vaqueiro ferra a esta com o mesmo sinal desconhecido e toma conta dos bezerros, separando de cada quatro um para a sua paga:

Succede muitas vezes ser decifrada, afinal, uma marca sómente depois de muitos annos, e o criador feliz receber, ao envez da peça unica que lhe fugira e da qual se deslembrra, numa ponta de gado, todos os productos della.

[Grifo de G. Rosa]

Olhando bem, o contexto da palavra “deslembrrar-se” – que Rosa parece ter marcado basicamente pela sua expressividade – não é somente econômico e jurídico, mas também metalingüístico.<sup>25</sup> O texto de Euclides (“Servidão inconsciente”) fala explicitamente no “abc” dos vaqueiros, na “arte em que são eméritos”, que é a arte de conhecer os *ferros*, sinais de todos os feitos, ou *letras*, desenhos, siglas. Não é por acaso que nessas três páginas (1/2% do texto total) se concentra o maior número dos registros rosianos de leitura: 7 de 59 (12% do total). Há uma afinidade eletiva entre as “marcas” que o vaqueiro “lê” e “escreve” nos animais e as marcas de leitura do escritor Guimarães Rosa em seu exemplar d’*Os sertões* nesse capítulo que é um pequeno tratado sobre a semiótica e a escrita do sertanejo. Não estaria aqui, talvez, uma das fontes de inspiração da figura de Riobaldo enquanto “jagunço-letrado”?<sup>26</sup> Em todo caso, há fortes razões para retermos a palavra “deslembrrar-se”, atribuindo-lhe a função de pensar a questão do *oubli actif* com termos do próprio Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas* como “deslembrrança” d’*Os sertões*, sendo que o “deslembrrar-se” designaria, nesse novo contexto, uma “metodologia do esquecimento” e um *gestus* de construção.

Como é que procedeu o romancista para *deslembrrar-se* do livro precursor? Sua atitude de leitura salta mais à vista na terceira parte, intitulada “a Luta”. Guimarães Rosa “esqueceu” a tragédia do povo de Canudos, o réquiem escrito pelo autor d’*Os sertões* num estilo comovente, sublime, acusador.<sup>27</sup> Diferentemente de Euclides, ele não se comove, não estabelece nenhuma relação de empatia com as vítimas da tragédia.<sup>28</sup> Como

recurso capital do *oubli actif* d'*Os sertões* por parte de Rosa configura-se um olhar impassível sobre os acontecimentos de alta temperatura política e moral.<sup>29</sup> Essa atitude se traduz de diversas formas.

1. Pesquisa impassível de palavras. Assim, por exemplo, no meio dos dramáticos acontecimentos narrados no capítulo "Fuzilaria" (Quarta expedição), quando o canhão Withworth 32 arrebenta o campanário da igreja de Canudos, Rosa registra impavidamente palavras, no caso, uma preposição (marca nº 39):

Mas, tirante este incidente, fôra perdida a jornada: quebrara-se uma peça do aparelho obturador do canhão fazendo-o emmudecer para sempre.  
[Grifo de G. Rosa]

Como se vê por essa marca de leitura, no meio de um acontecimento decisivo da história do Brasil, Guimarães Rosa não tem nada melhor a fazer do que mariscar uma preposição. É uma aproximação extremamente *cool* do texto de *Os sertões*; distanciando-se do *pathos*, o romancista leitor "esfria" o texto precursor.

Note-se, nessa marca, o contágio semântico subliminar entre a preposição "tirante" e o título do capítulo, "Fuzilaria". A preposição, etimologicamente baseada num resíduo raro do participio presente do verbo latim *tirare*,<sup>30</sup> pode ter sido gerada pela idéia de "tiros" contida em "fuzilaria". Vejamos o seguinte arranjo de palavras:

*Tirante* este incidente, fôra perdida a *jornada*.  
*Jornada*. *Nada*.  
*Nonada*. *Tiros* que o senhor ouviu, foram de briga de homem não.

Entre a citação inicial e a final intercalei, como recurso heurístico, uma palavra de Guimarães Rosa fazendo eco à de Euclides. Estaria na referida passagem d'*Os sertões* a matriz geradora do início de *Grande sertão: veredas*? Admito que é um tipo de conjectura um tanto temerário. Mas a ausência de documentos empíricos detalhados sobre a gênese do romance



de Rosa é propícia para incentivar esse gênero de especulação. De fato, o romance, como informa Elizabeth Hazin (1991), já nasceu pronto, de forma monolítica. Podem se observar sucessivas melhorias pontuais, de rascunho em rascunho, de prova em prova, mas o essencial foi escrito de uma só vez, sem que seja possível identificar distintas etapas da gênese.

2. Contraposição do tempo sideral ao tempo histórico. A referência ao tempo arcaico dos astros e da astrologia produz uma espécie de congelamento dos eventos históricos. Vejamos o capítulo “Psicologia do soldado brasileiro”, que mostra a Expedição Moreira César em marcha para Canudos (marca nº 30):

O bello firmamento dos sertões arqueava-se sobre a terra – irisado – passando em transições suavíssimas do zenith azul à purpura deslumbrante do oriente.

[Grifo de G. Rosa]

Nessa passagem, o leitor Guimarães Rosa sublinha a presença de um outro tempo que o das ações militares. Com um toque lírico, é evocado o tempo impassível com o qual se rege o universo, numa distância máxima do tempo dos mortais. E, no entanto, é a “revolução” dos corpos celestes que lhes prescreve o ritmo de vida. Desde épocas imemoriais, o homem tem se norteado pelo tempo dos astros e das constelações, que lhe ensinaram a forma mais antiga de leitura: a do seu destino. “Absolutas estrelas!”, exclama Riobaldo na hora de evocar o pacto com o Diabo (GSV, p. 319) – pacto que o impulsionará a sair “por terras e guerras” (p. 316). Aqui também, a comparação de passagens entre os dois livros pode levar a imaginar um possível prototexto de *Grande sertão: veredas*...

3. Primazia dada aos objetos. Com sua atitude anti-*pathos*, Rosa escolhe no texto de Euclides as palavras mais leves, detalhes aparentemente insignificantes. O contexto da seguinte marca de leitura (nº 31) é ainda a expedição Moreira César, a investida dos soldados contra Canudos, no capítulo “Saque antes do triunfo”. Eles lutam dispersos dentro do labirinto das vielas, expugnando as casas:

A um canto os bogós transudantes, tumidos de  
água crystallina e fresca.

[Grifo de G. Rosa + palavra anotada à margem:  
"bogós"]

No meio de uma batalha de grande envergadura, acontecimento histórico decisivo, sobre o qual se fixaram os olhos da nação, a atenção de Guimarães Rosa se detém num objeto trivial: os bogós. Aparentemente irrelevante, esse objeto revelou-se repentinamente como sendo de importância estratégica: isca e armadilha para soldados famintos que queriam aproveitar a investida para fazer uma rápida refeição em Canudos – tendo às vezes, como assinala Euclides, como pospasto uma carga de chumbo. A partir do objeto ("bogós") que perdurou, perecível e no entanto mais durável que o ser humano, é possível reconstituir arqueologicamente o evento histórico.<sup>31</sup>

Tal reconstituição também é possível a partir de outra marca de leitura (nº 55), onde Euclides fornece um quadro da cultura material de Canudos em forma de um amontoado de ruínas, escombros e entulhos:

A soldadesca varejando as casas puzera fóra, às portas, entupindo os beccos em monturos, toda a ciscalhagem de trastes em pedaços, de envolta com a farragem de molambos inclassificáveis: pequenos bahús de cedro; bancos e giráos grosseiros; rêdes em fiapos; berços de cipó e balaies de taquara; jacás sem fundo; roupas de algodão, de cor indefinível; vasilhames amassados, de ferro; caqueiradas de pratos, e chicharas, e garrafas; oratorios de todos os feitios; \\bruacas de couro \\crú; alpercatas imprestáveis; candieiros amolgados, de azeite; canos estrondados, de trabucos; lascas de ferrões ou fueiros; caxerenguengues rombos...

[Grifo e marcas de G. Rosa]

O historiógrafo se revela aqui, no sentido benjaminiano, como um trapeiro ou catador de lixo.<sup>32</sup>

4. Confronto da história humana com a história natural. Um dos recursos de Guimarães Rosa para manter um olhar distanciado sobre os eventos históricos consiste em justapor-lhes detalhes do comportamento dos animais. A seguinte passagem (marca nº 34) faz parte da Quarta Expedição, capítulo “Pelas estradas. Os feridos”, quando ocorre o refluxo dos soldados postos fora de combate, os quais, a caminho de Monte Santo, acampanham em estâncias desoladas:

Não raro, alguns bois – rebutalhos de manadas grandes tresmalhadas pelo alvoroço da guerra – ao lorigarem, de longe, a azafama que movimentava de novo a paragem a que se haviam aquerenciado, o rancho tranqüillo onde tinham sofrido a primeira *ferra*, para lá abalavam velozmente. Vinham urrando, numa alegria ruidosa e forte. Buscavam o vaqueiro amigo que os campeara outr’ora e iria, de novo, ao som das cantigas conhecidas ou ao toar tristonho do *aboiado*, leval-os às *soltas* predilectas, aos *logradouros* fartos e às aguadas frescas.

O *homo sapiens* é visto da perspectiva dos animais, que o procuram, pois haviam se “aquerenciado” a ele. Rosa registra uma forma de discurso indireto livre, uma espécie de “conversa de bois”, que procuram o homem como “amigo”, com “alegria” e boas expectativas. Segue, no texto de Euclides, uma montagem em choque em que os bois vão se deparando com o mais feroz dos animais.

Exemplo ainda mais marcante do confronto entre a história humana e a história da natureza é a passagem seguinte, em que os animais passam a ser protagonistas da História. O contexto continua sendo a Quarta Expedição, capítulo “Colaboradores prosaicos demais”. Conforme relata Euclides, o Marechal Carlos Machado de Bittencourt, Quartel-Mestre-General da Campanha, teve papel decisivo ao compreender que, para ganhar a guerra, era fundamental cuidar do apoio logístico. Comprava muares e passou a organizar comboios regulares de aprovisionamento de Monte Santo a Canudos. Ganhou a guerra, porque soube aliar a tecnologia moderna com as forças arcaicas da natureza:

Mil burros mansos valiam na emergencia por dez mil heroes.

[Grifo de G. Rosa]

O mais calumniado dos animaes ia assentar, dominadoramente, as patas entaloadas em cima de uma crise, e esmagal-a...

As passagens aqui escolhidas (marcas nº 37 e 38) pelo autor de "O burrinho pedrês" podem ser lidas como um decidido distanciamento de qualquer heroificação dos homens guerreiros.

O distanciamento de Rosa do *pathos* de Euclides não significa que ele tenha ficado insensível diante do massacre da população de Canudos. Vejamos, na parte "Nova fase da luta", depois de efetuado o cerco à cidade, esta cena do acampamento dos soldados (marca nº 43):

Na pharmacia militar, estudantes em férias forçadas riam ruidosamente e recitavam versos; e pelas paredes ralas de todas as choupanas ridentes, de folhagens pintalgadas de flores murchas de joazeiros, transudavam vozes e risos dos que lá dentro não tinham temores, que lhes agourentassem as horas ligeiras e tranquillias.

[Grifo de G. Rosa]

Com um máximo de discrição, o escritor expressa seu trabalho de luto, contrastando com a euforia dos vencedores. Por um lado, o riso dos estudantes em férias, coadjuvantes de uma força militar esmagadora e de uma maciça propaganda da mídia; por outro lado, à margem, a comunhão do observador com a natureza muda que oferece um réquiem aos sertanejos que estão sendo exterminados.

O ponto de chegada desta leitura de uma leitura é o conceito de história em Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Sobre isso nos instrui uma marca de leitura (nº 36) no relato da Quarta Expedição, no capítulo onde se traça um perfil do Marechal Bittencourt:

Quem delle se abeirasse, buscando alentos de uma intuição feliz ou um traço varonil, sulcando a

situação emocionante e grave, que até lá o arras-tava, topava, surpreso, a esterilidade de uns conceitos triviaes, longas frivolidades cruelmente en-fadonhas sobre paradas de tropas, interminaveis minucias sobre distribuição de generos e remon-tas de cavahadas – \\ como sé este mundo todo fosse uma immensa Casa da Ordem, e a Historia uma variante da escripturação dos sargentos \\.

[Grifo de G. Rosa]

A imagem sublinhada pelo romancista oferece uma visão que é uma abreviatura do mundo. A metáfora é de cunho barroco, assim como esta outra, citada por Walter Benjamin em seu li-vro sobre o drama barroco alemão:

Quem quisesse abrilhantar com palavras sensatas/  
esses frágeis casebres/ onde a miséria orna todos  
os cantos/ não contrariaria a boa forma/ nem ul-trapassaria a medida da verdade fundamentada/  
se chamasse o mundo uma loja geral/ um posto  
aduanheiro da morte/ onde o ser humano é a mer-cadoria corrente/ a morte, o comerciante maravi-lhoso/ Deus, o contabilista mais consciencioso/ e  
a sepultura, a veste e a mercearia seladas.<sup>33</sup>

Ambas as metáforas – o mundo como Casa da Ordem e o mun-do como loja geral – expressam uma concepção prosaica da História, onde a logística juntamente com a contabilidade e o espírito de lucro mantêm a máquina bélica a funcionar.<sup>34</sup> A at-mosfera reinante nesse mundo é o tédio.

“A História uma variante da escripturação dos sargentos”. Com essa marca, Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha nos faz lembrar a origem da escrita. Inventada na Mesopotâmia, há cerca de 5.300 anos, ela serviu primordial-mente a necessidades de comércio e contabilidade. Seu uso em narrativas épicas foi posterior. Radicalizando um certo tipo de discurso não-heróico, contido em fragmentos do livro precur-sor *Os sertões*, o romance *Grande sertão: veredas* desenvolve uma historiografia em que as ações “românticas”, emocio-nantes ou “varonis” constituem apenas um dos planos. Nas

frestas dos relatos de batalha, entrevê-se como a roda-viva da História: a guerra como negócio, o ser humano como mercadoria, e um Deus “traíçoeiro”, fazendo o papel do contabilista mais consciencioso.

## NOTAS

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no IV Congresso da Brazilian Studies Association, Washington, D.C., em 13/11/1997.

<sup>2</sup> Professor de Literatura da USP e autor, entre outros, de *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>3</sup> Um texto fundador para a teoria da re-escrita é “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges (Ficciones, 1944), In: —, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1989, v. 1, p. 444-450.

<sup>4</sup> “Grande sertão: cidades”, *Revista USP*, v. 24, 1994/95, p. 81-93, especialmente 84-87.

<sup>5</sup> Segundo o Professor Antonio Soares Amora, num curso dado sobre *Grande sertão: veredas*, na Freie Universität Berlin, no semestre de verão de 1966, existe uma declaração de Guimarães Rosa, referente ao período de elaboração do romance, em que o romancista diz “ter relido devidamente *Os sertões*”.

<sup>6</sup> LEPENIES, Wolf. *As três culturas*, São Paulo: Edusp, 1996; LÄMMERT, Eberhard. “Geschichte ist ein Entwurf: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman”, *The German Quarterly*, v. 63, n. 1, p. 5-18, 1990; LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de ‘Os sertões’*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. “O sertão e o mundo”, *Diálogo*, n. 8, p. 5-18, 1958.

<sup>8</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 63.

<sup>9</sup> BOLLE, W. “O pacto no Grande sertão - esoterismo ou lei fundadora?”, *Revista USP*, v. 36 1997/98, p. 27-44, especialmente 28 s.

<sup>10</sup> SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*, São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 141.

<sup>11</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, 19. ed. corrigida, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946, 646 p. É de notar que o ano de publicação dessa edição é o mesmo do livro de estréia de Guimarães Rosa, *Sagarana*, depois do qual ele pôde voltar-se para novos projetos.

<sup>12</sup> As palavras anotadas à margem são estas: “gerais” (marca de leitura nº 3); “?(êrro)?” (10); “bogós” (31); “onda do luar”, “adjetivos” (42).

<sup>13</sup> RIFFATERRE, M. *Essays de stylistique structurale*, Paris: Flammarion, 1971, capítulos 1 e 2 (“Critères pour l’analyse du style” e “Le contexte stylistique”).

<sup>14</sup> HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas*, São Paulo, FFLCH-USP, 1991, tese de doutorado inédita.

<sup>15</sup> Cf. RIFFATERRE, *Essays de stylistique structurale*, cap. 1.

<sup>16</sup> O comentário “?(êrro)” parece ser devido à contradição entre o pêlo “mosqueado”, isto é, salpicado de manchas, próprio da onça-pintada, e o pêlo avermelhado uniforme da suçuarana ou onça-parda.

<sup>17</sup> In: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970, p. 123-143.

<sup>18</sup> "GSV" é a abreviatura aqui usada para João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 5. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. "Jaguacacaca", embora pareça fazer parte do paradigma "jaguar" (assim como a "suçuarana"), designa, segundo o *Novo dicionário Aurélio*, a lontra brasileira.

<sup>19</sup> É o suficiente se consideramos essas marcas como "palavras-gestus", no sentido da teoria estética de Bertolt Brecht. Para esse autor, o *gestus* condensa a atitude ou postura de uma pessoa na relação com uma outra. Transferindo esse conceito para G. Rosa leitor de Euclides, as palavras-gestus lhe permitiram compreender e reter o essencial do texto em questão.

<sup>20</sup> MOSER, Walter. "Matériaux baroques: mémoires et amnésie", comunicação apresentada no XV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, Universidade de Leiden, 16-22/08/1997.

<sup>21</sup> Cf. ECO, U. "Ars oblivionalis", *Kos*, v. 30, p. 40-53, 1987; versão anterior, de 1966, sob o título "An *Ars Oblivionalis*? Forget it!", *PMLA*, v. 103, p. 254-261, 1988. Ver também WEINRICH, Harald. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munique, 1997.

<sup>22</sup> Cf. JAUSS, Hans Robert. "Die Kritik der Erinnerung in Valéry's *Cahiers*", In: HAVERKAMP, Anselm e LACHMANN, Renate. *Memoria: Vergessen und Erinnern*, Munique: Fink, 1993, p. 425-429.

<sup>23</sup> Cf. BOLLE, W. "L'historiographie figurative de Walter Benjamin", In: DIONNE, Claude; MARINIELLO, Silvestra e MOSER, Walter. *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*, Montréal: Balzac, 1996, p. 173-190.

<sup>24</sup> Além disso, poder-se-ia investigar o tipo de trabalho de "perspectiva" (cf. Erwin Panofsky) e de "perlaboração" (*Durcharbeitung*, cf. Sigmund Freud) pelo qual passou o livro de Euclides na oficina literária de Guimarães Rosa; tais questões, porém, ultrapassariam os limites deste ensaio.

<sup>25</sup> Foi talvez esse contexto metalingüístico que fez com que Rosa grifasse a palavra "deslembrar-se" somente aqui, na marca nº 15, quando já poderia tê-lo feito na marca nº 10, onde ela também aparece.

<sup>26</sup> O termo é de Walnice Galvão, *As formas do falso*, p. 77. No V Congresso da ABRALIC, no Rio de Janeiro, em julho de 1996, apresentei uma comunicação intitulada "O jagunço-letrado"; o texto ainda necessita de revisão para ser publicado.

<sup>27</sup> Cf. ZILLY, Berthold: "Um depoimento brasileiro para a História Universal. Traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha", *Humboldt*, v. 38, n. 72, p. 8-12, 1996.

<sup>28</sup> O único momento em que Rosa compartilha do *pathos* de Euclides encontra-se no capítulo "Últimos dias. A dinamite" (marcas nº 58 e 59): "A demais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça." [Grifos de G. Rosa] Essa passagem mereceria um comentário à parte.

<sup>29</sup> Nos anos 60, durante um congresso de escritores num país latino-americano, sentiu-se a ausência de G. Rosa, enquanto todo o mundo se abalava com a situação política explosiva. Quando lhe perguntaram pela causa do seu desaparecimento, ele explicou que estava relendo Proust.

<sup>30</sup> Agradeço esse esclarecimento à Professora Esmeralda Vailati Negrão.

<sup>31</sup> Assinalemos que Guimarães Rosa usa as palavras "bogós" em *Grande sertão: veredas*, nos preparativos para a estratégica tentativa de travessia, a primeira e a segunda, do Liso do Sussuarão: "Os bogós de couro foram enchidos nas nascentes da lagoa, e enqueridos nas costas dos burrinhos." (GSV, p. 38);

"Aprofundar naquele *raso* perverso [...] mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carneação, nem bogós de couro-crú derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água." (GSV, p. 382 s.)

<sup>32</sup> Cf. WOHLFAHRT, Irving. "Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier", In: WISMANN, Heinz. (Org.) *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Cerf, 1986, p. 559-609.

<sup>33</sup> Cristoph Männling ("Schaubühne des Todes" / "Palco da morte"), cit. por W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, In: BOLLE, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1986, p. 17.

<sup>34</sup> Compare-se a marca de leitura nº 32: "Em Minas, um quadrilheiro desempenado, João Brandão, destroçava escoltas e embrenhava-se no alto sertão do S. Francisco, tangendo cargueiros ajougados de espingardas" (grifo de G. Rosa) com as passagens referentes a esconderijos e transportes de munição, em *Grande sertão: veredas*.



[ANEXO]

AS MARCAS DE LEITURA DE G. ROSA  
EM SEU EXEMPLAR D'OS SERTÕES

**Forma de transcrição**

Por razões técnicas, não foi possível apresentar aqui uma reprodução em fac-símile. Optou-se então por um tipo de transcrição diplomática. Inicialmente vem, em negrito e entre colchetes, o número de ordem das marcas, na sequência do texto, do número [1] ao [59]. Ao lado, também entre colchetes, o capítulo ou subcapítulo de *Os sertões*, onde a marca se localiza, com o número de página da edição indicado na nota 9 do nosso texto; exemplo: [*Servidão inconsciente*, p. 122]. Referências complementares necessárias para a compreensão da passagem marcada são acrescentadas em corpo menor dentro do colchete. Em seguida vêm as palavras ou passagens do texto marcado ou anotado por Rosa. Palavras sublinhadas por Rosa (cf. tipologia 1.1 e 1.2) aqui também são sublinhadas. Traços à margem (tipologia 2.1-2.5) são transformados em marcas de barra dupla \ , no início e no fim da passagem, assim como o próprio Rosa as empregou, embora somente num único caso (tipologia 1.3). No fim de cada entrada, há, entre colchetes e em corpo menor, uma breve descrição do tipo da marca.

Um problema específico, nessas transcrições, é o tipo de anotação do *contexto* das marcas de leitura de Guimarães Rosa em seu texto d'*Os sertões*. Muitas vezes, o caráter aproximativo dos sinais à margem torna impossível a delimitação exata do início e do fim da passagem em questão. Optamos por sempre transcrever a(s) frase(s) em questão por inteiro,

reproduzindo em corpo menor os trechos não explicitamente marcados.

## Tipologia

### 1. Palavra(s) realçada(s)

#### 1.1. sublinhadas com traço simples,

lápiz preto: nº 1, 2, 8, 10, 12, 15, 27, 31, 32, 33, 39,  
41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,  
57 = 26 marcas;

lápiz vermelho: nº 6, 9, 11, 13, 16, 19, 20, 21,  
25 = 9 marcas;

lápiz azul: nº 14, 23, 26 = 3 marcas;

lápiz verde: nº 7, 44 = 2 marcas;

tinta azul-preta: nº 28, 29, 30, 35, 36, 37, 39, 40, 56,  
58, 59 = 11 marcas.

#### 1.2. sublinhadas com traço duplo,

lápiz vermelho: nº 20 = 1 marca.

#### 1.3. realçadas entre barras duplas \ \ ,

lápiz preto: nº 42 = 1 marca.

### 2. Sinais à margem, marcando uma passagem do texto

#### 2.1. traço vertical simples,

lápiz preto: nº 1, 2, 3, 4, 5, 57 = 6 marcas;

lápiz vermelho: nº 6, 10, 11, 12, 16, 17 = 6 marcas;

lápiz verde: nº 7 = 1 marca;

tinta azul-preta: nº 29, 34, 35, 36, 37, 40 = 6 marcas.

#### 2.2. traço vertical duplo,

lápiz preto: nº 32, 33, 41 = 3 marcas;

lápiz vermelho: nº 13, 18 = 2 marcas;

lápiz azul: nº 14, 22, 24 = 3 marcas;

tinta azul-preta: nº 38, 41 = 2 marcas.

#### 2.3. traço horizontal simples,

lápiz vermelho: nº 19 = 1 marca.

#### 2.4. um "X",

lápiz preto: nº 27, 41, 43, 46, 53, 55, 57 = 7 marcas;

lápiz vermelho: nº 19, 21, 25 = 3 marcas;

lápiz azul: nº 22, 23, 24, 26 = 4 marcas;

tinta azul-preta: nº 28, 29, 34, 37, 38 = 5 marcas.

- 2.5. colchete “}”,  
lápis preto: nº 42 = 1 marca.
- 2.6. asterisco “\*”,  
lápis preto: nº 42 = 1 marca.
- 2.7. ponto de exclamação,  
lápis preto: nº 4 = 1 marca.  
lápis vermelho: nº 17 = 1 marca.
- 2.8. ponto de interrogação,  
lápis preto: nº 10 = 1 marca.  
tinta azul-preta: nº 56 = 1 marca.
3. Palavra(s) anotada(s) à margem,  
lápis preto: nº 3, 10, 31, 42 = 4 ocorrências.

### As marcas

#### [1] [*A TERRA. Preliminares*, p. 6]

D'alli descem, acachoadantes, para o levante, tombando em catadupas ou saltando *travessões* sucessivos, todos os rios que do Jequitinhonha ao Doce procuram os terraços inferiores do planalto arrimados à serra dos Aymorés; e volvem águas remansadas para o poente os que se destinam à bacia de captação do S. Francisco, \\\ em cujo valle, depois de percorridas ao sul as interessantes formações calcareas do rio das Velhas, salpintadas de lagos, solapadas de sumidouros e ribeirões subterraneos, \\\ onde se abrem as cavernas do homem prehistorico de Lund, se accentuam outras transições na contextura superficial do solo.

[sublinhado, lápis preto + traço vertical, lápis preto]

#### [2] [*Preliminares*, p. 7]

A serra do Grão Mogol, raiando as lindes da Bahia, é o primeiro especimen dessas esplendidas chapadas imitando cordilheiras, que tanto perturbam aos geographos descuidados; e as demais que a convizinham, \\\ da do Cabral \\\ mais proxima, à da Matta da Corda alongando-se para Goyaz, modelam-se de maneira identica.

[sublinhado, lápis preto + traço vertical, lápis preto]

#### [3] [*Do alto de Monte-Santo*, p. 24]

Nada mais dos bellos effeitos das denudações lentas, no remodelar os pendores, no desapertar os horizontes e no desatar \\\ – amplísimos – os *geraes* pelo teso das cordilheiras, dando aos quadros naturaes a encantadora grandeza de perspectivas em

que o ceu e a terra se fundem em diffusão longinqua e surprehendedora de côres... \\\

[traço vertical, lápis preto + palavra à margem: "gerais", lápis preto]

[4] [*O joazeiro*, p. 43. Os mandacarús]

Aprumam-se tesos triumphalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime. O olhar perturbado pelo acomodar-se à contemplação penosa dos acervos de ramalhos extorcidos, descança e rectifica-se percorrendo os seus caules direitos e correctos.

[traço vertical, lápis preto + ponto de exclamação, lápis preto]

[5] [*O joazeiro*, p. 44. *A sylvia horrida*, de Martius]

Compreende-se, então, a verdade da phrase paradoxal de Aug. de Saint-Hilaire: "Ha, alli, toda a melancolia dos invernos, com um sol ardente e os ardores do verão!"

[traço vertical, lápis preto]

[6] [*O HOMEM. Gênese dos jagunços*, p. 93. A bacia do Rio São Francisco]

Estreita-se depois passando na parte mediana pela passagem formosissima dos geraes.

[sublinhado, lápis vermelho + traço vertical, lápis vermelho]

[7] [*O vaqueiro*, p. 98. Os sertanejos]

Crearam-se numa sociedade revolta e aventureosa, sobre a terra farta; e tiveram, ampliando os seus attributos ancestraes, uma rude escola de força e de coragem naquelles \\\ geraes amplissimos, \\\ onde ainda hoje ruge impune o jaguar e vagueia a êma velocissima, ou nas serranias de flancos despedaçados pela mineração superficial, quando as lavras bahianas, mais tarde, lhes deram esse derivativo à faina dos rodeios.

[sublinhado, lápis verde + traço vertical, lápis verde]

[8] [*Uma raça forte*, p. 111. Contraste entre a mestiçagem dos sertões e a do litoral]

O sertanejo tomando em larga escala, do selvagem, a intimidade com o meio physico, que ao envez de deprimir enrija o seu organismo potente, reflecte, na indole e nos costumes, das outras

raças formadoras apenas aquelles attributos mais ajustaveis à sua phase social incipiente.

[sublinhado, lápis preto]

[9] [*O vaqueiro*, p. 119]

A sella da montaria, feita por elle mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquelle.

[sublinhado, lápis vermelho]

[10] [*O vaqueiro*, p. 119]

Apenas, de longe em longe, nas raras *encamisadas*, em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, \\\ surge uma novidade – um collete vistoso de pelle de gato do matto ou de sussuarana, com o pello mosqueado virado para fóra, ou uma bromelia rubra e álacre fincada no chapéu de couro. \\\

[sublinhado, lápis preto + traço vertical, lápis vermelho + ponto de interrogação, lápis preto + palavra à margem: “(êrro)”, lápis preto]

[11] [*Servidão inconsciente*, p. 122]

Graças a um contracto pelo qual percebem certa percentagem dos productos, alli ficam, *anonymos* – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos *arrastadores* e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem.

[sublinhado, lápis vermelho + traço vertical, lápis vermelho]

[12] [*Servidão inconsciente*, p. 122]

\\ Envoltos, então, no traje caracteristico, os sertanejos encourados erguem a choupana de pau a pique à borda das cacimbas, rapidamente, como se armassem tendas; \\ e entregam-se, abnegados, à servidão que não avaliam.

[sublinhado, lápis preto + traço vertical, lápis vermelho]

[13] [*Servidão inconsciente*, p. 123]

*Ferrado* o boi, está garantido. Pode romper tranqueiras e tresmalhar-se. \\ Leva, indelevel, a indicação que o reporá na *solta* (\*) primitiva. \\

(\*) Pastagens sem cerca, às vezes muito afastadas dos sítios. Têm o nome particular de *logrador* quando, mais próximas, estão em logares aprazíveis.

[sublinhado, lápis vermelho + traço vertical duplo, lápis vermelho]

[14] [*Servidão inconsciente*, p. 123, do vaqueiro]

Deste modo, quando surge no seu *logrador* um animal alheio, cuja marca conhece, o restitue de prompto.

[sublinhado, lápis azul + traço vertical duplo, lápis azul]

[15] [*Servidão inconsciente*, p. 123. O a b c, ou seja, a arte dos ferros, sinais de todos os feitos, ou letras]

Succede muitas vezes ser decifrada, afinal, uma marca sómente depois de muitos annos, e o criador feliz receber, ao envez da peça unica que lhe fugira e da qual se deslembrra, numa ponta de gado, todos os productos della.

[sublinhado, lápis preto]

[16] [*Servidão inconsciente*, p. 124]

Não existe no norte uma industria pastoril. \ \ O gado vive e multiplica-se à gandaia. Ferrados em Junho, os garrotes novos perdem-se nas caatingas, com o resto das malhadas. Alli os rareiam epizootias intensas, em que se sobrelevam o *rengue* e o *mal triste*. \ \

[sublinhado, lápis vermelho + traço vertical, lápis vermelho]

[17] [*Servidão inconsciente*, p. 125. Solidariedade dos vaqueiros]

Se foge a algum um boi levantadiço, toma da *guiada* (\*) põe pernas ao campeão, e eil-o escanchado no rastro, jogado pelas verdadeiras tiradas a facão. \ \ Se não póde levar avante a empreza, *pede campo*, phrase característica daquella cavallaria rustica, aos companheiros mais vizinhos, \ \ e lá seguem todos, aos dez, aos vinte, rapidos, ruidosos, amigos - *campeando*, voando pelos tombadores e esquadrinhando as caatingas até que o bruto, *desautorizado*, *dê a venta* no termo da corrida, ou tombe, de rijo, mancornado às mãos possantes que se lhe aferram aos chifres.

(\*) Nome dado aos ferrão alongado, aguilhada.

[traço vertical, lápis vermelho + ponto de exclamação, lápis vermelho]

[18] [*A vaquejada*, p. 125]

\\ Esta solidariedade de esforços evidencia-se melhor na *vaquejada*, trabalho consistindo essencialmente no reunir, e discriminar depois, os gados de diferentes fazendas vizinhas, \\ que por alli vivem em commum, de mistura, em um compascuo unico e enorme, sem cercas e sem vallos.

[traço vertical duplo, lápis vermelho]

[19] [*A vaquejada*, p. 125]

Realisam-na de *Junho a Julho*.

[sublinhado, lápis vermelho + à margem, um "X", lápis vermelho + traço horizontal, lápis vermelho]

[20] [*A vaquejada*, p. 125]

Escolhido um logar mais ou menos central, as mais das vezes uma varzea complanada e limpa, o rodeador, congrega-se a vaqueirama das vizinhanças.

[sublinhado, lápis vermelho + sublinhado, traço duplo, lápis vermelho]

[21] [*A vaquejada*, p. 125]

E para logo, irradiantes pela superficie da arena, arremettem com as caatingas que a envolvem os encourados athleticos.

[sublinhado, lápis vermelho + à margem, um "X", lápis vermelho]

[22] [*A vaquejada*, p. 126]

O quadro tem a movimentação selvagem e assombrosa de uma corrida de tartaros.

[à margem, um "X", lápis azul + traço vertical duplo, lápis azul]

[23] [*Estouro da boiada*, p. 129]

E sobre este tumulto, arrodando-o, ou arremessando-se impetuoso na esteira de destroços, que deixa após si aquella avalanche viva, largado numa disparada estupenda sobre barrancas, e vallos, e cerros, e gahadas \\ – enristado o ferrão, redeas soltas, soltos os estribos, estirado sobre o *lombilho*, preso às crinas do cavallo – o vaqueiro!

[sublinhado, lápis azul + à margem, um "X", lápis azul]

[24] [*Tradições*, p. 130]

Seguem para as villas se por lá se fazem festas de cavalhadas e mouramas, divertimentos anachronicos que os povoados sertanejos \\ reproduzem, intactos, com os mesmos programmas de ha tres seculos. E entre elles a exotica *encamisada*, que é o mais curioso exemplo de aferro às mais remotas tradições.

[à margem, um "X", lápis azul + traço duplo, lápis azul]

[25] [*Desafios*, p. 132. Os vaqueiros]

Alguns, de anno em anno, arrancam dos pousos tranquillos para remotas paragens. \\ Transpõem o S. Francisco; mergulham nos geraes enormes do occidente, \\ vastos planaltos indefinidos em que se confundem as bacias daquelle e do Tocantins em alagados de onde partem os rios indifferentemente para o levante e para o poente; e penetram em Goyaz, ou, avantajando-se mais para o norte, as serras do Piauhý.

[sublinhado, lápis vermelho + à margem, um "X", lápis vermelho]

[26] [*Desafios*, p. 132. Romaria dos *bahianos*]

Dentro da armadura de couro, galhardos, brandindo a *guiada*, \\ sobre os cavallos ariscos, entram naquelles villarejos com um desgarre atrevido de triumphadores felizes.

[sublinhado, lápis azul + à margem, um "X", lápis azul]

[27] [*Antecedentes de familia. Os Macieis*, p. 153]

"Os Macieis que formavam, nos sertões entre Quixeramobim e Tamboril, uma familia numerosa de homens validos, ageis, intelligentes e bravos, \\ vivendo de vaqueirice e pequena criação, \\ vieram, pela lei fatal dos tempos, a fazer parte dos grandes fastos criminaes do Ceará, em uma guerra de familia."

[sublinhado, lápis preto + à margem, um "X", lápis preto]

[28] [*Canudos. Aspecto original*, p. 185]

Por fim as armas – a mesma reviviscencia de estadios remotos: o facão *jacaré*, de folha larga e forte; a *parnahyba* dos cangaceiros, longa como uma espada; o ferrão ou *guiada*, de tres metros de comprido, sem a elegancia das lanças, reproduzindo os piques antigos; \\ os cacetes ocos e cheios pela metade de chumbo, pesados como montantes, \\, as béstas e as espingardas.

[sublinhado, tinta azul-preta + à margem, um "X", tinta azul-preta]



[29] [*Canudos. Aspecto original*, p. 186. Espingardas]

Entre estas ultimas, gradações completas, desde a de cano fino, carregada com escumilha, até à "legítima de Braga", cevada com chumbo grosso, ao trabuco brutal ao modo de uma colubrina portatil, capaz de arremessar calhaos e pontas de chifre, \\ à lazzarina ligeira, ou ao bacamarte de bocca de sino. \\

[sublinhado, tinta azul-preta + à margem, um "X", tinta azul-preta + traço vertical, tinta azul-preta]

[30] [*A LUTA. Psicologia do soldado brasileiro*, p. 322. Expedição Moreira César, em marcha para Canudos]

O bello firmamento dos sertões arqueava-se sobre a terra - irisado - passando em transições suavíssimas do zenith azul à purpura deslumbrante do oriente.

[sublinhado, tinta azul-preta]

[31] [*Saque antes do triunfo*, p. 337. Os soldados, dispersos dentro de Canudos, expugnando as casas]

A um canto os bogós transudantes, tumidos de agua crystallina e fresca.

[sublinhado, lápis preto + palavra à margem: "bogós", lápis preto]

[32] [*Um tropear de barbaros*, p. 368. Depois da derrota da expedição Moreira César, bandos, em vários pontos do país, tentam solapar as instituições da República.]

Em Minas, um quadrilheiro desempenado, João Brandão, destroçava escoltas e embrenhava-se no alto sertão do S. Francisco, tangendo cargueiros ajougados de espingardas.

[sublinhado, lápis preto + traço vertical duplo, lápis preto]

[33] [*Crítica*, p. 379, ao plano de campanha da Quarta Expedição]

Além disto, attestam-no os nossos admiráveis patricios dos sertões, \\ aquella vestidura bizarra, capaz, em que pese ao seu rude material, de se affeição aos talhos de uma plastica elegante, parece que robustece e enrija. É um mediador de primeira ordem ante as intemperies. Attenua o calor no estio, attenua o frio no inverno; \\ amortece as mais repentinas variações de temperatura; normalisa a economia physiologica, e produz athletas.

[sublinhado, lápis preto + traço vertical duplo, lápis preto]

[34] [*Pelas estradas. Os feridos*, p. 481]

Não raro, alguns bois – rebutalhos de manadas grandes tresmalhadas pelo alvoroço da guerra – ao lóbrigarem, de longe, a azafama que movimentava de novo a paragem a que se haviam aquerenciado, o rancho tranqúillo onde tinham soffrido a primeira *ferra*, para lá abalavam velozmente. Vinham urrando, numa alegria ruidosa e forte. Buscavam o vaqueiro amigo que os campeara outr’ora e iria, de novo, ao som das cantigas conhecidas ou ao toar tristonho do *aboiado*, leval-os às *soltas* predilectas, aos *logradouros* fartos e às aguadas frescas.

[à margem: traço vertical, tinta azul-preta + um “X”, tinta azul-preta]

[35] [*Pelas estradas. Os feridos*, p. 483]

E como as arvores recrestadas e nuas que, à vinda das primeiras chuvas, se cobrem, exuberando seiva, de flores, sem esperar pelas folhas, transmudando em poucos dias aquelles desertos em prados – \\as aves que tombam mortas dos ares estagnados, \\  
a fauna resistente das caatingas que se anniquila, e o homem que succumbe à insolação fulminante, parecem, jazendo largo tempo intactos, sem que os vermes lhes alterem os tecidos, esperar também pela volta das quadras bemfazejas.

[sublinhado, tinta azul-preta + traço vertical, tinta azul-preta]

[36] [*O marechal Bittencourt*, p. 505]

Quem delle se abeirasse, buscando alentos de uma intuição feliz ou um traço varonil, sulcando a situação emocionante e grave, que até lá o arrastava, topava, surpreso, a esterilidade de uns conceitos triviaes, longas frivolidades cruelmente enfadonhas sobre paradas de tropas, interminaveis minucias sobre distribuição de generos e remontas de cavalhadas – \\  
como se este mundo todo fosse uma immensa Casa da Ordem, e a Historia uma variante da escripturação dos sargentos.

[sublinhado, tinta azul-preta + traço vertical, tinta azul-preta]

[37] [*Colaboradores prosaicos demais*, p. 509. Comboios de muare organizados pelo marechal Bittencourt]

Mil burros mansos valiam na emergencia por dez mil heroes.

[sublinhado, tinta azul-preta + à margem: traço vertical, tinta azul-preta + um “X”, tinta azul-preta]

[38] [*Colaboradores prosaicos demais*, p. 509]

O mais calumniado dos animaes ia assentar, dominadoramente, as patas entaloadas em cima de uma crise, e esmagal-a...

[à margem: traço vertical duplo, tinta azul-preta + um "X", tinta azul-preta]

[39] [*Fuzilaria*, p. 513. O canhão Withworth 32 arrebenta o campanario da igreja de Canudos]

Mas, tirante este incidente, fôra perdida a jornada: quebrara-se uma peça do aparelho obturador do canhão fazendo-o emmudecer para sempre.

[sublinhado, lápis preto e tinta azul-preta, superpostos]

[40] [*Nova fase da luta. Na estrada de Monte-Santo*, p. 525]

Um sitio meio destruido, duas casas em abandono immersas na \\ galhada fina do alecrim dos tableiros \\, de onde irrompiam cereus esguios e melancolicos.

[sublinhado, tinta azul-preta + traço vertical, tinta azul-preta]

[41] [*Estrada de Calumby*, p. 535. Larga camada calcárea, aspérrima, de travessia muito difficil]

Corroeram-na, e perfuraram-na, e minaram-na as chuvas acidas das tempestades, depois das seccas demoradas.

[sublinhado, lápis preto + à margem: traço vertical duplo, lápis preto e tinta azul-preta, superpostos + um "X", lápis preto]

[42] [*Rebate falso*, p. 541. Os soldados aguardam um suposto assalto dos jagunços]

A brigada apparecia como uma longa esteira, revolta e coruscante, na \\ onda luminosa do luar \\ tranquilo e grande, que abrangia a natureza adormecida e quieta.

[sublinhado, lápis preto + barras duplas no texto + à margem: colchete "]" + as palavras: "onda do luar", "adjetivos" + asterisco "\*" - tudo com lápis preto]

[43] [*Canudos*, p. 546. No acampamento dos soldados]

Na pharmacia militar, estudantes em férias forçadas riam ruidosamente e recitavam versos; e pelas paredes ralas de todas as choupanas ridentes, de folhagens pintalgadas de \\ flores murchas de

joazeiros, \ \ transudavam vozes e risos dos que lá dentro não tinham temores, que lhes agourentassem as horas ligeiras e tranquiilas.  
[sublinhado, lápis preto + à margem, um "X", lápis preto]

[44] [*Canudos*, p. 547]

Os soldados do 5º de policia, mau grado o illusorio abrigo dos espaldões de terra, que os acobertavam, matavam o tempo, em descantes mitigando saudades dos rincões do S. Francisco.  
[sublinhado, lápis verde]

[45] [*O charlatanismo da coragem*, p. 548. Os veteranos narram episódios do cotidiano da guerra]

As lides afanosas das caçadas aos cabritos ariscos ou das co-lheitas de fructos avellados nos arbustos mortos.  
[sublinhado, lápis preto]

[46] [*Complemento do assédio*, p. 554]

O jagunço ficava collado – indomavel – na escarpa opposta do parapeito, vigilante, \ \ tenteando a pontaria.  
[sublinhado, lápis preto + à margem, um "X", lápis preto]

[47] [*Últimos dias. O estrebuchar dos vencidos*, p. 560. Vultos dos jagunços nos escombros da igreja nova]

Tombavam-lhes logo em cima, revessadas de todos os trechos artilhados, lanternetas desabrolhando em balas.  
[sublinhado, lápis preto]

[48] [*Os prisioneiros*, p. 563. Um deles]

Forte, de estatura meã e entroncada – specimen sem falhas desses hercules das feiras sertanejas, de ossatura de ferro articulando em junctas nodosas e apontando em apophyses rigidas – era, tudo o revelava, um luctador de primeira linha, talvez um dos guerrilheiros acrobatas que se dependuravam ageis nos dentilhões abalados da igreja nova.  
[sublinhado, lápis preto]

[49] [*Os prisioneiros*, p. 563. O mesmo]

Pendia-lhe à cintura, oscillante, batendo abaixo do joelho, a baihna vasia de uma faca de arrasto.  
[sublinhado, lápis preto]

[50] [*Os prisioneiros*, p. 563. Suprema petulância]  
Tirou o largo chapéo de couro e, ingenuamente, fez menção de sentar-se.  
[sublinhado, lápis preto]

[51] [*Depoimento do autor*, p. 566. Antes de degolar os jagunços, os soldados exigiam deles vivas à República]  
Ou substituíam essa irrisão dolorosa pelo chasquear franco e insultoso de allusões crueis, num côro hílar e bruto de facecias pungentes.  
[sublinhado, lápis preto]

[52] [*Depoimento do autor*, p. 566. Alguns exemplos de altanería dos prisioneiros: Um negro]  
Era espigado e secco.  
[sublinhado, lápis preto]

[53] [*Depoimento do autor*, p. 567. O mesmo prisioneiro]  
O passo claudicante e infirme, a cabeça \\lanzuda, \\a cara exigua, um nariz chato sobre lábios grossos, entrearbertos pelos dentes obliquos e saltados, os olhos pequeninos, luzindo vivamente dentro das orbitas profundas, os longos braços desnudos, oscillando – davam-lhe a apparencia rebarbativa de um orango valetudinário.  
[sublinhado, lápis preto + à margem, um “X”, lápis preto]

[54] [*Titães contra moribundos*, p. 573. Ataque, de moto-proprio, de dois batalhões recém-chegados, que não queriam voltar “sem o rendado precioso das batalhas”.]  
Porque havia, de feito, algo de dolorosamente insolente e irritante no afogo, na inquietação, na ancia desapoderada, com que aquelles bravos militares – robustos, bem fardados, bem nutridos, bem armados, bem dispostos – procuravam morcegar a organização desfibrada de adversarios que desviviam ha tres mezes, famintos, baleados, queimados, desangrados gotta a gotta, e as forças perdidas, e os animos frouxos, e as esperanças mortas, succumbindo dia a dia num exgottamento absoluto.  
[sublinhado, lápis preto]

[55] [*Passeio dentro de Canudos*, p. 582, ruínas, escombros, entulhos]

A soldadesca varejando as casas puzera fóra, às portas, entupindo os beccos em monturos, toda a ciscalhagem de trastes em

pedaços, de envolta com a farragem de molambos inclassificáveis: pequenos bahús de cedro; bancos e giráos grosseiros; rêdes em fiapos; berços de cipó e balaies de taquara; jacás sem fundo; roupas de algodão, de cor indefinível; vasilhames amassados, de ferro; caqueiradas de pratos, e chicharas, e garrafas; oratorios de todos os feitios; \\ bruacas de couro \\ crú; alpercatas imprestáveis; candieiros amolgados, de azeite; canos estrondados, de trabucos; lascas de ferrões ou fueiros; caxerenguengues rombos...

[sublinhado, lápis preto + à margem, um "X", lápis preto]

[56] [*Passeio dentro de Canudos*, p. 586]

Deparavam-se novos viventes: gôsos magríssimos, famelicos lebrêos, pellados, esvurmendo lepra, farejando e respigando aquelles monturos, numa ancia de chacaes, devorando talvez os proprios donos.

[sublinhado, tinta azul-preta + à margem, ponto de interrogação, tinta azul-preta]

[57] [*Passeio dentro de Canudos*, p. 586]

Podia attingir-se directamente o acampamento seguindo em frente, transpondo o vallo, subindo e atravessando, à meia encosta, a bateria de Krupps emparcada ao fundo do quartel general da 1.<sup>a</sup> columna; ou, num desvio longo, volvendo à direita, acompanhando o vallo, perlongando a linha primitiva do assedio, descendo para o sul.

[sublinhado, lápis preto + à margem, um "X", lápis preto + traço vertical, lápis preto]

[58] [*A dynamite*, p. 597, resposta ao adversário que não se resignava]

A demais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade.

[sublinhado, tinta azul-preta]

[59] [*A dynamite*, p. 597]

Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça.

[sublinhado, tinta azul-preta].

**READING CLARICE IN THE CONTEXT OF MODERN  
LATIN AMERICAN NARRATIVE:  
A COMPARATIVE ASSESSMENT**

**Earl E. Fitz**  
Vanderbilt University

Além de grande autora brasileira, Clarice Lispector é também uma distinguida escritora latino-americana. Sua produção novelística corresponde à ascensão da “nueva narrativa hispanoamericana”, o gênero literário que marcou a chegada da literatura latino-americana no palco internacional. Se lêssemos a sua ficção nesse contexto crítico, como nos pareceria? Especificamente, se incluíssemos a ficção de Clarice Lispector na nossa interpretação da “nueva narrativa hispanoamericana”, o que diríamos dela? Que contribuição faria à nossa compreensão, agora comparativa, do desenvolvimento do “novo romance” latino-americano? Essas são as perguntas examinadas neste ensaio. A conclusão é que ela estabelece (já em 1944, em *Perto do coração selvagem*) uma definitiva presença feminina para a literatura latino-americana e, ao fazer isso, pratica um novo – e essencialmente pós-estruturalista – conceito da linguagem e de sua relação com a existência humana e a própria escrita.

As we know, Clarice Lispector (1920-1977) is one of modern Brazilian literature's most respected and influential figures. A prolific writer whose career, spanning some thirty-three years of work, coincided almost exactly with the rise of the justly famous "nueva narrativa," or "new narrative," in Spanish America, Clarice is especially renowned for her opaque, often hermetic novels and short stories, though for several years (from August, 1967, to December, 1973) she also wrote "crônicas" for the Saturday edition of the *Jornal do Brasil*.<sup>1</sup> But whether engaging in "fiction" or "non-fiction" (a distinction she often blurred in her work), Clarice was always concerned with the process of writing, which she understood as a quest for understanding,<sup>2</sup> a fluid and unstable process of signification in which self-creation, semantic free play and revelation were crucial components. Possessed of both an unmistakable style and a highly distinctive outlook, Clarice Lispector is the quintessential example of the writer who is easy to read but hard to understand.

But while there can be no doubt as to Clarice's importance to Brazilian literature, what is less clear is how she would fit into a larger, more comparative assessment of Latin American narrative in the second half of the twentieth century. That is, if we were to read the fiction of modern Latin America continentally, as an integrated whole that included both the Spanish American and the Brazilian traditions, how would Clarice's work seem to us? What would we say about it? What contributions would it make to the development of Latin American narrative? These are the questions that, twenty years after her untimely death from cancer, I would like to consider in this essay.

To accomplish this task, I will focus on three novels by Clarice, *Perto do coração selvagem* (1944), *A paixão segundo*



G. H. (1964) and *Água viva* (1973). These works represent fairly distinct stages in the development of her art and they can be read against what I feel are three equally representative Spanish American narratives of the time, Borges' *Ficciones* (1944), Cortázar's *Rayuela* (1963), and Sarduy's *Cobra* (1972). While I realize there are methodological problems in trying to compare three novels by a single author with three separate works by three separate writers from another literary tradition, I also believe that Clarice's importance as a writer – and particularly as a Latin American writer – warrants such a comparison.

In order to begin a more comparative evaluation of the artistic and intellectual legacy of this marvelous writer, I propose, then, that we go back to her first novel, the extraordinary *Perto do coração selvagem*, which appeared in 1944. I further propose that we read this landmark work not in isolation (that is, not as a decisive text in the history of the Brazilian novel, which it was) but as a Latin American novel, one that we can compare and contrast to what was going on in Spanish America at the time. Specifically, I am suggesting that we read *Perto do coração selvagem* in the context of Borges' *Ficciones*, which also appeared in 1944, thus making 1944 a year of singular importance in the history of Latin American narrative.

The importance of Borges and the *Ficciones* (1944) to the history and development of narrative fiction in Latin America is, of course, well known. Numerous studies have analyzed the methods by which Borges revolutionized the way fiction could be written, how he broke with tradition and invented a "nueva narrativa," a new narrative that did not depend on the modes of realism or on a mimetic reproduction of reality for its aesthetic validity. An immensely learned and sophisticated writer, Borges viewed fiction not, as George McMurray observes, "as an artistic representation of the real world, but rather as a poetic re-creation of the cultural labyrinths women and men have fabricated throughout history," a poetic re-creation that, as we see so brilliantly exemplified in his *Ficciones*, finally comes to exude "an aura of unreality that for him constitutes the very nature of art" (12). And while this widely held assessment of Borges' art has recently been challenged by Daniel Balderston in his book, *Out of context* (1993), I believe it still

has much to recommend it, particularly in terms of Latin American literary history, the context in which I am offering these observations on Clarice Lispector and the Latin American narrative tradition.

At first glance, the *Ficciones* and *Perto do coração selvagem* do not appear to have much in common. The Argentine's work is a collection of short "fictions", for example, while the Brazilian's is a full-length novel. Moreover, as a reader familiar with both will know, the *Ficciones* do exude a "greater aura of unreality" than *Perto* does, although the latter is hardly a prototypical representative of the realistic novel genre either.<sup>3</sup> Yet in terms of what these works represent within their respective traditions, I think we can see that they possess a similar importance, for they both mark the end of one kind of writing and the beginning of another.<sup>4</sup> Apropos of this point, the Brazilian critic, Massaud Moisés, argues that, in reference to Clarice's novel, it defines "a tendência introspectivista de nossa ficção dos anos 30" (Moisés 491), introspectiveness being a dimension that writers like Lúcio Cardoso, Adonias Filho, and Cornélio Pena had been experimenting with as a way of renovating the Brazilian novel. And, as Moisés further suggests (491), Clarice's novel can, in many ways, be read as the culmination of that effort.<sup>5</sup> In addition, then, to showing how fiction could successfully depict the inner world of thought and emotion as well as the external world of action and event, *Perto do coração selvagem* also proved that the Brazilian novel could be urbanized (Coutinho 248-49) and, even more importantly, feminized, an issue that I will elaborate on more in just a moment. Overall, what I am suggesting here is that although the impact of Clarice's first novel was perhaps not as dramatic as was the impact of Borges' *Ficciones*, Clarice, too, was instrumental in changing the course of narrative fiction in her country.

Beyond their importance to their respective literary histories, however, there are two other areas in which Borges and Clarice can be illuminatingly compared. I refer here to what I think of as the theoretical, or conceptual, underpinnings of the *Ficciones* and *Perto do coração selvagem*, the principles of narrative that drive and structure them and that make them as unique as they are. In this respect the case of Borges is more

clear cut, primarily because of the existence of such seminal critical essays as "El arte narrativo y la magia" and "La postulación de la realidad", both of which appeared in *Discusión* in 1932. In contrast to the case of Borges, however, Clarice did not leave any comparable theoretical statements about her intentions as a writer, no extended essays or articles that would explain the new kind of narrative that she would be writing.<sup>6</sup> If it is true that we have no such documents, as we do for Borges, then we have to approach Clarice's first novel differently, and with considerably less critical guidance than we have in the case of the *Ficciones*. Nevertheless, I think it is reasonable to assume that Clarice wrote *Perto do coração selvagem* the way she did because she had something definite in mind, some plan or idea about what she wanted to say and how she wanted to say it. *Perto's* poetic, reflective style and its temporally disjunctive structuring, as well as its development of a profoundly transgressive protagonist, were surely not accidents but, more likely, the actualization of what Clarice was seeking to do. This argument gains credence when we read *Perto* in the light of Clarice's other works, that is, when we begin to see how much of this first novel seems to reappear in her later narratives. So although we cannot be as definitive about the authorial intentionality of Clarice in *Perto do coração selvagem* as we can about what Borges sought to achieve in the *Ficciones*, I do believe that, in their own ways, both Borges and Clarice were in quest of a new kind of narrative. Though their reasons differed (with Borges' seeming to have been more theoretically sophisticated), their results were startlingly similar – not in the sense that the *Ficciones* and *Perto do coração selvagem* are in any way identical texts (they are, of course, very different), but in the sense that they both represent a new approach to fiction writing in their respective cultures.

As Latin Americanists interested in integrating the Brazilian narrative tradition with the Spanish American, however, we must ask ourselves how, exactly, do Borges and Clarice differ in terms of the new narratives they were writing in 1944? In comparative analysis, the differences that exist between texts are nearly always more important, more revealing of a text's uniqueness, than the similarities that bind

them together, and it is no different in the case of Borges and Clarice. When we read the *Ficciones* and *Perto do coração selvagem* comparatively, we are struck by two things: first, the powerful female presence that emanates from Clarice's work (and that stands in sharp contrast to the masculine world of the *Ficciones*) and, second, the different conceptualization of language that I think these two authors (and perhaps these two narrative traditions) brought to the writing of these particular texts.<sup>7</sup>

Of the first point, the female presence that so strongly marks Clarice's novel, I do not think there can be much doubt. Anyone who reads *Perto do coração selvagem* comes away deeply impressed by the intensity and iconoclasm of the female (and arguably feminist) perspective expressed in it. As Marta Peixoto has shown in her book, *Passionate fictions* (1994; 1-23), the often contentious and frequently malevolent attitude of Clarice's perhaps autobiographical protagonist, a young woman named Joana, dominates the text. Because certain aspects of Joana's character infuse virtually all of Clarice's later characters, we are tempted to say that, beginning with *Perto do coração selvagem*, modern Latin American narrative gains a steady and powerful female *ethos*, one that is, at times, profoundly at odds with the gender norms and the sexual politics of its cultures. If we are willing to think of Clarice as not merely a Brazilian writer but as a Latin American writer, then I think we can say that one of her greatest contributions to modern Latin American narrative is that she establishes, once and for all, the validity not merely of the female voice but of the subversive female voice, the one that does not hesitate to challenge the norms of conventionality or of patriarchal culture.

It is also noteworthy, I believe, that a major part of this new female potency, or "puissance," that Clarice brings to Latin American narrative is sexual in nature. For example, even in an early work like *Perto do coração selvagem*, the protagonist, Joana, appears to practice masturbation, to contemplate a lesbian affair, and to be interested in a *ménage à trois* not involving her husband. And in the egregiously underappreciated "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos" (written between 1948 and 1949 but not published until

1964, when it appeared in *A Legião Estrangeira*), Clarice examines the repercussions of female adultery in the context of a male dominated society whose codes of sexual conduct are deeply unjust and hypocritical.<sup>8</sup> As these and other of her texts show, Clarice had, even at the beginning of her career, a deep and abiding interest in the then explosive issue of female sexuality and in the androcentric sexual politics that complicate it.

Of the second point, that Borges and Clarice approach the importance of language in literature differently, what I mean is the following: that Borges' *Ficciones* dramatically demonstrates what we could think of as an essentially structuralist worldview while Clarice's often self-conscious "escrita," or writing, seems to epitomize the poststructural sensibility, a belief that meaning in language is inescapably a function of the infinite play of signifiers that characterizes all language use. Although normally we are well advised not to use jargonish terms like these to explain particular works of literature, in the case of Borges and Clarice it may be illuminating to do so. The point I am seeking to make can be summed up in the following question: is it not possible that, with Borges and Clarice, we have, in the history of modern Latin American narrative, two writers who exemplify the two great trends of twentieth century literary theory, structuralism and poststructuralism? I think this may well be the case, and it is for this reason that it is so very important to consider the very different concepts of language that seem to animate the *Ficciones* and *Perto do coração selvagem*.

As we know, the idea that the structuralist impulse marks Borges' work is not entirely new. As early as 1973, Emir Rodríguez Monegal had suggested as much,<sup>9</sup> in addition to writing (four years later, in 1977) that "Borges anticipated the structuralists in viewing literature [. . .] in systemic terms, as an integrated collection of interrelated texts with its own autonomous development" (Monegal, II, 500). It requires no great effort to appreciate the applicability of this line of reasoning to the *Ficciones*, which, as evidenced in texts like "Las ruinas circulares," "La biblioteca de Babel," and "La muerte y la brújula," would seem to exemplify the basic contentions of structuralist thought,<sup>10</sup> which holds that "Every

literary unit from the individual sentence to the whole order of words can be seen in relation to the concept of system" (Scholes 10). Exemplifying this approach to writing is "La muerte y la brújula," one of Borges' most celebrated detective fictions. Studying the diverse and apparently unrelated clues before him, Eric Lönnrot, who requires that reality (like art) be "interesting" and explicable, suddenly sees, in the text's turning point, what he feels certain is the pattern, or structure, that explains not only the crimes that have happened so far but the one that is about to happen in the very near future. Deciphering a mysterious letter that "profetizaba que el 3 de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rue de Toulon y el Hôtel du Nord eran 'los vértices perfectos de un triángulo equilátero,'" Lönnrot realizes that "Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también. . . Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición" (*Ficciones* 155-156). In short, Lönnrot comes to believe (or, by his human need to see patterns and structures, is led to believe) that he has discovered the "conceptual system" to which the seemingly random clues point and belong. In reading a "fiction" like "La muerte y la brújula", or like "La biblioteca de Babel", it is entirely possible to wonder, in fact, if the international acclaim that was accorded Borges in the 1960s (the heyday of structuralist thought) was not at least partially due to the fact that his work, innovatively brilliant as it was, simultaneously validated and questioned the defining principles of structuralism and demonstrated how powerfully they pertained to literature.

But even if we accept this theory concerning the conceptual nature of the *Ficciones*, what could we say about the case of Clarice Lispector? What are her texts like, theoretically speaking? I would like to suggest here that if we are willing to consider Borges as a kind of proto-structuralist, then we could also think of Clarice as a proto-poststructuralist, as an example of a writer whose work, even in her first novel, demonstrates the basic principles of poststructural theory.<sup>11</sup> From *Perto do coração selvagem*, in 1944, to *Um sopro de vida* (published posthumously in 1978), Clarice's narratives parody

and unmask their narrators' "logocentric search for logic and unity in discourse" (Barbosa 64) and, in so doing, feature the semantically destabilizing shift in attention from the signified to the signifier that we associate with poststructural thought. Thus, while Borges' *Ficciones* demonstrate the epistemological power that systems and structures exert on us, Clarice's more fluid and self-deconstructing narratives emphasize not structures but the infinite play of signifiers. In saying this, however, I am not suggesting that Clarice was ever influenced by poststructuralism or that she ever deliberately sought to bring it to life in her writing. What I am suggesting is that not only her writing (its style, structure and thematics) but her sense of the intimate connection between language and being effectively demonstrate the ontological preoccupations that define poststructuralist thought.

If a "ficção" like "La muerte y la brújula" shows Borges' fascination with structures and with the control they exert on us, on our thinking and on the ways we perceive ourselves and the world about us, then we can also wonder whether the protagonist of Clarice's first novel doesn't exemplify the insecurities and anxieties we associate with poststructuralism. Although it is clear that both Borges and Clarice possess a keen awareness of language, they do so in markedly different ways, ways that, in my opinion, basically reflect the distinctions we normally make between structuralism and its controversial offspring, poststructuralism. If the Borges *Ficciones* function more at the level of structure, or form, then Clarice's more fluid and semantically opaque "textes" operate at the level of the word, at the level of the linguistic sign and its mercurial relationship to both its referent and to other signs. This would explain why the term, "palavra" (which, of course, is Portuguese for "word"), is so recurring in Clarice's writing, so much so that it becomes a basic motif of her work. As we learn of Joana, for example, late in her novel:

Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso . . . Porque, branda e doce como um amanhacer num bosque, nasceu a inspiração . . . Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas

naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando . . . Falara . . . As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. (*Perto do coração selvagem* 155)

This preoccupation with the semantic elusiveness of words and with their ontological potency is endemic to Lispector's work, though it might be said to find its most complete and complex expression in *A hora da estrela* (1977), the last of Lispector's novels to be published in her lifetime. As the metafictional male narrator (one Rodrigo S. M.) of this profoundly poststructural "texte" describes it, ". . . esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases" (*A hora da estrela* 19). He goes on to say, of his own intimate and symbiotic relationship with the story he is telling, that ". . . o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão" (*Hora* 21). Finally, and in a way that recalls Saussure's argument that words signify only in relation to other words, Lispector's acutely language conscious narrator concludes both that ". . . a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra" (*Hora* 25) and that the act of writing, like existence itself, is "A procura da palavra no escuro" (*Hora* 84).

If the problem Éric Lönnrot faces is that his deeply rooted need to see the universe in terms of an identifiable structure demands that he interpret certain carefully arranged clues in a certain (and, as it turns out, fatal) way, then the problem that Joana and Rodrigo face is that they gradually come to realize that their sense of being, their identities, both personal and public, are ultimately a function of language's self-referentiality, its semantic slippage or, or Derrida would have it, its inherent, inescapable "différance." We can sum up this argument by saying that if the structuralist impulse animates Borges'



*Ficciones*, in Clarice's case it is more the spirit of "différance" that drives her "textes," that imparts to them their singular nature. The "différance," we might finally say, between Eric Lönnrot and characters like Joana and Rodrigo, or between Borges and Clarice, is basically the difference between structuralism and poststructuralism.

Before we pass on to two other texts, I would like to stress that I am not at all interested in suggesting that what I think of as Clarice's essential poststructuralism is in any way superior to Borges' structuralism. Indeed, I am not interested in arguing that either system of thought is somehow better or worse than the other. For me, the idea that our Latin American tradition could boast of exemplary writers in not just one but both of these two great intellectual currents is an intriguing one, and, if we are willing to consider it, this argument would only further enhance the already established excellence of modern Spanish American and Brazilian prose fiction.

We can now move from 1944, and the birth of Latin America's "new narrative," to the early 1960s, when the period of the now famous "Boom" was gathering force. The novels I would like to examine here are Julio Cortázar's *Rayuela* (1963) and Clarice's *A paixão segundo G. H.* (1964). As in the case of the Borges *Ficciones*, the Cortázar novel is, of course, well known to all Latin Americanists. In many ways the "breakthrough novel" of the Boom, *Rayuela*, published in 1963, was immediately hailed as a masterpiece, with Carlos Fuentes even proclaiming its author to be "el Bolívar de la novela hispanoamericana," on the grounds that, with *Rayuela*, Cortázar had liberated the Latin American novel from the provincialism, rote realism and technical conventionality that had long characterized it. Although later criticism would take a somewhat more judicious position in regard to *Rayuela*'s merits, few would seriously question its importance "in introducing a new dimension into Latin American fiction" (Monegal, II, 718). As Monegal, for example, says:

Después de *Rayuela* las estructuras externas o internas de la novela en nuestra lengua ya no serán las mismas. El libro de Cortázar no sólo cuestiona la forma de contar una historia, volviendo al lector

consciente no sólo del orden de la lectura (véase el "Tablero de dirección") sino también del acto de leer mismo. (Monegal, *El Boom*, 82)

What commands our attention here is the fact that *Rayuela* was not the only Latin American novel of the period to do these things. Featuring a metafictionally self-conscious first person narrator/protagonist (a tradition that has existed in Brazilian narrative since the time of Machado de Assis), *A paixão segundo G. H.*, published a year after *Rayuela*, in 1964, likewise challenges both the conventional assumptions about the novel form and the role of the reader in the construction of the text's meaning. There are other similarities as well; both the Argentine and the Brazilian novel involve quests, both are sensitive to the nature of language, both wrestle with the structural concept of "the center," and (as we have already seen in Clarice) both feature the play of humor, desire, and even eroticism, in the play of their narratives.

Once again, however, we can see that while *Rayuela* and *A paixão segundo G. H.* have many things in common, they are really very different books. Their differences, in other words, are what distinguish them and what we must key on if, as Latin Americanists, we want to come away with a more complete picture of the Latin American novel during this tumultuous time. As we are told in its famous "Tablero de Dirección," for example, *Rayuela* can be read in at least two ways:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.

En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiendo:

at which point we are given the "second book's" recommended ordering of the chapters: 73, 1, 2, 116, 3, 84, and so forth. As many critics have pointed out, if the reader follows the first manner of reading *Rayuela*, she or he will adopt a traditional, or passive, readerly role and will experience what becomes a fairly conventional novel, one replete with a linear plot and narrative line. If one follows the second manner of reading *Rayuela*, however, he or she "jumps forward and backward through the book, as if. . . playing hopscotch," entering into the creation of yet "another version of the novel" and becoming what Cortázar terms an "accomplice-reader," (Garfield 18), one who must participate actively in the construction of the text's meaning.

*A paixão segundo G. H.*, a work that also challenges the reader's ability to know what she or he is reading, does not feature anything so attention-getting as *Rayuela's* introductory "Table of Instructions." Nor does it possess the wryly comic voice that leavens so much of the Argentine novel's narrative line. Yet in its own way, *A paixão*, too, plays with both the reader's expectations and his or her response to the text being read. "Are we to take G. H.'s story as fiction," Ronald Sousa asks, "or as speculation on philosophical problems in and through the narration of what we would traditionally call a 'plot'?" (Sousa, *The passion according to G. H.*, vii-viii). Sousa then goes on to note that *A paixão segundo G. H.*:

comprises a series of nontraditional language uses. It is constituted by segments somewhat but not wholly linearly arranged. . . . The text also comprises . . . poetic phrases, . . . [the] creation of fictitious allusions; [the] reuse of apparently important terms with slightly changed signification . . . [and the] employment of complex verbal-conceptual ambiguities. (Sousa viii)

Overall, it can be argued that while *Rayuela* and *A paixão segundo G. H.* are both very much concerned with language, Clarice's novel cultivates a greater sense of linguistic instability, ontological anxiety, and semantic slippage (or "différance") than does Cortázar's novel, which, upon a careful second reading, seems more concerned with the basically structuralist

problem of how meaning is conveyed rather than what meaning is conveyed, or, perhaps more accurately stated, with the problem of meaning itself.

As we can see, in both *Rayuela* and *A paixão* language quickly establishes itself as one of the main characters. Yet here, too, there is a key difference between the two texts. Cortázar, in my opinion, effectively develops in discourses of *Rayuela*'s protagonist, Horacio Oliveira, the kind of critique of structuralism that Derrida more famously delivers three years later in his 1966 talk at Johns Hopkins University, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." Thus, for Cortázar, the essential problem dealt with in *Rayuela* is the overwhelming, inescapable power of Logos, which Oliveira (whom we can now think of as an early deconstructor) seeks constantly to subvert or avoid. How far, we might well ask, is Oliveira's struggle against all that Logos represents from Derrida's criticism of Logocentrism as "the orientation of philosophy toward an order of meaning – thought, truth, reason, logic, the Word – conceived as existing in itself, as foundation" (Culler, *On deconstruction* 92)? How different from Derrida's critique of Logocentrism is Oliveira's conception of it, Oliveira who perceives the enshrined status of Logos as the supposedly ultimate, immutable Truth but whose own discourse in *Rayuela* constantly reveals it to be nothing more than an arbitrary, unverifiable, and contingent verbal construct, the product of our desire to be able to explain away the chaos of human existence? As the text expresses it, apropos of Oliveira's iconoclastic outlook:

hay una especie de equivocación inefable al principio de los principios, de donde resulta este fenómeno que les está hablando en este momento y ustedes que lo están escuchando. Toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible. (*Rayuela* 190)

Then, and presaging Derrida's famous contention that we can never get outside of the system or structure (language, for

example) that we are seeking to critique, we are told, of the human condition, that:

Y así ocurre que el hombre solamente parece seguro en aquellos terrenos que no lo tocan a fondo: cuando juega, cuando conquista, cuando arma sus diversos caparazones históricos a base de ethos, cuando delega el misterio central a cura de cualquier revelación. Y por encima y por debajo, la curiosa noción de que la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta. (*Rayuela* 190)

The linguistic concern of *A paixão segundo G. H.*, however, is rather different. Much less concerned (overtly, at least) with the issue of Logos per se (the word is never actually mentioned, as it is in Cortázar's text), Clarice's narrator, a bourgeois woman known to the reader only by the initials of her name (which are embossed on a suitcase), nevertheless enters into an exploration of language and being that ultimately leads her to question the same kinds of things – the power of Logos, for example – as Oliveira does. The crucial point, however, is that, as in the case of Borges' *Ficciones* and *Perto do coração selvagem*, while Cortázar critiques language from the macroperspective of structure, the Brazilian comes at it from the microperspective of "a palavra," the word. As G. H., ruminating on the language grounded nature of her own existence, expresses it:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. . . A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. . . Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? (*A paixão* 212-213; 217)

The result is that, for Clarice, the primary problem addressed in the text is more related to meaning, to semantics (understood in its deeply personal context, as a problem of personal ontology), than to the larger – but no less valid – question of philosophical systems or socio-political codes of conduct, the issues that seem to concern Oliveira and his text the most. Yet this is not an “either/or” situation (to so imagine it would be to commit precisely the kind of spurious binary thinking that both Cortázar and Clarice warn us against) since both authors apply, to one degree or another, their examinations of language to both the public and the private spheres. But as a description of a general characteristic of *Rayuela* and *A paixão segundo G. H.* I believe that the idea that they critique language differently (one structurally, as a problem of conflicting semiotic systems, and the other poststructurally, as a psycho-semantic problem of personal identity and being) has some merit.

But if *Rayuela* and *A paixão* both challenge the validity of logocentric thinking as a proper basis for human civilization, they part company dramatically on the question of its pernicious machista cousin, Phallogocentrism, that is, the extension of the basic principles of Logocentrism (the alleged primacy of law, reason, logic, and truth) into an argument for the supposed superiority of the male order. On this point, as we shall now see, *A paixão* develops in a very different direction, one that I believe greatly enriches the Latin American novel of the Boom period by imparting to it a powerful female presence. Anyone who has read both *Rayuela* and *A paixão segundo G. H.* carefully will, I think, understand what I mean. Unless one argues, as Sydney Aboul-Hosn has recently done (307-316), that La Maga is the novel's most important character, the world of *Rayuela*, which is to say the world the text projects, is overwhelmingly a male dominated one. Indeed, it is, I think, not an unfair judgement to say that the lives led by Oliveira and his comrades in “The Club” epitomize not only Logocentrism but, as I suggested earlier, the more damaging and oppressive Phallogocentrism as well.<sup>12</sup>

The textual world created by G. H., on the other hand, is radically different. Although on balance overwhelmingly

female in its orientation and outlook, G. H.'s narrative also shows itself, near the end, to be surprisingly conformist in terms of what G. H. imagines her future to be. In stunning contrast to the militant resolve shown by Joana (in *Perto do coração selvagem*) at the close of her novel (in 1944), G. H. brings her hitherto seemingly anguished discourse to a close by making plans to go out with her friends for an evening of dining and dancing at her favorite club, the "Top-Bambino."

What is the reader to make of this decision, of this scene, which is often overlooked even by readers familiar with the novel? Although I am far from certain about it, I wonder if Clarice isn't here expanding the notion of what a "female presence" entails. It seems to me possible that, by having her protagonist be unable or unwilling to change the way she lives (and to make this decision in spite of what she has learned from the metaphysical self-inquisition she has just undergone), Clarice is showing us that this thing we call the "female presence" is a very complex phenomena, one that encompasses radically different states of being, some of which (G.H.'s, for example) may not be ideologically fashionable.<sup>13</sup> As G. H. perhaps not so coyly puts it:

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no "Top-Bambino", estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei crevettes ao não importa o quê, e sei por que comerei *crevettes*, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo.)  
(*A paixão* 194)

While this need to "esquecer," to forget the terrifying chaos of life, stands in some degree of contrast to Oliveira's need "to

experience a world free from the constraining values of rational Occidental civilization" (Garfield 17-18), the texts of G. H. and Oliveira are similar in that they both confront the problem of life understood as a vast, inescapable system. One of the most powerful and complex novels of the early Boom period, and a text that, as I have attempted to demonstrate, can be profitably read in conjunction with Cortázar's *Rayuela*, *A paixão segundo G. H.* can make a considerable contribution to our more complete understanding of the Latin American novel of the 1960s.

The final two novels that I would like to discuss are Clarice's *Água viva* (1973) and Severo Sarduy's *Cobra* (1972). I select these works not randomly but, as with the others, because they seem to represent something similar in terms of what they mean to the evolution of modern Latin American narrative. For Suzanne Jill Levine, indeed, *Cobra* is "More the culmination of the New Latin American Novel" (*Cobra* vii),<sup>14</sup> the "nueva" "nueva novela," so to speak, while, of Clarice's 1973 "ficção"<sup>15</sup> it might be said that it is the culmination of its author's career-long struggle with language – and particularly autobiographically charged language – as an ontological force and as a problem of epistemology. The main point I would like to make in regard to these two texts is that while they are far from being identical, they have a great many features in common. For example, both *Cobra* and *Água viva* feature analogies between writing and painting and both are structured around an acute sensitivity to language understood as an ever-changing semiotic code. While this latter orientation is much more obvious in the case of Sarduy, whose interest in Barthesian theory and whose participation in the journal *Tel Quel* are well known, it is also indicative, I believe, of Clarice's sense of language. Other significant similarities between these texts include the degree to which they feature the implications inherent in the act of writing, the destabilizing pressure of eroticism, the transformative nature of language, and the inter-play of opposites. Other similarities would include the abiding interest both *Cobra* and *Água viva* have in using metafictionally self-conscious texts to loosen the grip in which binary thought holds us prisoner,<sup>16</sup> in relentlessly plumbing the depths of language's inherent semantic



instability, and in exploring what, for their authors, seems to be the myth of the stable linguistic sign.

In a sense, all of these basic similarities manifest themselves in the sundry ways *Cobra* and *Água viva* examine the nature of writing, which (recalling Derrida) they both seem to understand as the most profound way language has of interrogating itself. Of *Água viva*, for example, Hélène Cixous has, in fact, said that:

If there is a subject of this text, or an object, it is on the question of writing. *Água viva* is about writing, as a verbal activity. [. . .] The circulation of blood in this text, the vital theme of this text, is writing, all the questions of writing. [. . .]: why I write, how I write, from where I write, to whom I write, with what I write, of what I write, about what, toward what. All the questions of writing are right here. (Cixous, *The stream of life*, xv-xvi)

Similar commentaries on the nature of writing occur in *Cobra*, where, early on, we read that:

La escritura es el arte de recrear la realidad. (Cobra 17) [. . .] No. La escritura es el arte de restituir la Historia (18). [. . .] La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden (20). [. . .] [and] La escritura es el arte del remiendo (25).

For Sarduy, according to Roberto González Echevarría, "Writing," therefore, "does not simply represent a mode of communication, but is that through which the workings of language are made manifest. Language arises from difference, or in difference, in the incision between two elements that, in order to signify, to be, have to remain distinct from each other. [. . .] What *Cobra* dramatizes time and again is the [. . .] very heart of language" (455) and of being.

For Lispector, in a not altogether dissimilar fashion, the issue of writing reveals itself to be less a function of Aristotelian

mimesis and narration than the expression of a deeply personalized and poeticized ontology, a function of the fundamentally linguistic nature of existence itself. Or, to put it another way, for Lispector the question is not so much about the ability (or even the inability) of writing to represent reality but the self-creative act of writing itself, and what this act means to both the sender and the receiver of the message. As *Água viva's* nameless female narrator expresses it:

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. [. . .] O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. [. . .] O que te escrevo continua e estou enfeitçada.  
(*Água viva* 96-97)

Yet for all that the nature of writing ties these two texts together, several issues demonstrate key differences between Sarduy's work and Clarice's. In *Cobra*, for example, language per se can be said to be the main character, while in *Água viva* it is the psycho-linguistic self-realization of an unnamed woman that fulfills this role. But because *Água viva* clearly shows the process of self-realization to be not only fluid in nature but also simultaneously self-effacing, or what we might call "self-deconstructive," the partially autobiographical (Peixoto 72) characterization of *Água viva's* protagonist becomes, as in *Cobra*, a constant function of change, of transformation. Although this is most obvious in the more campy *Cobra*, where a transvestite (or sign) named "Cobra" sees her or his body metamorphose in a dazzling variety of ways, it is also applicable to the more restrained but perhaps also more intense *Água viva*, whose narrative voice lives – through language – in similarly varied modes of being. Yet there are other important differences as well: *Cobra* is both more overtly chaotic than *Água viva*, and more parodically self-conscious – even to be point of derisively challenging the reader's ability to interpret its text and of comparing itself (favorably, of course) to the famous novels of the Boom.<sup>17</sup> *Cobra*, moreover, is a more explicit demonstration of Barthesian semiotics than is *Água viva*, which, one feels, is more a philosophical or

psychoanalytic issue of language-as-being, of language understood as a mode of bringing one's self into existence. As many critics have noted, *Cobra* represents a kind of culmination for a certain aspect of the modern Spanish American novel (González Echevarría declares it to be "a work of the anti-Boom", 445). But as I have tried to suggest, it is not alone in its singular status, for it has a Brazilian counterpart. Read together as texts that both compliment and offset each other, *Cobra* and *Água viva* give vivid testimony to the signal importance language, understood as an ever mutating and inherently erotic semiotic system, has had to the evolution of Latin American narrative in the second half of the twentieth century.

In the preceding pages I have tried to assess, if only in rudimentary form, the importance of Clarice Lispector and to show how she and her work might be read in the larger context of modern Latin American narrative. I have tried to show, in particular, how certain of her novels, *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G. H.*, and *Água viva* could be compared to certain decisive narratives from the Spanish American tradition of the same time period. As what we now commonly think of as Latin American literature continues to evolve into the twenty-first century, one of our most important tasks will be to integrate its two great traditions, the Spanish American (which, of course, is much more widely known and appreciated) and the Brazilian. As I have sought to suggest, the narratives of Clarice Lispector, one of modern Latin American literature's most daring and original writers, offer us an outstanding opportunity to do precisely this. By including her work in our evaluation of it, the modern Latin American novel suddenly takes on a unique technical brilliance (one that dramatizes the basic issues dealt with in poststructural theory) and a consciousness of women, psychologically, culturally and politically, that it would not otherwise have until much later. In sum, then, it is perhaps not an exaggeration to conclude that the contribution of Clarice Lispector to the modern Latin American novel significantly alters our perception of it as it evolved, formally and thematically, between 1944 and the early 1970s, the period of some of this celebrated form's greatest achievements.

<sup>1</sup> For Clarice, the move from the stories and novels of her fiction work to the peculiarities of the "crônica" was not an easy one to make. As Giovanni Pontiero notes, "Lispector confessed she did not find it easy to adapt to the genre [the "crônica"]... She questioned the wisdom of tackling a genre which to some extent was alien to her introspective nature. Summing up her disquiet, she commented: 'I am apprehensive. Writing too much and too often can contaminate the word.'... She was afraid of becoming too personal, and the need to be topical and conform to the conditions and constraints of a weekly column worried her." *Clarice Lispector: discovering the world* (Manchester: Carcanet, 1984), p. 21.

<sup>2</sup> For a more complete statement of her opinions on this subject, see *A descoberta do mundo*, 4 October and 20 December, 1969.

<sup>3</sup> See my Clarice Lispector and the lyrical novel: a reexamination of *A maçã no escuro*, *Luso-Brazilian Review* 14 (1977): 153-160.

<sup>4</sup> In the context of their respective literary histories, another important difference between Clarice and Borges is that the Brazilian seemingly did not outline her new theory of narrative in critical essays, as Borges did in "El arte narrativo y la magia" (1932) and "La postulación de la realidad" (*Discusión*, 1932).

<sup>5</sup> Roberto Reis, in *The pearl necklace*, makes a similar point, arguing that Clarice (along with Guimarães Rosa) carries Brazilian narrative into "an authentic modernity" (42), one driven by "a radical shredding of language" (41) that calls attention to itself and to its relationship to History (41).

<sup>6</sup> Although Clarice did not write any formal essays or lengthy articles on the theoretical foundations of her "escrita," she did occasionally allude to the new kind of fiction that she was writing. In *A descoberta do mundo* for example, she writes, ("O Verdadeiro Romance," Aug. 22, 1970) that she finds the traditional, or "true" novel, boring. She also says that in her narratives she is guided by a quest for discovery (this, one feels, in contrast to the "true" novel's sense of plot, solid characterization, and detailed description). Similarly, in *A legião estrangeira* (1964), Clarice offers several brief comments that show her reflecting on the unorthodox nature of her own work (see, for example, "Submissão ao processo," "Escrever, prolongar o tempo," "Dois modos," and "Escrevendo"). See also the Introduction to Marta Peixoto's *Passionate fictions* (1994).

<sup>7</sup> See, for example, Paul Dixon, The Modernity of Machado de Assis, *Hispanic Studies Series*, 4 (1989): 71-80, and Alfred Mac Adam and Flora Schiminovich, *The postmodern movement*, Stanley Trachtenberg, editor (Westport: Greenwood, 1985: 251-262). For a comparative discussion of Latin America's two narrative traditions, see Earl Fitz, *Metafiction in Latin American narrative: the case for Brazil*, or, if Brás Cubas were here today, what would he say about Spanish American fiction?, *Mester* xxvi (1997): 43-69.

<sup>8</sup> See Earl Fitz, "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos": Clarice Lispector as Dramatist, *Luso-Brazilian Review* 34, 2 (Winter 1997): 25-39.

<sup>9</sup> In 1973, Monegal, citing the work of Gérard Genette and Jean Ricardou, would write that "The French Structuralists have already recognized their partial debt to Borges" (*The Proceedings of the 7th ICLA Congress*, vol. 1, 1973: 434), and in 1974, Robert Scholes, citing Genette's work (*Enquêtes*), would discuss

Borges as an exemplary structuralist writer (*Structuralism in literature*, New Haven: Yale, p. 11).

<sup>10</sup> John Sturrock, also noting the affinities Borges's "ficciones" have with Structuralism, has written, in fact, that "'The Library of Babel' . . . is the bad dream of a Structuralist . . ." (*Ficciones*, with an Introduction by John Sturrock, New York: Knopf/Everyman's Library, 1993: xviii.)

<sup>11</sup> Barbara Mathie's "Feminism, Language or Existentialism: The Search for the Self in the Works of Clarice Lispector" (*Subjectivity and literature from the Romantics to the present day*, Philip Shaw and Peter Stockwell, eds., London, NY: Pinter, 1991: 121-134) notes the poststructural ethos of Clarice's narratives as does Maria José Somerlate Barbosa's *Clarice Lispector: spinning the webs of passion* (New Orleans: of the South, 1997).

<sup>12</sup> It can be easily argued, for example, that sections 24-38 – the sections that describe the death of the child, Rocamadour, and the actions (and reactions) of La Maga, Oliveira and the members of "The Club" – are the quintessence of the problem of Phallogocentrism as it is featured in this novel. The key questions, however, have to do with how the reader should interpret this extraordinary scene and how we should regard its role in the novel.

<sup>13</sup> This is not the first time that Lispector had taken this tact in regard to one of her protagonists. Ana, in the short story, "Amor," undergoes a very similar experience. After her metaphysically disorienting experience in the Botanical Gardens, she returns to her home and her kitchen and wants everything to be as it was before her experience, her moment of epiphany.

<sup>14</sup> Remarking that "*Cobra* . . . is a work of the anti-Boom," Roberto González Echevarría comes to a similar conclusion. See his "Plain song: Sarduy's *Cobra*."

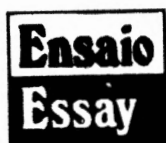
<sup>15</sup> Clarice herself preferred to think of *Água viva* as a "fiction" rather than as a novel.

<sup>16</sup> *Cobra*, in particular, is explicit in its dismissal of binary thought. In a "note", for example, we are told, parodically, that ". . . the Madam would protest. 'We must correct the errors of natural binaryism' – she added, Benvenistian – 'but *per piacere*, gentlemen, this is not like shooting fish in a barrel!'" (*Cobra* 4-5). Though *Água viva* is never this overt, it is relentless in undoing binary opposites that characterize classical structuralist thought and in ceaselessly reforming their constituent parts in an endless pattern of semantic free play, the structure of which comes to be the text, or "texte", of *Água viva* itself.

<sup>17</sup> What we are told, in another "explanatory note," is the following: "Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior – fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio – abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras" (*Cobra* 66). For a Latin Americanist trained in the narrative tradition of both Spanish America and Brazil, this parodically dismissive treatment of the reader echoes the work of Brazil's Machado de Assis, who, in several works but most notably in *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), establishes himself as the master of this technique. As I have argued elsewhere (see my "Metafiction in Latin American narrative: the case for Brazil, or, if Brás Cubas were here today, what would he say about Spanish American fiction?", with this novel Machado not only initiates Latin America's original "new narrative", he calls for a new type of reader as well.

## WORKS CITED

- ABOUL-HOSN, Sydney. The 'female reader' and the rejection of logos: La Maga as the 'central' character in Cortázar's *Rayuela*. *Hispanic Journal* 16, 2 (Fall 1995): 307-316.
- BALDERSTON, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: spinning the webs of passion*. New Orleans: UP of the South, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1992. (El Libro de Bolsilo).
- CIXOUS, Hélène. [her] Forward to *The stream of life*. Trans. by Elizabeth Lowe and Earl E. Fitz. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- COUTINHO, Afrânio. *An introduction to literature in Brazil*. Trans. by Gregory Rabassa. New York: Columbia UP, 1969.
- GARFIELD, Evelyn Picon. Julio Cortázar. *Latin american literature in the twentieth century*, Leonard S. Klein, general editor. New York: Ungar, 1986. p. 15-19.
- GONTÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Plain Song: Sarduy's *Cobra*. *Contemporary Literature* 28, 4 (Winter 1987): 437-459.
- LEVINE, Suzanne Jill. [her] Preface to *Cobra*. Trans. by Suzanne Jill Levine. New York: E. P. Dutton, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- . *A paixão segundo G. H.* 3. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- . *The passion according to G. H.* Trans. by Ronald W. Sousa. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- . *Perto do coração selvagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- MCMURRAY, George R. Jorge Luis Borges. *Latin American literature in the twentieth century*. Leonard S. Klein, general editor. New York: Ungar, 1986. p. 11-15.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PEIXOTO, Marta. *Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.
- REIS, Roberto. *The pearl necklace: toward an archaeology of Brazilian transition discourse*. Trans. by Aparecida de Godoy Johnson. Miami: UP of Florida, 1992.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- . with the assistance of Thomas Colchie. *The Borzoi anthology of Latin American literature*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. v. 2.
- SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- SCHOLES, Robert. *Structuralism in literature*. New Haven: Yale UP, 1974.



GENDER AND/OR ETHICS:  
SÉRGIO SANT'ANNA AND THE POLITICS  
OF POSITIONALITY

Susan Canty Quinlan  
University of Georgia

*Esta é a história de um espetáculo imaginário.  
Um espetáculo que poderia se passar,  
por exemplo, no interior do cérebro  
de alguém que fechasse os olhos  
para fabricar imagens  
e delas desfrutar...*

Sérgio Sant'Anna  
*A tragédia brasileira*

O seguinte estudo de *Amazona: novela, Ensaio #1* e *A tragédia brasileira: romance* pretende examinar a relação entre a intenção autoral e a simultaneidade da produção das três obras literárias do escritor carioca Sérgio Sant'Anna. Localizando uma posição de inclusividade, Sant'Anna constrói uma possível ética, a qual demonstra a responsabilidade pessoal no entendimento e na construção da identidade brasileira.

In this study, I want to look at the possible interstices of gender ambiguity in three works of fiction written by Sérgio Sant'Anna. Although *Amazona: novela* (1984), *Ensaio #1* (1984),<sup>1</sup> and *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) were written or performed at almost the same time, *A tragédia brasileira* was not published until several years later. Sant'Anna's work consists primarily of the manipulation of the narrator's discursive voice in an attempt to destabilize stereotypes and to reorganize illustrations of power and nationhood through metaphors of gender struggles without necessarily reverting to binary oppositions or other forms of unequal representation. A central focus is to understand the role of author/character and his/her positionality within the texts in order to demonstrate how these discursive voices are ways in which Sant'Anna articulates a problematic other in his search for what I will call an ethic of experience. Rather than acceding *pro facie* to fragmented or postmodern views, Sant'Anna engages in a moral encounter between right and wrong.

The politics of positionality as defined by Linda Alcoff, among others, locates a moral stance generally based upon binary notions of inclusion and exclusion. Sant'Anna's underlying technical considerations center around inclusion although he constantly works from the general to the specific to minimize his texts and to clear away everything that is not absolutely necessary to the telling of the tale. Inclusion needs to be understood as an idea that moves past the constraints of marginalization; although almost all of Sant'Anna's characters are unquestionably marginalized by sex, religion, politics, class, and color; beyond genre as the pieces contain elements of theater, film, poetry, music and journals; beyond fiction itself as Sant'Anna consolidates real people and events with protagonists who are constantly and collectively



mirrored: either by themselves or by the presence of the authorial narrator; and last, beyond the strategy of the self-reflexive nature of Sant'Anna's writing that continually calls attention to the impossibility of distinguishing between the language of fiction and the language of truth.

### 1. *Amazona*

In *Amazona*, Sant'Anna, in the best tradition of Brazilian male writers including Alencar, Azevedo, Machado de Assis and Jorge Amado, creates mirror images of nineteenth-century political figures: a sensual heroine and a rational hero. Dionísia, the Amazon evokes the positivist image of Dionísia Gonçalves Pinto (better known as Nísia Floresta), who is remembered as one of the first spokespersons for women's rights in Brazil. Silviano Santiago points out that the protagonist is part of a classically rich tradition of sensual and maternal heroines who symbolize the magical fertility of Brazil ("Midwives"). Her male counterpart, Jean Valjean, recalls Jean GrandJean de Montigny, a member of the Missão Cultural Francesa brought to Brazil by the emperor, Dom Pedro I, to instill a neoclassic aesthetic. He founded the Escola Nacional de Belas Artes, established in order to design norms for beauty. Thus, in strong terms, Sant'Anna delineates the creation of a nation that exists in a state of incessant cultural conflict. The fixed metaphor that Sant'Anna employs is one of reflection or mirroring; between the colonized and the colonizer; between reason and madness; or among anarchy, dictatorship and democracy.

Dionísia, the woman with whom "à frente, construiremos o Brasil do ano 2000" (231) represents a prototypical, generic male vision of a liberated woman in search of her own strength (usually sexual), but one who actively participates in the construction of her world. Dionísia, along with the other characters in the novel, sets out by default to reclaim the Brazilian "instinto de nacionalidade" in its twenty-first century guise. Valjean is the model of reason over passion who eventually aids in releasing Dionísia from the trap of an endlessly repetitious search for "a realidade brasileira."

*Amazona* is a romantic farce that lies somewhere between a picaresque political exposé and a psychological investigation of prototypical representations of the Brazilian national soul. Like

*A tragédia brasileira*, the text is based on a series of binary opposites that serve to destabilize a traditional understanding of power systems. Through the eyes of the author-narrator and by means of the actions of an incredible cast of characters both real and fictitious, Dionísia moves through a Brazil full of negative potentialities: crime, sexual repression, loss of personal liberties, drugs, poverty, in search of the elusive characteristics that will authenticate a positive image. *Amazona* is populated by cardboard revolutionaries, junkies, bureaucrats, subversive organizations like the OAB (Organização dos Bancários Anarquistas), liberated families, unliberated males, and even a jealous cat, all of whom regularly impede Dionísia's progress. But as Dionísia evolves on her journey of self-discovery, she is constantly reflected in the presence of the mysterious "fotógrafo de olhos azuis", Valjean. Dionísia is a mixture of the hedonism of her Greek counterpart, Dionysus and the myriad myths of Amazonian women reflected even in Brazilian cultural heroines like Nísia Floresta. Dionísia, the Amazon, metamorphoses from a person of repressed desires, addicted to champagne and cocaine, to a woman who celebrates her own lustful need of pleasure and, finally, to a symbol of a new and chaotic Brazilian civilization; one where she will lead the country's struggle toward a new identity. Dionísia represents pure, non-repressed, natural instinct. She is a person who moves forward in primordial fashion to search for new beginnings regardless of the destruction she causes. She is a woman who:

...teria todas as condições de servir como elemento catalisador dessas novas forças emergentes na sociedade. Uma mulher que não tenha nenhum compromisso com a História brutal escrita pelos homens e que simboliza em seu corpo e espírito um vínculo maior com nossa terra. (230)

This parodic description of future liberation bodes badly for anything but an anarchistic nation especially as the reasonable voice of Valjean is silenced. Sant'Anna couples this work closely with its successor, *A tragédia brasileira*, a work that examines Brazil's immediate political past.

In both works, Sant'Anna employs the best of nineteenth- and twentieth-century styles; historical novels, violence,

brutality, sex, and popular culture, in a *feuilletonesque* manner reminiscent of nineteenth-century novels of customs. He also incorporates technical precision and a grammatically perfect ear for nuance in language when he presents an oversimplified, yet idealized past and present in his endeavor to authenticate useful metaphors that might function in ways to redefine Brazilian reality.

*Amazona's* plot, embedded in Dionísia's participation in a romantic triangle with Jean Valjean and Sílvia Avelor, the daughter of a rich banker, and the subsequent crimes of passion (one political, one sexual) serve as the catalyst that starts the Brazilian heroine on her journey toward self-realization. Dionísia, in her ironic and sometimes desperate search for power, uses her body in sexual barter in order to achieve what she wants. In a parody of Brazilian formula romance fiction (like that of Cassandra Rios or Jorge Amado), Sant'Anna captures the comic state of Brazilian society, by means of bedroom humor, a tactic he will use with reverse pathos in *A tragédia brasileira*. While the pictures are not often pretty and the descriptions of human nature are uncomfortable, the author/actor achieves the experience of the individual.

However, for the sake of comparison, Jean Valjean, the outsider, is the more interesting figure. Valjean like Jandira of *A tragédia brasileira* is a character who is mercilessly killed off in the first part of the book, but his portrayal, like that of the Autor-Director in *A tragédia brasileira*, demonstrates how Sant'Anna moves the narrative out of the realm of entrenched, static views of reality through the lens of parody into a more gendered analysis of the self and the questions of responsibility.

## 2. *A tragédia brasileira* and *Ensaio #1*

*A tragédia brasileira's* conscious imitation of classical theater, its multiple readings, or, in the case of the staged version, performances, are all ways of articulating a locus of authority that seeks to separate moments of myth (fiction) and memory (truth), blurring and diminishing the boundaries between genders, truth and fiction, image and reality, past and present.

By paradoxically manipulating the Autor-Diretor's choices through extra-fictional techniques such as stopping the play or calling for audience participation, Sant'Anna constructs

an absolute artifact that exemplifies an overriding concern: to demonstrate that language alone cannot and perhaps should not control discourse in any absolute way. This is, for me, Sant'Anna's vehicle for disclosing an inclusive ethic of positionality that un-privileges authorial discourses of power and sexual superiority, especially as they are manifested in political rhetoric. As Pérola Schipper notes:

[*A tragédia brasileira*] rompe com todos os gêneros literários pré-concebidos, conjuga elementos essenciais de cada um deles e cria uma linguagem livre, pessoal e inclusiva. *A tragédia brasileira*, para vasculhar a vida de um país e de um povo em suas contradições, ousa de tudo: adere afetivamente à história através do lirismo memorial; externa seus conflitos mais atrozes pela técnica extremada da dramaturgia trágica; e permite-se ainda narrá-la fluentemente... Sempre com distancionamento irônico, com o contraponto existencialista do humor. (Orelha)

Sant'Anna converges on contemporary problems and their apparent fragmentary nature and lack of solutions by mimicking the same techniques he uses in *Amazona*, but without their farcical overtones. In both the play and the novel, he converts his protagonists into interchangeable symbols, stock figures who serve as counterpoint to his anti-hero; o Autor-Director, o Motorista (a sixties playboy), o Negro (exemplar of all discrimination and personification of all evil), o Bicha Interioriana (pure caricature), o Garçom or o Delgado. All of these characters are interchangeable both within the dramatic and narrative portions of the text and in fact play dual roles. Only two characters, Jandira, the dead child and the poet, Roberto are identified by name. But while Jandira's name is evoked in a mantra-like manner throughout the text, Roberto is introduced only through stage directions which serve purely literary functions.

O poeta... está sentado numa cadeira de balanço, como signo perceptível de um tempo que se estratificou. E neste balançar-se de um vulto que se move mas não se desloca para lugar algum, há também o vem e o vai, para cima e para baixo, de um pequeno ponto luminoso [...] E quando todo o

espaço estiver mais visível, através desta claridade que aparentemente emana do objeto inicial, a lápide, e dos próprios personagens, perceberemos que o que se encontra atado à cabeça do poeta, o ponto luminoso, cada vez mais intenso, é uma dessas lanternas de foco dirigido, utilizadas pelos trabalhadores de fundo de mina, numa metáfora um tanto ou quanto óbvia, mas não importa: a de que o poeta é aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes. (*Tragédia*, "Abertura", np)

Sant'Anna emphasizes the tragic stance of this multimedia presentation with the inherently abhorrent presentation of the pubescent female corpse of Jandira and the figure of the poet with a gun to his head as the opening and subsequently pivotal points of the story; consequently invoking a strong link between the dead virgin, the guilt of the man and the mother country. The forging of this association is in direct contrast to the connection between the self-sufficient Dionísia and "um Brasil melhor." The graphically symbolic elements of power, gender and death, in the opening of the story-play, are the antithesis of the characterizations of Jean Valjean and Dionísia in *Amazona*. Valjean's appeal to reason can be seen as a foil, both to the emotional sensitivity of the poet and the crassness of the motorista, while Dionísia's hedonism translates into servicing the needs of others, a form of prostitution that could have been associated with Jandira, had she lived.

Sant'Anna's frameworks initiate continual dialogue or re-evaluation of ethical considerations or social positions in society. Often noted for his sardonic and blatantly personal irony demonstrated through irreverent content, here Sant'Anna produces a more Brazilian literature that takes much more than the personal into consideration. Through this communal enterprise, in technique and self-involvement, Sant'Anna, the author-narrator of *Amazona* and the author-director of both *A tragédia brasileira* and *Ensaio #1* penetrates the undersides of surface appearances. In other words, the inclusion of the stock representation of characters and of multiple textual strategies support an entry to the much more complicated and

problematic discussion of what constitutes ethical considerations of nationhood. By using Brazil's past to substitute for the real present, Sant'Anna draws on the country's contemporary history to exaggerate what has been idealized and to authenticate traditions in ways that outline the relativity of all preconceived concepts of gender roles, power struggles, religious beliefs, and forms of government. Hegemonic notions about the power of institutions are never decentered nor fragmented, rather they are examined within the context of Brazil's reality.

Reminiscent of Clarice Lispector as a transgendered author/narrator in *A hora da estrela*, Sant'Anna's Autor-Director prefaces the work with:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos [para fabricar imagens e delas desfrutar], diante de uma tela ou palco interior, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado. (Prefácio)

By examining the structure of the romance-teatro, we can see how Sant'Anna moves his narrative out of the realm of sanctioned concepts of reality and parody into a more transgendered analysis of contemporary society. Rather than merely play a game of opposites that set up hierarchical strategies employing systems of dominance and subordination, another pitting man against woman or vice versa, sex against power, morality against a lack thereof, Sant'Anna uses this doubling strategy or mirror imaging in order to represent the dual contained nature of the I and the other. Even though many of the rhetorical devices used in the works, reason versus intuition, male versus female, country versus city, fiction versus reality, recognize authorial power, and in a sense, license male over female supremacy, Sant'Anna avoids closure and simple parody in the very theatricality of the novel. He accomplishes this openness by the inclusion of the three prose sections; "Abertura," "Agruras de um Autor-Diretor" and the "Epílogo" so that the three-act play is effectively interspersed among and mirrored by the three prose scenes that cannot be performed on stage.

In *Amazona*, the rhetorical devices, especially those of popular culture and historical fact, should presuppose our belief in the author's ability to speak the truth through the powerful voice of the 'meta-narrator' and the use of political farce ought to legitimate male authority and advance female subjectivity. Sant'Anna prevents this assumed position however, through the use of the doubling images; this time of Dionísia and Jean Valjean. In both *A tragédia brasileira* and *Ensaio #1* the doubling occurs through the use of embedded tales that mirror each other. These stylistic devices continually blur distinctions and collapse the meanings of binary opposition. A most notable example in the later two works is the shift of action from the stage play to the author's life.

At first glance, *Ensaio #1*, *A tragédia brasileira* and *Amazona* seem to fit neatly into what Janice Doane and Devon Hodges, in their study, *Nostalgia and sexual difference: the resistance to contemporary Feminism* (1987), assess as nostalgic fiction: a fiction centered in *nostos* or a desire to return home that is analogous to the theatrical effects of *saudades* in Sant'Anna's books (the search for the authentic Brazil, the musicality evoked with the song "Nesta rua" for instance, the memorialist evocations of soccer champions, or the myth of Amazonian women). Doane and Hodges define this rhetorical practice as a distinguishing mark among contemporary male writers who seek to define a world where gender differences conform to biological indicators such as a Darwinian determinism, where patriarchal practices remain unchallenged in order to re-invoke the past and present as an irrefutable, and therefore more desirable, if not more expedient reality. In order to "retrieve 'reality,' an authentic language and natural sexual identity are juxtaposed with false and seductive images of a decadent culture" (3) so that the reader longs to return to the safer territory of "home" no matter how ill-defined. For critical purposes, this rhetorical practice serves as a mechanism to distinguish male and female authorship. But more importantly, the desire to return to a hierarchical status quo demonstrates an inherently gendered desire that requires those in power to remain just where they are. In *A tragédia brasileira* and *Ensaio #1* almost all instances of male sexual desire revolve around the imagined or real attempts at the desecration

of virginal, pubescent child-women who almost always 'escape' before they are defiled or corrupted. In *Amazona*, desire is merely an inversion of the paradigm of the sensuous woman of the tropics who learns how to wield her sexuality for profit, but demonstrates no alternative discourse of power. Still controlled by the media, Dionísia (as sex symbol) is propelled into running for the presidency of Brazil.

– Por todos os fatos e razões aqui enumerados, nós, do Partido Alternativo, propomos a candidatura de Dionísia, a Amazona, às próximas eleições... para a consagração de seu nome nas eleições presidenciais de 1988. Com ele, à frente, construiremos o Brasil do ano 2000.

Dionísia ergue a sua taça num brinde e depois leva à boca. A imagem se fixa no rosto da Amazona, captando em seus olhos uma misteriosa centelha. (231)

The terms of opposition that apparently are so independent of each other, really depend on each other for meaning. And so the word 'image,' disparaged because of its association with 'representation,' provokes a critical view: 'Image' produces 'reality' and guarantees its importance by helping to disguise the way notions of reality depend on language just as notions of image do (Doane 9). Opposition becomes a power struggle as do most other binary pairs, tragedy/comedy, male/female, past/present, parody/moderation which are crucial elements in analyzing all three of these works. After all, the titles themselves include many literary, historical and cultural markers of Brazilian traditions (especially as seen from the outside). However, the usage of oppositions is most often hierarchical in those authors who want to maintain a distinct male or female identity and need to keep the terms separate and antithetical. For Doane and Hodges, the crux of the metafictional, authorial dilemma occurs in the interstices or the snares that the writers' use of oppositions creates and they seem to suggest that if historically created pasts become real, the authors have difficulty relying on self-reflective writing because self-reflective writing dangerously imperils the authority of the narrative voice by



suggesting subjective reality. However, this metafictional position does not seem to be one taken by Sant'Anna.

But what happens when the author sets out to establish and maintain separate identities for his male and female characters, and, at the same time, wants to decipher their other positionalities? Sant'Anna poses this question succinctly by becoming his own character; either "o autor desta história" or "o autor-diretor" and, thereby, can reflect on the very oppositions he creates with an eye to destabilize them. I believe this is reflected in Sant'Anna's deliberate transition from farce to tragedy that develops simultaneously among these three pieces. The development is even more apparent when we remember that the staged version of *A tragédia brasileira; Ensaio #1* was first performed in 1984 and could account for the immediacy of this transition.

In *Amazona*, and *A tragédia brasileira*, Sant'Anna uses the same psychoanalytic theory of mirror imagery to frame the narratives. In *Amazona* this change occurs with the creative use of mirror reflections in the hands of Jean Valjean who attempts to capture reality with his camera. *Amazona* has two instances of mirror scenes that are important keys to understanding this creative process. The first occurs in the section of the book, "A festa na casa do banqueiro":

Dionísia se afastava e, no meio do caminho, alguém lhe colocou mais uma taça de champagna nas mãos, que ela agora bebia num gesto que se multiplicava no banheiro espelhado. Dionísia teve a sensação de que habitavam um mundo mágico, de espelhos, onde as pessoas mijavam champagna. E, já sentada no bidê, ergueu um brinde a si própria. Neste exato instante, [o fotógrafo] girou o trinco da porta, que não estava trancada, e a surpreendeu assim, com a taça em riste... "Essa é a fotografia dos meus sonhos... Utilizando o jogo de espelhos, seriam cem mulheres, captadas em cem diferentes ângulos. Eu a batizaria de Amazona." (11-12)

The mirror is both Dionísia (her own self-definition) and the other (A amazona). But also noteworthy is the fact that

these statements are also Valjean's definitions of himself and his definition of the other. The room is totally mirrored and as the photographer sees Dionísia multiplied, he also sees himself simultaneously replicated. As Valjean stands in front of the mirror, he discerns two selves/two others. This doubling of the mirror image is essential to understanding how the characters' power over self and power over others remain paradoxical and difficult to resolve. The second mirror scene in the chapter "Amazona" reemphasizes the first:

O recurso que Jean encontrou a seguir, para a passagem, o corte radical, deste tempo antigo a um outro, foi algo digno de gênio ou, pelo menos, de um certo descortínio (sic): O vestido que Dionísia tinha a seus pés, enquanto na próxima foto, ainda nua, soltava seus cabelos num gesto oscilante entre o pudor e a sedução deliberada... a sugerir uma nova era de libertação da mulher... Porém, a própria figura do artista – não mais o pintor e sim o fotógrafo, entrevisto através do espelho – a retratará-la simultaneamente de costas e de frente, marcava em definitivo a entrada nesta nova era. (45)

Within the framework of the novel, *A tragédia brasileira* and the stage play, *Ensaio #1*, the author, himself, becomes at least two characters. He creates numerous roles to be assumed by a small cast of actors so that each character assumes multiple roles. This device is either a written or visual representation of the Lacanian mirror stage which succeeds the notion that "[i]dentity is not one with itself, because it starts with a prior lack in it [...] and loss of certainty" (*Feminism and Psychoanalysis* 207). If the mirror stage identifies the early formation of self-consciousness where the infant's sense of fragmentary body expands to a more unified sense of identity and constitutes a recognition of both self and other, then the alterity of the characters in the romance-teatro achieve a degree of intimacy with each other more intense than any relationship they might have only with themselves. They contradict concepts of fragmentation in that the relationships battle to construct a whole. The paradoxical doubling of the mirror is essential, it seems to me, to an understanding of Sant'Anna's manipulation

of power over self and power over other. More importantly, this is what prevents him from producing a truly nostalgic literature that wants to reconstitute a status quo in the way defined by Doane and Hodges. Sant'Anna's paradigm translates into his positionality or the recognition of both men and women as 'in process of becoming' or their not being static and frozen in time.

In the case of *Amazona*, the mirror images are reflected not only in the characters, but also in the photographs taken by Jean Valjean. Appearing as narrator-as-character, Sant'Anna points out that: "É sutil a relação entre dominador e dominado e, neste ponto, os orientais estão certos: não passam das duas fases inseparáveis e talvez idênticas de uma realidade" (*Amazona* 20). In *A tragédia brasileira*, and *Ensaio #1*, the mirror images are at the same time more visually blatant and more subtle. Jandira is continually mirrored throughout the staging of the play by two actresses, one on stage, the other off to the side. In the prose sections, Jandira is mirrored by the actress playing her on stage appearing as a character and by another actress seducing and being seduced by the author-director. The author-director is mirrored by his counterparts; the poet, Roberto, and the narrative voice, the Bicha is alternately the Negro, the police chief, a transvestite and a waiter with a constant relation to Buddha. The Sobrinha becomes an actual mirror, a little girl and a whore and so on. Stage directions specifically require actors to play multiple roles in all instances.

The geographical center of the book "Agruras de um autor-diretor" chronicles the multilevel dimensions of the text faced by all concerned parties (authors, characters, directors, theater-goers, readers).

E agora, depois de pôr o macarrão no forno, ele está ali sentado no sofá com o forro todo rasgado, diante da parede branca e livre de qualquer abominação artística (frase que tomou emprestada de Baudelaire), pois o Autor-Diretor acha que os adornos no ambiente servem apenas para tirar a concentração de uma pessoa do trabalho. A única coisa que sobrevive nas paredes é uma foto ampliada de uma antiga representação dirigida por ele e que vai-se esmaecendo com o tempo, lembrando ao

Autor-Diretor que o teatro é uma coisa tão passageira que tem de ser boa para que permaneça para sempre na memória das pessoas. E mesmo assim todos os espectadores acabam por morrer um dia, o que faz aumentar a angústia do Autor-Diretor, razão pela qual ele decidiu transformar-se de um simples Diretor em Autor-Diretor. E tenta escrever uma peça que se desdobre indefinidamente na cabeça das pessoas, embora, à medida que esta peça avança, ele teme cada vez mais que não seja encenável, a não ser na sua própria cabeça. (87)

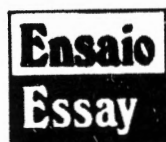
In these three works, Sérgio Sant'Anna presents new ways of constructing realities in his altered concepts of possible relationships between masculine and feminine senses of identity and culture. By including differences and working through them, he attempts to establish an ethic that emerges directly from the helter-skelter juxtapositions of these differences that occur with particular perceptions of realities. Sant'Anna plays with the simultaneity of historical events that position our understanding of meaning and pose questions about individual responsibilities in the creation and understanding of a shared ethic.

#### NOTES

<sup>1</sup> Ensaio #1 (unpublished manuscript) was performed in 1984 in Rio de Janeiro and directed by Bia Lessa.

#### WORKS CITED

- DOANE, Janice and Devon Hodges. *Nostalgia and sexual difference: the resistance to contemporary Feminism*. New York: Methuen, 1987.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*: novela. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Ensaio #1*. Screenplay, Sérgio Sant'Anna papers. 1984.
- . *A tragédia brasileira*: romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. "The Humid Midwives of Time: Brazilian Fiction in the 1980s" in *Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature* (Ed. Randal Johnson. New York: Garland 1993). p. 223-29.
- SCHIPPER, Pérola. Introdução. In: SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*: romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- WRIGHT, Elizabeth (Ed.) *Feminism and Psychoanalysis: a critical dictionary*. Oxford, UK: Blackwell, 1992.



## CAIO FERNANDO ABREU, THEATRE, AND AIDS

Severino J. Albuquerque  
University of Wisconsin-Madison

Mais conhecido como novelista e contista, Caio Fernando Abreu (1948-1996) interessou-se, entretanto, durante toda a vida pelo teatro. Este ensaio considera sua produção dramática à luz de um teatro *gay* em fase de nascimento no Brasil e, focalizando três de suas obras – *O homem e a mancha*, *Dama da noite* e *Pela noite* –, examina nessa dramaturgia a representação da AIDS.

The large number of gay-themed or gay-related plays<sup>1</sup> in the 1996-97 summer theatre season in Rio de Janeiro did not go unnoticed in the general press<sup>2</sup> and occasioned some discussion among critics concerning the significance of the phenomenon. Hardly a novel subject in Brazilian theatre, homosexuality raises few eyebrows when depicted on stage. What sets this season apart from past ones is the convergence of several factors that seem to point to the advent of a gay theatre in Brazil. Most of these plays ran for several weeks in commercial venues and attracted relatively large audiences made up of gays and heterosexuals. In the case of *Giovanni*, the large crowds packing Teatro da Praia seem to have been to a large extent heterosexual and female, drawn mostly by the scenes of full nudity involving telenovela heart-throbs Carmo della Vechia and Edson Fieschi. Still, what matters here is not so much the size of the audiences or the relative audacity of some of the scenes but the fact that it has become not only safe but even desirable for professional actors to be associated with gay materials. In a not too distant past Brazilian actors shied away from such roles and productions either as a personal decision aimed at protecting their careers or as a result of pressure or even downright prohibition by their employers (in the case of Fieschi and della Vechia, the employer is the all-powerful, and once gay-averse Globo Television). The audiences at the other plays (at least when I attended) were mostly male and apparently gay.

No less compelling evidences of a nascent gay theatre in Brazil are of course, the visibility and contributions of a number of openly gay actors, directors, and playwrights. Among the latter, the work of Caio Fernando Abreu (1948-1996) stands out, its relevance continuing to increase after his death. In the year following his demise, no less than three of his plays

were staged in Rio de Janeiro alone. The first anniversary of his untimely death (of AIDS-related causes), was commemorated with the long-awaited publication of his complete theatre (C. F. Abreu 1997) and a mixed media performance that included dramatized readings of his texts and live performances of some of his musical favorites.<sup>3</sup>

Following the confirmation of his AIDS diagnose in August of 1994, Caio moved back to Porto Alegre to be next to his family and numerous friends. There, he set out to organize his files and his literary estate, finishing some manuscripts and revising and, in some cases, rewriting a number of previously published works. He also continued to contribute weekly "crônicas"<sup>4</sup> to prominent dailies such as *O Estado de São Paulo*. In a number of these pieces, Caio turns a staple of Luso-Brazilian letters into a vehicle for the dramatization of his condition. His experiences and feelings as a person with AIDS are presented in a variety of moods ranging from candor and resignation to anger and sarcasm. In "Mock Heroics and Personal Markings", a guest column written for *PMLA*, Sylvia Molloy writes about how the intrusion of the first person in personal scholarship "makes a scene of its own." Molloy considers using terms like "effect" or "pose" – were they not so loaded with negative connotations of dishonesty and fraud – and finally opts to speak of this intrusion of the personal as a calculated act, as indeed a performance (Molloy 1073). Although outside the sphere of personal scholarship Molloy concerns herself with, the "crônica", with its first person perspective (and sometimes, bias) also finds itself the locus of intrusions that "make a scene of [their] own". Even within this supposed realm of the entirely subjective that is a "crônica", there is a dramatization, a shaping of everyday life into theatrical patterns.<sup>5</sup> Caio excels in embracing the role of dramatist while adhering all along to the conventions of the "crônica". In addition, there is the underlying assumption that his readership concurs that the personal writings of a dying person are genuine and sincere.

Known primarily as a gifted writer of cutting-edge narratives<sup>6</sup> and a pioneer in the literary depiction of AIDS in Brazil,<sup>7</sup> Caio had nonetheless a life-long interest in the theatre and left several complete plays and a few incomplete dramatic texts; at one point early in his career he even tried his hand at

acting. In addition, his narratives often have a dramatic quality about them which enables an easy transition to the stage.

The texts included in *Teatro Completo* are: *Pode ser que seja só o carteiro lá fora* [Maybe it's only the postman out there], the first of Caio's plays, written in 1976, which won an award from the Serviço Nacional do Teatro (National Theatre Institute) but was banned by the government censors, and could not be staged until 1983, in a production directed by Chico Medeiros; *A comunidade do arco-íris* [The rainbow community], his only children's play; *Zona contaminada* [Contaminated zone], his next-to-last play, a dark vision of nuclear catastrophe; *Cenas avulsas* [Assorted scenes], a compilation of five short scenes, brief dialogs, and drama exercises that Caio called *Diálogos*; *Sarau das 9 às 11* [The 9 to 11 PM soirée] and *A maldição do Vale Negro* [The curse of the Black Valley], both co-authored with his close friend, theatre director and drama professor, Luiz Arthur Nunes, the former a series of independent sketches and the latter a parody of 19th-century melodrama, for which Caio and Luiz Arthur won a Molière Award in 1988;<sup>8</sup> *Reunião de família* [A family get-together], Caio's stage adaptation of Lya Luft's novel of the same title; and the last piece he wrote specifically for the theatre, *O homem e a mancha* [The man and the skin lesion], of the three texts by Caio produced in Rio's 1996-97 season the only one that is included in his complete plays and the only one that had never been staged.<sup>9</sup>

The first production of *O homem e a mancha*, the last of Caio's texts written for the theatre, opened in January, 1997 at Casa da Gávea in Rio de Janeiro, starring Marcos Breda and directed by Luiz Arthur Nunes. It had had a brief run in November, 1996 at Porto Alegre's Teatro São Pedro, and Caio himself had done three readings of his text in 1994, one private (at the residence of actor Carlos Moreno, who had commissioned the work) and the other two for the public, also in Porto Alegre (Nunes 8-9).

The title echoes that of the Brazilian version of the Dale Wasserman-Mitch Leigh-Joe Darion musical, *Man of La Mancha*, *O homem de La Mancha*.<sup>10</sup> More importantly, it toys with the term, "mancha." As in Plínio Marcos's play *A mancha roxa*, several levels of signification<sup>11</sup> exist and interact in the title, as does (when capitalized) the direct reference to the area of Spain where



Quixote lived. Matching the polivalence of the second noun ("mancha") in the phrase are the various manifestations – seen as characters in the play – of the first term, "homem." Equally revealing is the choice of preposition linking the two halves; as opposed to "da" or "com",<sup>12</sup> "e" points to this man (or man in general) and his being vis-à-vis with this, or any, "mancha": his reaction to it, his attitude toward it, his existence in light of it.

Disparate in appearance only, the five characters are in fact connected in that they are lost, confused and have succumbed to an illusion – an actor who has lost his ability to perform and is now apparently losing his mind as well; a lonely, retired petty official who plans to, and almost succeeds in withdrawing from the world; a man tormented by the strange skin lesions he may or may not have; and two versions, one younger and the other moribund, of the Knight of the Sad Countenance.

A very gifted actor, Breda<sup>13</sup> moves comfortably across mood ranges and displays an exquisite sense of timing. He also brings a masterly comic flair to the performance, playing some scenes (particularly those involving the younger Quixote) with stop-pulling comic zeal and others (when the focus is on the retiree, for instance) with an edge that recalls the neurotic comedy of Woody Allen. Switching, sometimes abruptly, from one persona to another, and breaking into diverse characters with peculiar accents and quirks adds to the already formidable challenges of the long monologue. Echoing Caio's own description of the creation of the five embodiments (C. F. Abreu 1996b: 4), Breda refers to his unfolding into the different manifestations as a performative correlative of babushkas or Russian dolls, culminating with a sort of joint appearance of the five toward the end of the play (Interview).

The multiple manifestations would seem to suggest not a splintered personality but rather what Alberto Sandoval, writing in a different context, calls "identity formations of subjectivities-in-process". As Sandoval puts it, this process is made possible by AIDS, which functions as "the factor that pushes individuals to forge hybrid identities which are multiple, porous, and heterogeneous" (63-64). Still, the inability shared by the five to escape delusional processes prevents them from finding contentment, and when they do supplant their obsessions and reach a state of serenity, death emerges to

snatch old Quixote, thus ending the play. Writing *O homem e a mancha* as his last dramatic text, Caio reflects on defining traits of his personality (such as the incapacity to deal with a pedestrian routine) and, given his frequent association with the Quixote figure, adds a thinly veiled reference to his own death. Quixote, who dreamed of fashioning the world around his illusion and only found rest in death, seems to be directing his likeness – Caio – toward acceptance and peace.

Subtitled “Livro releitura do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes” [A loose interpretation of *Dom Quixote* by Miguel de Cervantes], the play is dedicated to the memory of Clarice Lispector, the writer who had a profound influence on Caio’s early writing and who first established the link between Caio and the Quixote figure.<sup>14</sup>

Although Quixote is the organizing figure in the play, the center of reference is the “mancha” and its implications – hence the importance of the character who is tormented by it. His dread of the “mancha” has paralyzed him and in fact done him more harm than any actual disease. As a consequence of his fear he is isolated, as are the other manifestations, loneliness being a central theme in Caio’s writings. Breda confesses that his construction of this one role was particularly difficult and emotionally draining, as he resorted to his recollections of his friend Caio’s physical deterioration and mood swings (Interview).

Despite the clear allusions and even direct references to AIDS (to give but one example, the man’s panic when he realizes his “mancha” might be purple [C. F. Abreu 1997: 103]), “mancha” is not, as Luiz Arthur Nunes stresses, a univocal sign. Much broader and abstract, its meaning might encompass guilt, fate, the human condition. Trying desperately to look destiny in the eye, the man knows he must confront his demons just as Quixote faced his enemies, real and imagined. Not until he comes to terms with “a mancha” and makes peace with death, will he be free (Interview).

Still, even the most somber scenes are tempered with humor; Caio’s caustic humor always manages to barge into the gloomiest moments in his theatre as well as in his fiction. Remarking on audience response to *O homem e a mancha* during the two public readings, the playwright shed light on his approach to the delicate balance of *pathos* and humor.

Having his Quixote allude to film makers Pedro Almodávar and Bigas Luna and singers Sarita Montiel and Marisol places emphasis on a campy sensitivity and creates a universe, which while still terrible, is fun, derivative, ironic, and very much of our time (C. F. Abreu 1996b: 4).

Despite Quixote's death, the play ends on a happy note, as the actor awakens from decline and gloom and looks forward to expending his regained vitality in new projects. The symmetry in the unfolding and subsequent "refolding" of the characters points to Caio's beliefs in cycles and esoteric philosophy, while the optimistic conclusion is related to his belief that the 15-year period begun in 1981 was drawing to a close (Marcos Breda, Interview). For many, this was a calamitous time that included a reactionary politics, capitalism's defeat of socialism, backlash against women, minorities and gays, and above all, the onset of AIDS. In astrological patterns, the cycle corresponded to Pluto's transit in Scorpio (Pluto, an archetype of destruction, rules death and the most grievous situations); it ended as Sagitarius took over in 1996, the year, it has been noted, that saw the introduction of protease inhibitors and other effective AIDS drugs responsible for a renewed hope for a cure. In a consideration of the conclusion to *O homem e a mancha*, one must be aware of Caio's belief that he could live to see a cure for AIDS if only he stayed well a little longer. And, in a broader sense, regardless of one's attitude to astrology and esotericism, it is important to take such beliefs into account because that was the perspective from which Caio saw the world, life, and his illness.

*Dama da noite* has been researched, directed and performed so intensely by Gilberto Gawronski that contemporary Brazilian theatre *connoisseurs* are hard put dissociating the individual from the play. An actor, director, and theatre professor at Centro das Artes de Laranjeiras in Rio de Janeiro, Gawronski has a vast stage experience, which coupled with his close friendship with Caio has served him well in his performances of the late dramatist's plays.

In addition to his work with *Dama da noite*, Gawronski directed two other plays by Caio, *Uma história de borboletas* in 1990 and *Zona contaminada* in 1992. The former is the stage adaptation of a text by the same title published originally in Caio's 1977 short story collection, *Pedras de Calcutá*; the story

of a man who witnesses the mental deterioration of a friend was performed by Ricardo Blat, who worked again with Gawronski in his award-winning performance in Koltès's *A solidão nos campos de algodão* in 1996. *Zona contaminada*, written by Caio as a play, was performed in an alternative space, the punk club Crepúsculo de Cubatão in Rio de Janeiro. The focus here is on two sisters (performed by Scarlet Moon and Ana Maria Magalhães) who survive a nuclear holocaust and are pursued by a central power represented by a voice off-stage (the voice of Fausto Fawcett). The mysterious force is interested in the women because they are the last two beings on the planet who can conceive embryos uncontaminated by an epidemic never directly identified but assumed to be AIDS.

*Dama da noite* has had seven different stagings, all by Gawronski, since its premiere in 1988. Because the nature of the performance demands an alternative space, all productions have stayed away from conventional, commercial theatres. The play was first produced in 1988, in Rio de Janeiro's Crepúsculo de Cubatão and later the same year in São Paulo's Espaço Off. In 1989 it was performed in Porto Alegre's Porto de Elis and in English at London's Apollo Club. Then it was back to Rio de Janeiro, in 1992 (at Torre de Babel) and 1997 (at the performance space in the basement of Casa Laura Alvim). Gawronski also did a French-language version in Lyon in 1996.<sup>15</sup>

According to Gawronski, the first versions were short and deliberately provoking, as they aimed to emphasize flirting with danger and prohibition (the military regime that ended in 1985 was still vivid in people's minds and the severity of AIDS was by then clear to most in the audience), while the later stagings accept and sport humor, albeit of a steely nature, reflecting a change in attitude toward the epidemic, from one of fear and almost panic to a blasé and even risk-prone demeanor.

Gawronski's *tour de force* in the title role entails a good deal of physical discomfort throughout the one-hour performance as he must wear stiletto shoes (14-centimeter heels), a heavy black leather jacket, impossibly long eyelashes and a red wig all but sewn onto his nearly shaved head, while delivering all along a non-stop monologue and moving about the entire space, sometimes running or climbing on tables, chairs and stools. He is often busy handling a moveable wheel-like structure attempting

some grueling contortions possibly meant to recall the moves one has to perform in order to satisfy the demands of the “roda-gigante” (ferris wheel), the central image in Caio’s text.<sup>16</sup>

The monologue is tinged by gender ambiguity since, “as a performative act, [it] relativizes gender categories and points to their constructedness” (Arenas).<sup>17</sup> As deliverer of the monologue, Dana Avalon, the *Dama da noite* of the play’s title, is assumed to be in total control of the situation and is never challenged by the addressee, her silent interlocutor, an anonymous young man she calls “boy”. Still, her delivery begs for his participation, as her existence seems to be validated by the attention he grudges her. The youth stands for those who society allows to ride the ferriswheel of life, people who hold jobs, have ambitions, and take no risks, for they are terrified of contamination. As Dana sees it, these people seem to have knowledge of a password that allows them access to the wheel and, consequently, social acceptance, while she and many others are never given such coded approval and thus live in the margins. The monologue is in essence a statement of Dana’s mixed feelings toward the youth (and those he represents) as she expresses her disdain for them at the same time she attempts to wrest some measure of affection from him. She is, as Fernando Arenas has written, “a passionate affirmation of individual values that stand in opposition to hegemonic cultural structures”; however, as a rebel excluded from the wheel, Dana “the subject at the margins”, exists “in a fragile location, at the mercy of political, economical, juridical, and epidemiological forces over which s/he has little or no control”.

Dana Avalon is a superb embodiment of transgression, a symbol for the “pós-tudo” [post-everything]<sup>18</sup> days of the late 1980’s and 1990’s when a perplexed nation found itself free of military rule but haunted by uncertainties and threatened by a severe economic crisis and a killer epidemic that did not discriminate among its victims and shattered the sexual liberation and social and political gains (modest as they mostly were) achieved by gays in late 1970’s Brazil.<sup>19</sup> Dana must look freakish, alienated, and her behavior must strike most people as aggressive – that’s why she touches spectators, pets them, runs her fingers through their hair and sits on their laps, seductive at times, reproachful at others.

She is also a composite of different sexual orientations, a synthesis of genders, possibly a prostitute, and as such could not be performed as just another drag queen. The actor must thus incorporate male and female behavior, a man acting like a woman who is trying to seduce a man but never attempting to conceal anatomical markers of maleness (deep voice, chest hair, pelvic bulge, etc). This is a tall order for any actor, but Gawronski has mastered the role after many years of familiarity with the play. He is also inspired by what he learned from the author in the regard to sexuality. Caio believed human beings were multi-sexual and as such could be or perform whatever facet they chose of their sexuality; as a result of this thinking Caio rejected the term "homosexual" and the idea of a monolithic gay identity, and he was particularly incensed at labels such as "gay writer" and "gay literature".

Gawronski suggests that the "queen of the night" is the naked honesty that propels one to go out in search of the Other, in whatever form (money, brains, pectorals, etc.) it has been idealized in one's mind. This pressing need leads one to act and dress the way one imagines the Other would wish him or her to be. It also entails considerable risks and a tacit acceptance of such perils – a reflection of Caio's firm rejection of complacency and of his belief that a life without dangers is not worth living. Hence the idea of celebration of life, a veritable *carpe diem* message, one senses in Gawronski's interpretation of Dana. For the character must personify the attraction people feel for what she stands for, a potent mixture of fascination and fear. She must whet in people the need to engage in joyous, guiltfree sex while never betraying that her desire for the Other expires the moment she attains her goal.

A more direct and probably simplistic approach to the play would be to see this "lady of the night" not as the lure of risk but as AIDS itself. Explicit mention of the disease was omitted in the earlier stagings of the play because the playwright feared audiences were not ready for the shock. Later, realizing the error in his previous assumption, Caio himself instructed Gilberto to perform the text in its integrity (Anon., "Ilusões e Sonhos," 2) but did not allow any other changes, accepting with pride the possible flaws in a work which, as he recalled it, was composed in a feverish state in approximately twelve hours.<sup>20</sup>

References to AIDS in *Dama* are direct and usparing; as she berates the "boy" 's cautiousness, Dana lists symptoms, "Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados" (C. F. Abreu 1988: 94) [The shits, a dry cough, swellings all over] (C. F. Abreu 1990: 84) that, she assures the young man, would drive him to Emílio Ribas Hospital.<sup>21</sup> Later on she identifies herself unequivocally as "a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy" (95) ["the cursed queen who's mercilessly going to pollute you and infect your blood with every kind of virus. Beware of me – I'm the deadly queen" (C. F. Abreu 1990: 84)].

The shift in Dana's identity was accompanied in later versions by a change in her presentation, dropping the feminine demeanor and attire and adopting instead a style combining both genders, thus enhancing gender ambiguity. As a consequence Dana changed from a lonely woman roaming the city nights in search of company to an aggressive being who rants and raves at people for their blindness and malice. Fully aware of her condition of hybrid and simulacrum, Dana Avalon is almost proud of being the child of a harsh, polluted and violent era. She is above all, as Fernando Arenas has written, "the product of an era besieged by panic over the body, fear of sex and AIDS." In her crude realism, Caio's queen of the night is in the end the negation of the illusion of those who believe in finding prince charming as much as of those who are convinced of their emotional self-sufficiency.

Like *Dama da noite*, *Pela noite* was written as a fiction narrative, having appeared first in *Triângulo das águas* (1983) and later in *Estranhos estrangeiros* (1996); but unlike *Dama*, *Pela noite* has two protagonists, a fully developed plot, and is long enough to qualify as a novella.

The stage adaptation was done by Renato Farias,<sup>22</sup> who also directed and acted in the production that opened at Casa da Gávea in Rio de Janeiro in August 1996. It had had two brief runs two years earlier, first in Rio (May 1994) and later (September 1994) in Porto Alegre as part of that city's annual Theatre Festival, Porto Alegre em Cena. Caio was feeling well enough to attend the latter production (the only time he saw

the play) and was reportedly satisfied with the way his work played out on stage (Ferreira 1996: 4).

The characters are two gay men roaming the São Paulo night in search of company and sex. The game of artifice in which the two are willing participants begins with their agreeing to call themselves Pêrsio and Santiago, characters in Latin American novels favored by the former. Santiago (played by Marcelo Assumpção) is a strutting, urbane man of middle years who thinks he's got life figured out and believes in the feasibility of a stable relationship between two men; while Pêrsio (played by Renato Farias), a theatre critic who wields a scathing sense of humor as a weapon, mocks marital stability and spots an Achilles's heel in an instant. Two other roles, both minor, are a drag queen and a male prostitute, both played by the same actor (Miguel Bellini in the Rio production).

As suggested in the text's subtitle, "*Ao som de Years of Solitude*, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan" [To the tune of *Years of Solitude*, by Astor Piazzolla and Gerry Mulligan],<sup>23</sup> loneliness, a key player in Caio's output, is again central in this story of two men whose paths cross again after many years of estrangement. Farias sensed the dramatic potential in the interaction between the two men as they try to disguise their loneliness and fear of rejection. Juxtaposing the past recollections and present needs of the two men, and focussing on their tentative gestures and hesitant overtures, the action softens the mutual resentment and the harshness of the "cruising scene" with a poetic treatment of the late night crowd.

In a personal letter to Renato Farias, Caio asserts his fondness for *Pela noite*, "uma história sobre dois homossexuais que tentam encontrar a si mesmos e um ao outro, [...] o registro de emoções de dois seres humanos procurando basicamente por valores como ética e dignidade humana" (letter to Renato Farias, September 1995, reprinted in part in the *Playbill*) [a story of two homosexual men who try to find themselves and one another, . . . a chronicle of the emotions of two human beings in search essentially of values like ethics and human dignity]. However, *Pela noite*, novella and play alike, is marred by the obvious manicheism in the presentation of the men's views on relationships and life in general. Santiago's seriousness and Pêrsio's frivolousness are never sufficiently tempered with other



traits of their personalities, a problem aggravated by the circular nature of the action. Ending as it began, amid emptiness and solitude, the play emphasizes the lack of perspectives for the two men, who have not experienced any inner changes; nor can there be any hope for their relationship or any relationship between one of these men and other people, so woefully unprepared are they to commit themselves fully to a life devoid of game playing and deceit.

The allusions to AIDS in *Pela noite* point to Pêrsio's and Santiago's struggles as they deal with the crisis in their lives and try come to terms with the "grande peste" [great plague] (Abreu 1996a: 121) that is constantly in the wings – a grim menace hovering above these men's every gesture. Their clipped references to AIDS suggest the inner conflicts. They are fearful of being contaminated but they also experience strong resentment for being accused of being vectors of destruction (66) and feel a deep guilt for remaining HIV negative. Santiago, especially, is still grieving four years after his lover Beto's death; unable to fully accept the implications of being a survivor, he has yet to experience the healing phase of bereavement.

If *Pela noite* the novella may not have been sufficiently malleable into shapely drama, and if excessive manicheism detracts from the work's impact, at least the play succeeds in illuminating the emotional devastation the specter of AIDS has brought on these lives, and is ultimately saved by Caio's exuberant dialogues, elastic gift for metaphor and imaginative sleight of hand.

Being less committed to the theatre than to the forms (short story and novel) encompassing most of his creative output, Caio Fernando Abreu was therefore freer to give vent to his impatience with drama convention and thus engage in theatrical experimentation. Combining his stage probing and interest in AIDS representation in plays such as *O homem e a mancha* or composing narratives that lend themselves to rich explorations in stage versions done by such talented directors as Gilberto Gawronski in *Dama da noite* and Renato Farias in *Pela noite*, Caio made a substantial contribution to contemporary Brazilian theatre. A writer with a lifelong interest in the idea of contamination, Caio only examined the issue of AIDS in a more

direct fashion in the late eighties and first half of the nineties. By then, Caio, the educated individual and tireless world traveler, could approach the epidemic without the awe or gloom of the first treatments it elicited and thus was able to produce innovative works informed by irony and biting satire. Ever aware of the need to de-mystify and de-demonize AIDS, Caio believed the disease to be but one of many mosaics in contemporary madness and HIV but one form of human contamination. In addition, he was convinced that Earth is Gaia, a living organism, and human beings its predators. As a consequence, the planet is debilitated, immunologically affected, as are its inhabitants, the two sides mutually dependent, a point he made in his play, *Zona contaminada*, and less bluntly, in other works. *O homem e a mancha*, *Pela noite*, and *Dama da noite* are not concerned with documenting violence or discrimination done to people with AIDS or even with the suffering and disruption an AIDS diagnosis brings to a person's life; what these plays reflect is a very general condition or atmosphere prevalent in contemporary society. In this state of affairs, risk outlasts fear and danger supplants restraint. The stage works he would contribute as representations of such a situation could not be but unabashedly ironic and imperfectly derivative, simulacra of things they will never approximate: short stories made to conform to the theatre; five manifestations of a pathetically anachronistic, mildly deranged man who believed he was the salvation of a defunct genre; a blunt crossdresser who makes no claim to femininity; and two men pretending they can dodge calamity a while longer.

## NOTES

<sup>1</sup> The Brazilian works included Alcides Nogueira's *Ventania* and Caio Fernando Abreu's *Pela noite*, *Dama da noite*, and *O homem e a mancha*. Among the foreign plays were Bernard Marie Koltès's *Na solidão dos campos de algodão* (for which Ricardo Blat was awarded the 1996 Mambembe Prize for Best Actor), Jean Genet's *Alta vigilância*, and a stage version of James Baldwin's *Giovanni* (a production dedicated to the memory of Caíque Ferreira, who had starred in a previous staging of the play in 1985 and died of AIDS complications in 1994). Also part of the 1996-97 season was the staging, by the celebrated if controversial director Gerald Thomas, of Heiner Müller's *Quartett* (1980) with the central characters (Marchioness Merteuil and Viscount Valmont – as in Choderlos de Laclos's work on which it is based) played by actors Ney Latorroca and Edilson Botelho. Thomas has announced his plans to present a stage version of Alberto Guzik's AIDS-themed novel, *Risco de vida* (1996). Another major player in

contemporary Brazilian theatre, actor and director Sérgio Britto, has announced, his staging of *Os corações a ponto de explodir*, a Brazilian adaptation of Puerto Rican Edwin Sánchez's play about gay life in oldtime 42nd street in New York (transposed to Rio de Janeiro's downtown Lapa area).

The strongest single indication of the newly attained relevance of gay theatre in Brazil is perhaps the staging of Maria Adelaide Amaral's new play, *Para sempre*, which combines the pivotal figures of Amaral, the best Brazilian playwright of the post-dictatorship era, and Paulo Autran, widely considered the best actor of the second half of the century. At age 73, and still at the top of his talent, Autran is in a position to lend his considerable prestige to the validation of a gay theatre in Brazil. Long comfortable with his homosexuality, Autran gives a supremely confident performance in the role of Max, an older gay man who finds himself torn between his sexual attraction to his lover Tonio and his rejection of the younger man's intellectual limitations.

Gay characters and/or references to homosexuality also occur in other plays staged in 1996-97, among them Miguel Fallabela's *Louro, alto, solteiro... procura* and *Todo mundo sabe que todo mundo sabe*, and Guilherme Karam's *Karamba: confissões de um ator maduro*. Also noteworthy are the gay-nuanced performances of two major actors, Italo Rossi and Marco Nanini, in Molière's *O doente imaginário* and *O burguês ridículo*, respectively; the theatricality and gay sensibility in Ney Matogrosso's show at the large, mainstream music hall, Canecão; and the long-running, drag performances and male strip-tease shows by Laura de Vison and Eloísa's *Os leopardos*, both of which have become cult phenomena.

<sup>2</sup> Among the numerous articles appearing in the dailies, see for example the long, highly informative review Mauro Ferreira wrote for *O Globo* surveying some of the plays I examine here (Ferreira 1997).

<sup>3</sup> The show, *Pela passagem de uma grande dor* [For the passing of a great sorrow], was a one-time event held in Porto Alegre on February 25, 1997, the day of the first anniversary of Caio's death. It was conceived and directed by Luciano Alabarse, and included the participation of actors Zé Adão Barbosa, Alejandra Herzberg, Lauro Ramalho, Zeca Kiechaloski, Rosângela Batistella, and Ivan Mattos. All of the texts used for the readings had appeared in print but one of the songs, "Alegre" [Happy or Gay], was a new piece Adriana Calcanhoto composed for and dedicated to Caio.

A few months earlier, Caio's home state had paid him another homage, this time a collection of short stories by *gaúcho* writers, *Caio de amores* (Porto Alegre, 1996). The title is a pun on the late author's name, meaning either, "Mr. Caio of Many Loves" or "I Fall in Love" (from the verb *cair*).

<sup>4</sup> In Luso-Brazilian literature, since the middle of the nineteenth-century a "crônica" is "a 'sketch' of life, be it historical, personal, or imaginary [...] an open-ended genre [with] few fixed rules [...] its theme and content rang[ing] from the lightly poetic to the biting satiric or even to black humor [...] its language [...] highly colloquial; its length [...] most often less than 1,000 words; it offers no direct morale" (Stern 1988: 100). Because there is no exact equivalent in English, I am keeping the Portuguese term, as do other critics and translators, among them the late Giovanni Pontiero in *Selected crônicas*, his recently published English translation of Clarice Lispector's *A descoberta do mundo* (New Directions, 1996).

<sup>5</sup> By the *theatrical* here, I mean not the recourse to the establishment and development of an identifiable conflict but the use of a first-person narrative as a means to obviate the hidden spectacleness in often pedestrian situations.

Foremost among these "crônicas" is the series of three pieces written in the guise of letters to a friend and published in *O Estado de São Paulo* in August and September of 1994. In them, Caio creates the vivid image of a man trying to smuggle a written message to those who are "além dos muros" [beyond the outer walls], presumably an AIDS-free area (C. F. Abreu 1996c: 96-104).

<sup>6</sup> In spite of his obvious importance, Caio Fernando Abreu (along with other key authors) was not included in the otherwise comprehensive reference book edited by David William Foster, *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook* (1994).

<sup>7</sup> In an elucidating interview he gave the newspaper *O Estado de São Paulo*, Caio claims to have pioneered the depiction of AIDS in Brazilian fiction with the 1988 short story, "Linda, uma história horrível" [Linda, a Terrible Story] (Castello) [the piece was later translated by David Treece as "Beauty" in *Dragons* (1990), the English version of *Os dragões não conhecem o paraíso*]. However, Herbert Daniel's AIDS-themed novel *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* [Happy (or gay) and irresponsible american suckers] was published in 1987; Daniel died of AIDS-related complications in 1992.

AIDS appears in numerous other works by Caio, including his novel, *Onde andarás Dulce Veiga?* [Whatever happened to Dulce Veiga?] (1990) and his translations, as for example, the Portuguese text (*Assim vivemos agora*) of Susan Sontag's novella, *The way we live now* (1991). After the confirmation of his diagnose in 1994 AIDS becomes the gist of Caio's writing as evidenced in "Depois de Agosto" [After August], included in *Ovelhas negras* [Black sheep], 1995; and "Bem longe de Marienbad" [Quite far from Marienbad] (published posthumously in *Estranhos estrangeiros* [Strange foreigners], 1996).

<sup>8</sup> Of the eight theatre texts in *Teatro completo*, *A maldição do Vale Negro* is the only one to have previously appeared in print (Abreu and Nunes 1988).

<sup>9</sup> The other two, *Pela noite* and *Dama da noite*, were not included in *Teatro completo* because they were written as short stories. The former appeared first in *Triângulo das águas* [The water triangle] (1983) and later in *Estranhos estrangeiros* [Strange foreigners] (1986, posthumously); the latter first appeared in book form in *Os dragões não conhecem o Paraíso* (1988) [*Dragons*, 1990]. Both had had previous stagings.

<sup>10</sup> Directed by Flávio Rangel and starring the two top actors of the time, Paulo Autran and Bibi Ferreira, the show opened in Rio in 1972 and was a major box office hit, running for over a year. Part of the reason for its appeal were the Portuguese lyrics (*O sonho impossível*, by Chico Buarque) for the song, *The impossible dream*, a prime example of the language of allegory then predominant in Brazilian art, as a result of the intolerant censorship apparatus of the military regime. "Non-suspect" materials (such as a Broadway musical) served as vehicles to which protest artists attached an encoded message avidly deciphered by large segments of the art consuming public. Attending a play or a music festival was in itself an act of defiance; being in a theatre in the company of a large group of people who shared the same values was a statement of resistance to the dictatorship then at its most repressive.

<sup>11</sup> The Portuguese noun, "mancha" (from the Latin "macula", stain, blemish) and verb, "manchar" (to stain, blemish, taint) are used literally as well as figuratively (cf. "manchar a honra ou reputação de alguém"; "deixar manchas"; "o que é imaculado é sem manchas" [that is, what has "manchas" is impure]). To the benignly distant Mancha Branca (large white area observed on Saturn's

surface; *Novo Dicionário Aurélio* 1075) and Mancha Vermelha (large reddish-pink area observed on Jupiter's Southern hemisphere; 1075), is now juxtaposed this menacing Mancha Roxa, which in the singular, and capitalized, alludes to the threat of AIDS, the stigma of AIDS, the disgrace of AIDS. In lower case, singular or plural, the term refers to the Kaposi's sarcoma lesions that afflict some AIDS patients, the signs that have become markers of AIDS in stereotypical depictions of the condition. In a repressive and uncaring society, these lesions have become a latter-day "mancha de Caim" (mark of Cain) (Baker 1994: 191).

<sup>12</sup> While both "O homem com a mancha" and "O homem da mancha" translate as "the man with the lesion" the former suggests togetherness whereas the latter stresses physical appearance (as when describing someone, "o homem de óculos", the man in glasses, or, "o homem de bigode", the man with the moustache). When the noun indicates a place (as in Mancha), "de" (or in this case the contraction with a feminine definite article, "da") denotes origin.

<sup>13</sup> In the *Playbill*, Breda writes of his discovery of *O homem e a mancha* precisely at a time when he was looking for a text on which to focus the research for the thesis he was writing (for an M.A. in Performance Arts) on the diversity of epic performance in monologues.

Caio willed his longtime friend Breda all rights to his plays and stage adaptations of narratives (Gilberto Gawronski is executor for television and cinema, and Gil França Veloso the literary estate executor).

<sup>14</sup> For Caio's recollections of the occasion when Clarice dubbed him "Quixote", see Castello.

<sup>15</sup> I am indebted to Gilberto Gawronski for the wealth of information on his work he provided in a long interview in Rio de Janeiro, January 15, 1997.

<sup>16</sup> One is immediately reminded of two other contemporary Brazilian plays, Chico Buarque's *Roda viva* (1967) and Leilah Assunção's *Roda cor de roda* (1973).

<sup>17</sup> I am grateful to my colleague Fernando Arenas for his permission to quote from his unpublished manuscript.

<sup>18</sup> For a cogent analysis of the "pós-tudo" controversy in Brazilian thought and especially, poetry, see Perrone 149-68.

<sup>19</sup> For a comprehensive survey and perceptive analysis of the different movements see James Green.

<sup>20</sup> Caio began working on *Dama da noite* at the Ritz bar (in São Paulo) in the early evening, continued to write at home later that night, and only stopped when the piece was completed the following morning at six o'clock (Castello n.p.).

<sup>21</sup> Located in São Paulo, the Emílio Ribas is a large hospital for infectious diseases widely known in Brazil as a center for AIDS treatment.

<sup>22</sup> Renato Farias is a *gaúcho* (from the state of Rio Grande do Sul) as are Marcos Breda, Luiz Arthur Nunes, Gilberto Gawronski, and of course, Caio Fernando Abreu.

A lifelong admirer of Caio's work, Farias mustered the courage to knock on the writer's door one day in early 1994 bringing along a videotaped dramatic reading of *Pela noite*. Caio gave his permission on the spot and was enthusiastically supportive of the project, personally calling a number of people who were instrumental in the production's success (*Jornal do Brasil*, Programa, August 30, 1996).

<sup>23</sup> Caio was an early proponent in Brazil of the long-established narrative recourse of using American jazz in creating mood and evoking love pains. In his recent narrative, *Keith Jarrett no Blue Note* [Keith Jarrett at the Blue Note] (Rio de Janeiro,

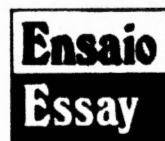
1996), Silviano Santiago has augmented the scope of the device, giving it a structural role (and subtitled the book, "Improviso de Jazz" [Jazz Improvisation]); each section of the work is named after a piece from the Keith Jarrett compact disk ("Autumn Leaves", "Days of Wine and Roses", "When I Fall in Love", and so on), setting up a focal tension as the narrative's gay sensibility is played out against the feelings evoked by such standards of heterosexual love (S. Santiago, Interview).

## WORKS CITED

- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . *Dragons*. Trans. David Treece. London: Boulevard Books, 1990.
- . *Estranhos estranhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (1996a).
- . Palavras que jogam luz sobre a alma humana. *O Globo*, August 11, 1996. Segundo Caderno, p. 4. (1996b).
- . *Pequenas epifanias: crônicas (1986-1995)*. Ed. Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996. (1996c).
- . *Teatro completo*. Ed. Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina / Instituto Estadual do Livro, 1997.
- . and NUNES, Luiz Arthur. *A maldição do Vale Negro*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988.
- ANON. *Ilusões e sonhos de Caio Fernando*. *Jornal do Brasil*, December 22, 1996. B-2.
- ARENAS, Fernando. Writing after paradise and before a possible dream: Brazil's Caio Fernando Abreu. *Luso-Brazilian Review* (forthcoming).
- BAKER, Rob. *The arte of AIDS*. New York: Continuum, 1994.
- CASTELLO, José. Inventário irremediável: Caio Fernando Abreu fala da vida antes da morte. *O Estado de São Paulo*, December 9, 1995. N. p.
- GREEN, James N. *Bichas, bofes and gays: a social history of male homosexuality in Rio de Janeiro and São Paulo, 1930-1990*. Unpublished manuscript.
- MOLLOY, Sylvia. Mock heroics and personal markings. *Publications of the Modern Language Association* 111.5 (October 1996) 1072-75.
- NUNES, Luiz Arthur. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. 7-9.
- PERRONE, Charles A. *Seven faces: Brazilian poetry since modernism*. Durham, N.C.: Duke UP, 1996.
- SANDOVAL, Alberto. "Staging AIDS: what's Latinos got to do with it? Negotiating performance: gender, sexuality and theatricality in Latin/o America." Ed. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham, NC: Duke UP, 1994. 49-66.
- STERN, Irwin. (Ed.) *Dictionary of Brazilian literature*. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1988.

## INTERVIEWS

|                    |                |                 |
|--------------------|----------------|-----------------|
| Marcos Breda       | Rio de Janeiro | 15 January 1997 |
| Gilberto Gawronski | Rio de Janeiro | 16 January 1997 |
| Luiz Arthur Nunes  | Rio de Janeiro | 14 January 1997 |
| Silviano Santiago  | Rio de Janeiro | 14 August 1996  |



**DISCURSOS, INSTITUIÇÕES E HISTÓRIAS:  
ENTRE A BANCA DE JORNAL  
E O BANCO DA ESCOLA**

**Beth Brait**  
Universidade de São Paulo

From the issue that students in a Literature Course at the University of São Paulo did not share the attitudes or concepts of reading of their scholarly professors, this paper analyses the classifications of Brazilian mass magazines in 1993 and 1997 and reaches at the conclusion that in the production instance they do not alter their concepts of readers and reading in essence although they seem to follow the public's changing needs. New kinds of magazines, including a case of a recent one addressed to those "who know how to read", show that even when intention is innovative, old and well established successful formulae are employed so far as readers and reading concepts are concerned.

A proposta desta apresentação<sup>1</sup> é discutir o tema “Leituras no Brasil: histórias e instituições”, a partir de alguns aspectos característicos do movimento editorial representado por revistas brasileiras dirigidas ao grande público. O atalho, um tanto marginal no que se refere às reflexões que dentro de uma tradição interligam leitor/leitura/livro, visa justamente surpreender essa atividade específica, designada como o ato de ler, disseminada por um extenso campo em que as instituições, a história e as histórias embaralham consumidor e espectador, travestindo-os de leitor.

Nesse sentido, é possível mapear a existência, o crescimento ordenado desse mercado e uma certa tipologia das leituras e dos leitores, selecionando como fonte de consulta o IVC (Instituto Verificador de Circulação) e o uso que o *Almanaque Abril*, por exemplo, tem feito desses dados, especialmente nos verbetes dedicados à imprensa escrita no Brasil. Ao mesmo tempo, centralizando o foco em algumas dessas revistas, é possível observar estratégias discursivas que permitem apreender formas de produção de leitores, de construção de subjetividades e a maneira como o conceito de leitura vai sendo formado, instituído e historicizado, ainda que muito distante do tradicionalmente estabelecido pela perspectiva da literatura. Evidentemente, a produção desses leitores, e dos conceitos de leitura aí surpreendidos, dialoga com outras publicações e com os discursos sociais dominantes num dado momento histórico, o que inclui os temas mais consumidos, os livros mais vendidos, as crenças mais em moda, etc. Aqui, o objeto será limitado ao mercado editorial das revistas, considerando o papel e o alcance dessas publicações na formação de um público leitor muito amplo e muito particular.



O aspecto anedótico, para não dizer patético, que me levou a pensar sobre a força dessas produções foi o fato de saber que numa aula de literatura do curso de Letras da Universidade de São Paulo, numa excelente aula, de um excelente professor, um aluno reclamou porque uma colega, em lugar das leituras propostas e dos ensinamentos literários em discussão, preferia preencher seu tempo com a leitura da revista *Capricho*. O patético fica por conta do fato de esse caso não constituir simplesmente uma exceção. A grande massa de alunos que entra nos cursos de Letras – faço referência aqui ao meu domínio – não gosta de ler, não tem hábito de folhear jornais, mas consome pelo menos uma ou duas das revistas propostas ao grande público, desde que não sejam uma das brochuras semanais dedicadas à retrospectiva dos principais acontecimentos e às grandes reportagens.

Associo a essa motivação anedótica o aparecimento recente de uma revista intitulada *Caros amigos*, e cujo slogan publicitário é: *Caros amigos – Pra quem sabe ler*. Esse mote provocador, configurado a partir da afetiva expressão que dá título à revista (caros amigos) e de uma frase que impõe uma qualidade específica ao restrito círculo aí delimitado (*pra quem sabe ler*), engloba, articula e sintetiza conceitos muito precisos de leitor, leitura e instância de produção. Para encaminhar a significação objetivada, o discurso específico dessa revista, antes mesmo de se mostrar enquanto discurso jornalístico, interior e anterior ao invólucro publicitário, instaura estratégias próprias dos discursos das revistas em circulação, podendo assim dialogar, ainda que de forma aparentemente polêmica, com o universo discursivo em que se insere e no qual estão inseridos os demais periódicos. Para ser inteiramente original, diferente do que já existe, a nova revista é obrigada a construir seu discurso publicitário a partir dos discursos existentes, concentrando suas forças precisamente no conceito de leitor e de leitura previamente estabelecidos.

Nesse sentido, e para tentar um esboço de análise das formas de circulação dos conceitos de leitor, de leitura e de instâncias de produção sugeridos pelo periódico em questão, vamos partir de uma definição desse tipo específico de revista, encontrada no *Almanaque Abril*: 'Publicação periódica que trata de assuntos de interesse geral ou relacionados a uma

determinada atividade ou ramo de conhecimento. Produzida em forma de brochura, apresenta-se, geralmente, em formato menor que o jornal, tem um maior número de páginas, capa colorida, em papel encorpado. Os gêneros mais comuns das que se dirigem ao grande público são: as noticiosas, as femininas, as masculinas, as de moda, as de decoração, as infanto-juvenis, as de histórias em quadrinhos (gibis), as de esportes, as de automobilismo. As noticiosas, geralmente semanais ou mensais, seguem uma linha relativamente próxima à dos jornais, mas o tratamento das notícias é mais leve e interpretativo, a apresentação gráfica e o estilo redacional são mais amenos, com mais destaque a artigos, críticas, notas, entrevistas, foto-legendas, fotorreportagens."<sup>2</sup>

Por meio dessa definição, que sem muito rigor esclarece o formato, os gêneros e o tipo de tratamento dado aos assuntos de interesse do grande público, a identidade da revista, enquanto forma característica da imprensa, fica garantida e diferenciada das demais produções escritas. O Brasil, segundo a UNESCO, contava, em 1995, com 2.117 revistas desse gênero, sendo 150 cadastradas pelo IVC. De acordo a edição de 93 do *Almanaque Abril*, essas revistas estavam agrupadas sob uma tipologia bastante genérica, mas que nos interessa bem de perto porque está submetida à idéia de leitor e de leitura que vai se modificando de acordo com os momentos historicamente vividos pelo mercado: de *Informação* (três – *Veja*, *Isto É*, *Manchete*), de *Interesse geral* (quatro – *Superinteressante*, *Globo Rural*, *Saúde*, *Manchete Rural*), de *Negócios* (duas – *Exame*, *Pequenas Empresas*, *Grandes Negócios*), *Masculinas* (duas – *Ele Ela*, *Playboy*), de *Automobilismo* (uma – *Quatro Rodas*), de *Arquitetura e Decoração* (quatro – *Casa Cláudia*, *Arquitetura*, *Construção*, *Casa e Jardim*), *Infantis* (nove – *Mônica*, *Tio Patinhas*, etc.) e *Femininas* (vinte – *Cláudia*, *Manequim*, *Capricho*, *Guia Astral*, *Destino*, *Horóscopo*, *Mulher de Hoje*, etc.).

Em edição mais recente do mesmo almanaque, a de 1997, observamos que a maneira de abordar as revistas se modificou. A definição desaparece e, em seu lugar, há uma cronologia da imprensa escrita no Brasil, incluindo, além dos jornais, as revistas *Jornal das Senhoras*, de 1852, primeiro periódico destinado ao público feminino, a *Revista Ilustrada*, de 1876, *O Cruzeiro*, de 1928, *Cláudia*, revista feminina lançada em 1961

e que circula até hoje, *Realidade*, que foi lançada em 1966 e que circulou durante dez anos, sendo considerada um marco do jornalismo brasileiro pela profundidade de suas reportagens e por sua qualidade gráfica; e *Isto É*, classificada como revista de informação, que surge em 1977 e continua em circulação. É possível observar, também por meio dessas fontes, que a partir de 1950 o número de revistas aumenta muito no Brasil. Em 1952, por exemplo, aparecia não apenas a revista de informações gerais *Manchete*, mas também a revista *Capricho*, que foi inicialmente uma revista para o público feminino em geral, caracterizada pela popularidade de suas fotonovelas, e mais recentemente passou a ser dirigida exclusivamente ao público adolescente, fazendo desaparecer o melodrama em quadrinhos e adaptando-se inteiramente aos tempos modernos.

Saltando para a década de 90, se compararmos a tipologia das revistas brasileiras nas duas edições do *Almanaque*, verificamos uma sensível alteração não apenas no número das revistas cadastradas, o que indica uma expansão enorme desse mercado, mas principalmente uma significativa alteração na nomenclatura classificatória e na nova forma de distribuição tipológica. Se três designações permanecem inalteradas – *Femininas*, *Infantis* e *Arquitetura e Decoração* –, apenas incluindo ou excluindo alguns periódicos, outras são modificadas, subdivididas ou criadas, transformando sensivelmente as categorias organizadoras das revistas. Essa mudança, vista como um procedimento discursivo, oferece importantes elementos para a concepção de leitura, de leitor e de instância de produção, representando bem mais que um aperfeiçoamento informativo do *Almanaque*.

Assim, o item *Informação*, que poderia ser aplicado a qualquer assunto tratado em diferentes revistas, uma vez que esse é o objetivo da imprensa, é substituído por *Informação Geral*, ganhando mais especificidade do ponto de vista jornalístico: aí estão incluídas as revistas que recuperam os principais acontecimentos da semana, trabalhando-os enquanto conjunto das principais informações. A troca não implicou a exclusão ou inclusão de periódicos, uma vez que o item continuou abrigando as três revistas indicadas na edição de 1993, ou seja, as que, nesse patamar, têm um perfil definido de trato com as informações e um público leitor estabelecido.

O item *Interesse Geral*, indefinido entre a referência ao leitor e ao tipo de leitura, foi subdividido em *Ciência e Tecnologia* e *Agropecuária*, o primeiro comportando as revistas *Superinteressante* e *Globo Ciência* e o segundo *Globo Rural* e *Manchete Rural*. O que se observa é que esses termos referenciais, próprios dos discursos técnicos e científicos da atualidade, substituem a generalidade do anterior, indexando o tipo de leitura, a especificidade da instância de produção e o perfil do leitor a que se dirigem. O item *Negócios* também é modificado a partir de um princípio discursivo semelhante. Foi ampliado para *Economia e Negócios*, incluindo, além das revistas citadas na edição de 1993, *Tendência* e *Amanhã*. Se o item *negócios* sugeria assuntos relacionados ao comércio, às transações comerciais, a inclusão do termo *economia* introduz a instância de produção, o tipo de leitura e o próprio leitor num universo capitalista mais “refinado”. Enquanto discurso contemporâneo especializado e que diz respeito à “arte de bem administrar”, à “ciência que trata dos fenômenos relativos à produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais”, o termo *economia*, sem excluir *negócios*, confere aos agentes discursivos envolvidos um *status* diferenciado, compatível com a assim designada superioridade competitiva que envolve esse universo.

Também o item revistas *Masculinas* sofreu uma significativa alteração transformando-se em *Masculinas/Estilo de Vida*. Essa expansão, que parece incluir não exclusivamente o público masculino, mas todo tipo de leitor que se identifique com esse “estilo de vida”, vai acrescentar às revistas *Playboy* e *Ele e Ela*, já elencadas, outras como é o caso de *Exame Vip*, *Principal*, *Carta Capital*, *Sexy Estilo de Vida*, *Expressão* e *Interview*. É importante observar que esse item amplia, sem excluir, a questão do sexo, da masculinidade e do imaginário que recobre a instância de produção, leitor e leitura desse tipo de publicação, para uma “maneira peculiar e contemporânea de viver”. Da mesma forma que o item *negócios/economia* se moderniza, aqui o procedimento discursivo obedece às mesmas estratégias, tentando afastar a designação *masculinas* de seus clichês machistas e, ao mesmo tempo, preservando-os sob os auspícios de uma nova, moderna e indefinida denominação.

Nesse conjunto, o item revistas *Femininas*, uma significativa fatia desse mercado editorial, manteve a designação, mas em lugar das vinte revistas listadas anteriormente apenas nove permaneceram. Foram incluídas três, *Crescer*, *Vogue* e *Meu Amor*, e excluídas *Capricho*, *Carícia* e *Querida* que, juntamente com *Atrevida*, passaram a fazer parte do item *Adolescente*, uma faixa de consumidores bastante específica e significativa. *Moda Moldes*, *Faça Fácil*, *Criativa* e *Manequim* passaram a fazer parte do item *Moda*. *Contigo* e *Amiga*, juntamente com a revista *Caras*, passaram a constituir o item *Entretenimento*.

É importante observar essa subtipologização das revistas designadas como *Femininas*, na medida em que o aperfeiçoamento dos itens remete necessariamente à classificação do público leitor feminino, categorizado pela faixa etária e pelo forte imaginário ligado à casa, à família, aos interesses domésticos, às conquistas sexuais e profissionais desse final de século, às superficialidades da moda e da beleza, ao mundo dos artistas, principalmente os de televisão, e a uma suposta autonomia de atos e pensamentos sistematicamente reiterados por esses periódicos. Para completar esse panorama constitutivo dos periódicos direcionados à mulher, e a essa leitora específica que a revista alimenta e dimensiona, foi incluído o item *Estética e Saúde*, abrangendo as revistas *Boa Forma*, *Saúde* e *Corpo a Corpo*. Mesmo configurando o discurso da atualidade sobre o corpo, cultuado independentemente do sexo, esse item reinventa, através de novas revistas, a temática concernente à culinária e à beleza, já largamente presentes em outros periódicos, acentuando fortes tendências para os clichês ligados à feminilidade, à valorização do corpo e ao hedonismo.

O item *Automobilismo* foi substituído por *Carro*, incluindo cinco revistas voltadas para os avanços industriais do setor e para o imaginário masculino em torno da máquina. Além disso, foram acrescentados, seguindo os movimentos discursivos da sociedade contemporânea, os itens *Informática*, com revistas providencialmente dirigidas a um imenso público de usuários de computadores, *Esportes*, que inclui esportes das mais variadas espécies, contando-se entre elas uma *Hardcore*, *Arte e Cultura*, abrangendo revistas voltadas para áudio, vídeo, música, foto, etc.; *Comunicação*, com revistas ligadas a *marketing*, propaganda e publicidade; *Games*, dirigida aos consumidores

dos videogogos; *Turismo e Ambiente*, abrigando as revistas representativas dos discursos ecológicos e esotéricos; *Geografia*, incluindo as revistas que trabalham a Natureza a partir de um discurso de divulgação científica.

Essa tipologia de parte das revistas consumidas no Brasil oferece um panorama das formas como os diferentes discursos sociais são formatados e cuidadosamente embalados, revelando uma sintonia muito fina com a atualidade. Ela permite, ainda, visualizar a maneira como os alvos específicos são delineados. Mesmo que o interesse dessa exposição não seja discutir a reiterativa incidência de conteúdos e de formas de conduzi-los pelas diferentes revistas que compõem esse conjunto, é possível observar que o conceito de leitor vai sendo construído e instituído a partir de discursos muito precisos, acompanhando a mobilidade ou as aparências de mobilidade apresentadas por eles. Assim, sem qualquer preconceito ou lógica, juntam-se no mesmo porta-revistas os periódicos propagadores dos prazeres da cama e da mesa e os que se apresentam como guardiães da estética e da ética corporal. Passa ano e entra ano e, invariavelmente, ao abrí-los, por exemplo, uma revista feminina, lá está um editorial que evoca a imagem da mulher em consonância com a estação do ano, investindo nos discursos da atualidade para associar pretensas necessidades e efetivo consumo.

A observação, ainda que superficial, de editoriais de revistas femininas de diferentes épocas ajuda a demonstrar um pouco o que foi dito até aqui, ou seja, que estratégias discursivas básicas instituem e interligam as instâncias de produção e recepção. Os editoriais da revista *Cláudia*, de fevereiro de 1978, e da revista *Elle*, de outubro de 1993, escolhidos entre tantos outros, são exemplos bastante representativos do processo de reiteração de um tipo de discurso social que constrói a imagem da mulher, dimensionando-a como leitora e circunscrevendo a leitura que lhe é apropriada. Nos dois, os títulos "Aqui entre nós" e "Elle & Você" estabelecem a cumplicidade e a concomitância temporal e espacial entre a instância produtora, que está individualizada nas assinaturas, e a instância receptora, representada pela leitora-alvo.

Instalando o discurso no presente, os dois textos evocam o verão como motivo para expor os temas tratados pela

revista e a ligação desses temas com a imagem da mulher. Apesar das mudanças representadas pelos quinze anos que separam os dois textos – o que em termos de conquistas femininas assumidas, aceitas e exploradas pela sociedade de consumo não é pouco –, invariavelmente essa imagem passa pelos cuidados com a beleza corporal, pela exploração das supostas carências e supostas potencialidades emocionais e intelectuais. A variação poderá ser percebida especialmente no que se refere ao estilo, à linguagem, aos modismos de cada época.

O primeiro texto, estabelecendo um campo semântico que se apóia nos termos corpo, alma, magia, energia (palavras bastante características do final dos anos 70), instaura um discurso que vai desafiando o que considera os motivos de preocupação e ocupação da mulher daquele momento: o guarda-roupa, a decoração da casa, a cozinha, preocupações ligadas ao corpo, ao cotidiano doméstico. Acrescenta, entretanto, também aspectos ligados ao que denomina “alma” por oposição a corpo, e que se confunde com intelecto, cabeça, sugerindo algumas leituras que darão “energia” a esse lado da leitora: um artigo intitulado “Tenha confiança em si mesma”, e outro “Ajude seu filho no primeiro dia de aula”. Em seguida, depois de enumerar tantos afazeres, propondo esforços físicos e mentais, a revista oferece uma fórmula (mais uma) para a leitora “refrescar a cabeça e mergulhar no sonho”: um romance condensado, intitulado *O pecado de Cynara*, sugerindo que a leitora se divirta e se emocione.

Evidentemente, a leitora construída pela revista em 1978 ainda estava em casa, ainda não trabalhava fora, ainda se contentava com o condensado pecado de Cynara, sem discutir publicamente os seus próprios pecados. O segundo editorial institui uma outra leitora, utilizando estratégias discursivas muito semelhantes, como foi possível observar já no título e na temática ligada ao verão. O eixo temático, recaindo também no par corpo/cabeça, vai sendo trabalhado por um discurso familiarmente sofisticado, permeado por gírias e expressões moderninhas. Se o primeiro, ao falar do corpo, mencionava apenas a “nossa pele (...) maravilhosamente dourada”, o segundo sugere a perda dos “pneus” e a leitora é convidada, ousada e maldosamente, a se olhar nua no espelho e se auto-encarar.

Se a preocupação com o corpo se acentuou e se desinibiu, possibilitando o desnudamento que vai um pouco além da exposição da pele dourada, essa mulher é convidada também a “dar uma grande virada na vida”, a exemplo, como é natural, de artistas e modelos famosas. Aí incide um sinal dos tempos: conformar-se com o aconchego do lar era coisa para leitoras do final da década de 70. Agora, é seguir os exemplos das estrelas de televisão e outros meios de comunicação. Todavia, mesmo moderna e arrojada, a mulher dos anos 90 continua tendo medos, vícios, interesses pela moda. Assim, o discurso antitabagismo, o discurso ligado à natureza e o alusivamente nacionalista incorporam-se ao discurso da revista. Leitura de romance? Nem mesmo condensado.

Esses dados convidam a uma volta à revista *Caros Amigos* e a seu *Pra quem sabe ler*, possibilitando a identificação de alguns de seus interlocutores, bem como dos conceitos de leitor, leitura e instância de produção aí envolvidos. O nome *Caros Amigos*, em termos de revista, parece inteiramente inusitado, se comparado não só às que foram mencionadas aqui, mas principalmente às inúmeras outras que estão diariamente expostas nas bancas. Em lugar de uma designação que enquadre o periódico num dos itens da tipologia apresentada, o nome assemelha-se mais ao título de um editorial, ao vocativo de um panfleto, ao chamamento para um texto, à designação de um grupo. Desde a capa, portanto, a cumplicidade discursiva e a identidade entre o leitor e a instância de produção ficam instituídos, mas não qualquer leitor/produtor: apenas os incluídos no círculo afetivo da amizade, o que estabelece necessariamente a exclusão. O que era um recurso interno às outras revistas, passa a fazer parte da capa, não sem passar por um jogo trocadilhesco bastante evidente: caros/caras – amigos/amiga.

Se o nome institui a exclusão, o *slogan Pra quem sabe ler* dá continuidade a essa tarefa, preterindo a multidão dos que “não sabem ler”. Como entender esse *slogan*? Como ter certeza de que a referência só pode ser compreendida no universo das revistas existentes? Como distinguir o leitor aqui evocado dos que estão constituídos pelas demais revistas? Parte das respostas a essas perguntas pode ser encontrada na publicidade feita em torno desse periódico. Os seis diferentes



*out-doors* distribuídos pela cidade apresentavam a mesma organização verbo-visual, diferenciando-se pela natureza dos textos exibidos. Ocupando praticamente a metade do *out-door*, um retângulo negro exibia, em branco e em letras de mão, uma das seguintes frases: *Não temos horóscopo., Só artigos de primeira., Mata-burro., Sai, perua., Desculpe, não temos ilha., Aqui, você nunca vai aprender como chegar ao orgasmo.* Ao lado direito da frase, um texto e a foto da revista sustentada pelo *Pra quem sabe ler*.

O conjunto em branco e preto, carregado de textos, é um convite à recuperação da idéia “clássica” de leitura, aspecto que a grande maioria das revistas escamoteia com uma grande carga de recursos visuais. Além disso, a frase motivo de cada *out-door* explicita a inserção polêmica desse periódico no universo de algumas das mais conhecidas revistas, excluindo precisamente o público a que elas se destinam.

Assim, as frases em destaque – *Não temos horóscopo., Só artigos de primeira., Desculpe, não temos ilha* etc. – são sempre complementadas por um texto explicativo, cujas frases são entremeadas pelo nome dos colaboradores, como, por exemplo, o que está ao lado de *Aqui, você nunca vai aprender como chegar ao orgasmo*:

**Isso algumas revistas**  
Luis Fernando Verissimo  
**já fazem. Caros Amigos**  
Ignácio de Loyola Brandão  
**fala do Brasil e do**  
Diogo Pacheco  
**mundo de um jeito**  
García Márquez  
**original, que você**  
José Hamilton Ribeiro  
**nunca viu. Dê uma**  
Mário Prata  
**olhadinha nos nossos**  
Júlio Medaglia  
**colaboradores.**  
Roberto Freire

**Agora, imagine todos**  
Frei Beto  
**eles escrevendo o**  
Plínio Marcos  
**o que pensam, sem**  
Jaguar  
**censura e sem patrão.**  
Luís Nassif  
**Não é um tesão?**

É esse conjunto que estabelece os leitores pretendidos, o conceito de leitura que está em jogo e, por exclusão, todos os que não compartilham dessa postura. É evidente que os eleitos, o universo dos que se consideram “leitores”, incluídos nos que “sabem ler”, mesmo não estando inteiramente órfãos, pois com certeza são consumidores de algumas das outras revistas desse universo, sentem-se qualificados e num certo sentido redimidos. Essa revista, que se propõe ser diferente de tudo que existe, recupera, pelas particularidades de seu formato e pela irreverência cultural de sua proposta, ao menos dois periódicos que uma parcela dos leitores, por informação ou por vivência, reconhece como representativos dos bons momentos da imprensa brasileira: *Pasquim* e *Realidade*.

Essa face da história da leitura no Brasil, de suas instituições e de suas inúmeras histórias, é, de certa forma, bastante melancólica e surpreendente, especialmente para nós que concebemos o leitor e a leitura dentro de um imaginário cultural muito específico. Por um lado, somos surpreendidos pelo que está diante de nossos olhos, mas não desejamos ver: nossos alunos que não concebem a leitura e o leitor como nós. Por outro lado, o periódico mais avançado, mais simpático e mais compatível com nossa concepção de leitura, de boa leitura, que procura selecionar como leitores aqueles que sabem separar o joio do trigo, apresenta-se inovador dentro do contexto da massa de revistas hoje em circulação, mas vai buscar sua novidade em formas editoriais que deram certo e se consagraram num passado recente, num significativo momento político e cultural brasileiro.

Talvez essa face da história da leitura no Brasil, que por um lado descortina estudantes de Letras mais próximos da

revista *Capricho* que dos textos literários e teóricos que o curso pretende trabalhar, e que por outro revela gestos da melhor imprensa escrita no sentido de ser diferente, recuperando o que o passado consagrou, tenha mais a nos ensinar sobre o sentido historicizado de leitura do que temos tido coragem de enfrentar.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado no XLV Seminário do Gel – Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo (22 a 25 de maio de 1997), compondo a mesa-redonda “Leituras no Brasil: histórias e instituições”, da qual fizeram parte, também, Marisa Lajolo (Unicamp) e Regina Zilberman (PUCRS).

<sup>2</sup> São Paulo, 1993, p. 716.

CANTILENAS

Lara de Lemos

DE UM LUMICÍDIO

Não sei quando comecei  
a ser o que sou.

Entretanto  
Só sou eu mesma  
quando me oculto  
em solidão de lesma.

O caramujo esconde  
a limace indefesa.  
Quando mais não sou  
mais sou eu mesma.

Vivo a esmo  
no recôndito descaso  
do limo em que  
me embrenho.

Só existo  
quando percebem

o fio luminoso  
que desenho.

## DO POEMA INVISÍVEL

Escrever poemas  
é como desenhar  
figuras na água.

Só o poeta  
sabe do segredo  
que lhe vai na alma.

Da palavra desenhada  
restará pouco  
ou nada.

## RECADO PARA UM BEIJA-FLOR

Pássaro que pousas de leve  
Não quero perder teu canto,  
teu segredo. Quero-te assim efêmero.  
Ainda que nossa vida seja breve

nada digas de tua sorte:  
por que, quando e como vou perder-te.  
Revela-me só teu levitar no vento  
e onde te levará, um dia, a morte.

## PERCURSO

A aridez do caminho trouxe cardos,  
dúvidas, dores infinitas.

No início luto e cinzas  
o negro de perdas e partidas.

Tornei-me ácida, perdida  
numa biografia predestinada.  
Aos amores nunca amados  
fiz versos de despedida.

Tenho sina definida  
– sou poeta de horas agoniadas  
e noites mal dormidas.

Não me falem de vida  
pois só sei de mortes.  
Nasci suicida.

## CANTILENA

Quem anda com minha roupa  
por este mundo de Deus,  
quem anda como uma louca  
com passos que não são meus,

quem fala com minha boca,  
quem olha com olhos meus,  
quem perde coisa tão pouca  
que a vida um dia me deu,

quem cala dor que não poupa,  
quem sonha sonhos só meus,  
quem dorme na minha estopa  
quem joga fora os troféus,

quem põe na cabeça tonta  
versos de diversos eus,

quem ouve sino que toca  
sempre a me dizer adeus?

É outra, a dupla, a oposta,  
fantasma que se perdeu.  
Fissura de ser poeta,  
tristeza de não ser eu.

## HAICAIS

I  
Da crisálida sai o inseto  
e voa seu vôo leve:  
belo, branco, breve.

II  
Aves aos pares. Verão.  
Cigarras cantam  
em solidão.

## THE ROUND-EYED JAPANESE

by **Zulmira Ribeiro Tavares**

Translated by Marguerite I. Harrison  
Brown University

Every Sunday at my house, my friend and "informant" eats lunch with me. He is separated from his wife, has no children. I am a confirmed bachelor. He lives off dividends, the few there are; I am a translator, with some savings, in addition to owning my house. Nothing in particular worries us; not even eventually getting old – we've passed our forties, we're contemporaries, our exact birthdates belong more to the realm of the imagination than to reality. In this respect, I am genuinely optimistic, because I don't think that we're that bad off; we jog on Ibirapuera Park's track on Sunday mornings and after showering we reward ourselves with a generous take-out lunch from the restaurant down the street: the street extending to the wide boulevard, that vast boulevard which was once merely the riverbed for Sapateiro creek's muddy waters.

I mention that beyond being a friend, my friend is an informant because he is the person who on Sundays re-introduces me to the things of this world. Not that I don't have ideas. Of course I do: I have a slew of them! But he is, so to speak, the one who first announces, who first points out, describes, interprets. I hold back. I usually keep quiet. When the clash is too great, however, I respond. In short: he is my ultimate source of information about things; I simply react. What I have and what I know are basically my own business. I let impressions accumulate, then I allow them to sift to the bottom



and form a deposit there. By contrast, my friend is the one who gives birth to this accumulated world, and everything in it: a sort of vortex in reverse that might be put into motion by way of a word from him, and widen infinitely in ever-increasing circles: my house, the neighborhood, its streets; ultimately, the ideas, the cities, perfectly formed concentric fortresses that no one would claim could arise from the undefined nature of these types of deposits. This being the case, my depending on his information to establish my own, I rightfully consider myself his counter-informant. My defining our reciprocal manifestations of friendship as acts of information and counter-information shouldn't cause concern. After all, like all those with whom we collide while walking around more or less upright, we were onlookers in the counter-revolution of '64 (which my friend insists on calling a revolution).

Aided by the summer's gully-washers, stray rivulets run off course from Sapateiro creek – or from some other source I never knew existed – managed to erode the foundations of my land. Half of my front yard wall collapsed. I hired two bricklayers to rebuild it tomorrow, perhaps I'll even sue the city for damages... As for today:

A new landscape opens up before my friend and me. Directly before us, my neighbor the drycleaner's house suddenly appears up close and vivid. I hadn't realized before, but my neighbor doesn't work on Sundays either. He walks back and forth along his property, stands up, sits down, eats lunch, tends to his azalea hedges. He smiles, nods to us:

Stiff and precise, my friend informs me of this act:

"Sly like all Japanese. Did you notice his smile?"

I remain quiet, as is my wont.

"Did you notice his smile?"

At first I think it best to answer with another question, to see if I can steer him from the dead-end course down which his unbeatable rhetoric usually leads him. I venture:

"What smile?"

"What a stupid question! And quite frankly, way out of line! Whose smile could it be? Yours? I wouldn't waste my breath describing it. The fallen wall's? Do walls by chance smile? And even if they did, would *this* wall have a particular reason to smile?"

I remain reasonably calm. I chew my lasagna, take a sip of red wine, fumble with my napkin. I even risk the absurdity of a cliché.

"It looks like it's going to rain."

My informant licks his index finger and sticks it out the window into the muggy heat of the day to see from which direction the wind is coming: it comes from no direction. At the house across the street my neighbor the drycleaner observes him and the smile widens, becomes almost a laugh. Startled, my friend withdraws his finger; he returns to the subject:

"You still have the nerve to ask me *what* smile?"

It's hot in the room, I'm already tired, and concede:

"I suppose you are referring to the drycleaner, my neighbor, right?"

"Japanese!"

I feel I have the right to show my indignation by tossing my napkin down on the table. My friend ignores me and brings up the subject again:

"Did you notice the smile? If you didn't before, now's the chance because the faker still has his mouth open!"

Although my neighbor couldn't possibly figure out my informant's words, I make up for them by greeting him several times: I wave to him, I shake the napkin furiously as if it were a warning flag.

"Go on, go on," taunts my friend. "You might as well throw yourself out the window and go kiss his feet! Convenient innocence! What if he were a spy?"

"A spy?" I am confused, I stammer, I see that I've fallen into a trap. I must backtrack. Re-direct the conversation. I move the glass of wine aside, I try to be as sharp as a tack, I speak, stressing the syllables:

"My friend, what makes you think that we have before us a *Japanese drycleaner*?"

My friend and informant simply retorts, his eyes glued to the other side of the street:

"Did you notice the *nature* of his smile?"

"It's very frank, very open, I'll have you know. It's particularly friendly."

"Exactly, therein lies total duplicity: therein also lies the clue. My God, my God! You really are simple-minded! Would a feigned smile that presents itself as honestly feigned really be that way? Huh?"

His impeccable logic shuts me up.

"Would a falsely frank smile, however, be relevant to this case? Of course not, because a smile of that sort could only come from an honest nature that hides itself out of modesty and disguises its most sincere manifestations out of shyness, do you follow me?"

I nod with approval and take another sip of wine.

"Now, tell me, what do you think of an *honestly honest* smile? Eh?"

I smooth down the tablecloth and allow myself to belch out loud to show that not only am I in my house, but I am *very much* at home in *my house*. But my friend is deaf to all that is unrelated to his relentless argument. He continues:

"It's in a display of absolute frankness, in a totally open smile without any hesitation, that maximum deception is manifested! That being the case,..."

Irritated to the point of anger, I interrupt him:

"Very well! And what are you driving at?"

My friend calls time-out. He takes seconds of lasagna. Rarely on Sundays have I seen him so sure of himself and so self-satisfied:

"My dear man, I'm not leading up to anything because I've already made my point. Your neighbor the drycleaner's perfectly honest smile naturally expresses nothing more than the capacity for total deceit, typical of his race!"

"What race?"

"Are we going to start all over again like we did with the smile? What race, indeed! The yellow one, yellow! Japanese, Japanese! Do I have to keep repeating myself like a broken record? Yellow, yellow! Japanese, Japanese!"

I take a deep breath, wipe the sweat from my brow with the edge of my napkin, a gesture I recognize as distasteful, and that I never expected to do in front of others. My friend looks away from me with a hint of disgust, in one of those spontaneous gestures of rejection, that not even the best of

friends can always avoid. I repeat the question, pronouncing each syllable:

"What leads you to believe that you have before your eyes a Japanese citizen?"

"Well, as if his smile weren't enough, how about his profession?"

"And why must we assume all drycleaners to be Japanese?"

"My good man, not all are. But look, without wanting to call you stupid, I gather you know something about Japanese immigration, about the various jobs they took in the urban centers of the state of São Paulo, after the descendants of the first Japanese having left the fields..."

"That's enough!"

"Okay, enough. I didn't mean to offend you. But when you combine a typical profession with another typical trait, say, ethnic or cultural, such as the feigned smile, what else do you need to convince you?"

I feel my jugular vein throbbing. Never before today had I thought about my jugular vein, never before had I considered uttering its name; I even have doubts that it is indeed my jugular vein, but something on my neck is throbbing insistently, as if at any moment it will jump out of my skin. My words trip on one another, I push away my wine glass and breathe in deeply as I say:

"If other signs weren't enough for you, I have the pleasure of affirming that there before us is a Brazilian drycleaner! A Brazilian drycleaner, no more, no less!"

"You mean a `nisei'?"<sup>1</sup>

"No, I don't mean a `nisei.' He's a Brazilian drycleaner, Brazilian! Whose father, in addition to not having been Japanese, wasn't Portuguese either! Nor African, nor Italian!"

"Oh, so what is his name, *this* `Brazilian' gentleman of yours?" My friend puts quotation marks in the air around the word "Brazilian" with great dramatic flourish.

"Marcus Czestochowska! I'm not sure I'm pronouncing it correctly, not that it matters."

"Of course it matters! Divine Providence! Czestochowska, Kurosawa! What else do you want?"

"What do you mean, what do I want?"

"So, don't you know the Japanese film director, Akira Kurosawa? Don't you see that we're talking about twin names, with the same vocal cadence, derived from the same root?"

I'm fed up and I don't hide it:

"Don't be ridiculous, it's a Polish name, in fact, it's the name of a Polish city. Haven't you ever heard of Matka Boshka Czestochowska, you illiterate? It's a Virgin Mary, an image of the Virgin Mary hanging in a church in Czestochowska! The tendency to use the name of the city as a family name probably came from some ancestor going back further than fathers or grandfathers, inspired by, who knows, some uncontrollable surge in exalted nationalism or in triumphant catholicism, for all I know."

My friend shakes his head with pity for me and my efforts. Insignificant questions and vague notions won't dissuade him, not when something of true consequence lies before him. Not him! He enumerates out loud, counting on his fingers:

"The *smile*, the *profession*, the *vocal cadence*, three factors. As if those weren't enough, the *fourth* one reinforces and confirms the other three: the concealment of his nationality (with or without the alteration of documents, which is irrelevant here). Oh, my God, if this were War time, when Brazil declared war on the Axis, I would simply turn him in, demanding that this Japanese be sent to prison!"

Flies buzz in my head. I can't see them because they fly around internally, but I imagine them colorful; they're blowflies, thousands of them, their wings are iridescent, they hit against the internal section of my skull; their wings are like mica in the sun, scintillating, fragmenting into thousands of others, filling my head with sound, gravel, and madness. I hang onto the few scraps of reason that remain, I try to stay afloat, and I counter-argue:

"Wait till the man turns toward us, look, he's coming to work on the hedge again. Take advantage now that he's in full frontal view; observe: what color is his face? Is it yellow? Pale? Black?"

My informant responds unflinchingly:

"Rosy, I don't deny it. And I don't have any reason to."

I gradually gather strength, and continue:

"Okay, now, pay close attention. And his eyes, are they slanted? Almond-shaped? Slitty? Half-closed?"

My friend gives a little leap and suppresses a scream of delight, which, because of the closeness to the subject, reminds me of the samurai fighting sound I always hear in movies. He charges:

"Did you want to snag me along these lines? Oh, Christ, we've stooped to such infantile behavior! So, what's real for you is what's immediately apparent, is that it? At your age!"

I don't want to listen to his nonsense, so I insist:

"His eyes, answer me, what shape are his eyes?"

"Gladly, I'll answer gladly: Round, they are ROUND!"

The blowflies return through my ears; they enter with my friend's words and dance inside my head. But I mechanically plow on:

"And their color?"

My friend responds with the confidence and glee of an innate color analyst:

"Blue, they're blue! You doubt that? Look over there!"

On the other side of the street, in the garden of the house opposite mine, my dear neighbor Marcus Czestochowska's eyes shine like two celestial beams and flash curiously in our direction. They'd already detected movement too exaggerated for a simple luncheon setting.

My friend will now present his concluding lecture:

"You may watch little television, perhaps believing it to be a minor form of entertainment, a plebeian form. That's too bad. If you'd watched it as regularly as I do, you might have known that a Japanese series was very popular in this country for a period of time. It was a cartoon, in episodes, called *Taro Kid*. Well, then, the hero of this series had what kind of eyes? Slitty, perhaps? They were round, totally round. If you were to turn on the TV even today to see a Japanese cartoon, you'd find the same thing. But it was *Taro Kid* who first called attention to this fact, that's why I bring it up. If you could overcome that inertia, unglue your butt from Vila Nova and go for a walk around Liberdade, you'd find other Japanese comics in which, with few exceptions, the heroes have eyes?"

"Totally round," I answer in a very low voice.

"In your blindness, you'll say that this happens for reasons of cultural adaptation, for export, etc., etc. Without the least inhibition you'll invoke (I know because I've gotten to know you very well since '64) hundreds of heterogeneous factors: industry, capital, alterity, multiculturalism. And you'll put all this baggage in motion for what? To complicate it. And everything to what purpose? To stubbornly refuse once again."

"?"

"The perfect duplicity!"

"?"

"Typical of the race!"

"?"

"The yellow race!"

My friend still hadn't finished:

"And it doesn't just show up in the cinematographic image, no sir, it spreads to the human level, and once there, penetrates the skin, the very content of this movie image! Of course, you've read (or at least I hope so) something about Japanese immigration to the U.S.?"

"No, I haven't had the opportunity to do so."

"That's a shame, a real shame. Well, I'll tell you; you won't miss out on knowing, not on my account anyway. It's like this: even without mixed marriages, without any factor of miscegenation, certain physical characteristics of these immigrants began to change: initially they recorded changes in average height, probably due to different nutrition, climate, etc. Now, listen to me."

I'm perfectly still with my head slightly tilted toward my friend so that the hot sun hits my ears. They're burning madly like two fiery flames, two blazes squeezing my skull. For all practical purposes, I'm indeed 'all ears.'

"Listen," my friend insists, not satisfied with my visible, attuned docility. "Listen, listen because it matters. You (and you can't be a scientist, even a layman like me, if you don't have some creative imagination, if you don't toss a grain of audacity into the rigidity of logic!), have you ever thought

about what great depths of deception we can reach by the appropriation and control of this possibility to alter physical traits? Miscegenation, and what would first seem like the most evident, easy and total simulation, is another thing entirely, in reality it denies it and for that reason must be disregarded from this line of reasoning. For in the case of miscegenation, the disappearance of racial characteristics won't take place through their concealment – what is of interest to us here – but through their 'confusion,' through their 'immersion' or 'dissolution' in contact with other genes. It would be, in fact, the extinction of concealment itself, a distinctive mark of the subject in question" (and at this point my informant pauses briefly, gives a quick wink, and points significantly with his chin to the house across the street). "Just imagine how the control and development of this possibility of physical alteration *without* cross-fertilization can become much more serious precisely because it occurs, so to speak, on the surface, remains external, manipulating the physiognomy to make it serve as a smokescreen? Now indulge me in going from scientist to poet! Imagine, as you think of this type of disguise, about the secretive nature of screens, of the rituals in preparation for the opium pipe (I digress toward the Chinese, but no matter), of the ingenious and silent sliding doors (or walls!) made from rice paper (back to the Japanese and their *visibly* enigmatic architecture), in short: think about all this and more; think about how these possibilities would work openly; like a mask with an infinite number of recourses behind which, in any circumstance, can always hide..."

I complete his sentence because there's nothing else I can do:

"The Japanese, the Yellow, the Oriental."

"That's it," my informant emphasizes, wrapping up his sermon with a gentle admonition:

"So, you shouldn't be concerned with the fact that your neighbor's eyes are blue, much less with the fact that they're round! Following this line of reasoning, why would it surprise you to find these same eyes set in a rosy face and probably (from this distance I can't safely attest to it), a face dotted with freckles? and (notice that I fear nothing, I leave nothing out in my description), framed by curly red hair and, I venture



further, even further, everything supported by a spinal column and two legs that, together, add up to a frame of at least one meter-ninety, and then some? And if I have no fear, why should you be concerned? Follow my example, look straight ahead, in the literal and figurative sense of the term because they both apply to this situation. Look straight ahead and stay alert: alert, however, to the *hidden meaning* of all this, the underlying meaning. In short, analyze without restraints and free of emotion this curious space which advantageously opens up before us for our mutual intellectual enjoyment. Observe in it the rigorous non-coincidence between the average image of the common Japanese and the rich and complicated display of diverse colors moving beyond the azalea bushes! And I guarantee that if you're relaxed and free of prejudice, if the red wine hasn't gone to your head, you'll undoubtedly know how to reach the right conclusion."

A pause lingers in the still air like a sloth. Bread crumbs and splatterings of sauce and wine have soiled the tablecloth. My friend and informant doesn't fear a halt to our friendship. It's as old as this neighborhood, it has its habits, its ever-recurring disagreements, some deeper and more definitive than this one, like the story of the counter-revolution to which my table partner always takes the opposite side with the theatrics of someone who unleashes his sword and severs with one fell swoop a head from a body. No doubt he was cut out for absolute situations, and what will remain is his iron-clad logic, his handcuffed logic, as perfect as the circumference of the blue eyes I distinguish between one azalea and another, wildly leaping in the pure yellow of summer.

I said that my status as counter-informant was born and developed out of the information given by my Sunday lunch partner. This is true. What I didn't say, however, was that beyond the initial phase of audible dialogue another one develops, always resistant but invisible. Like the undersoil of my land, my counter-information has a type of porousness that allows it to perpetually shift, and move about what it supports. The neighborhood, the township, and the world, the foundations upon which I rest, gently sway; perhaps they won't withstand, but I like that. That makes sense. That's my business. I open myself up reflexively, without resistance, I give in

because my nature is like the black earth of my neighborhood:  
it's no good, it won't establish cities or codes.

It won't stay put.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O japonês dos olhos redondos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 29-44.

## THE LITTLE MEN FROM GRORK

by **Luis Fernando Verissimo**

Translated by Jon S. Vincent  
University of Kansas

Science fiction is based on certain assumptions, or prejudices, which have never been adequately discussed. For example: every time a spaceship comes to Earth from another planet, it's a more advanced planet than ours. The extraterrestrials intimidate us with their fantastic firearms or their exemplary wisdom. But worse than the death ray is their air of moral superiority. Their civilization is invariably better organized and more virtuous than Earth's, and they never pass up an opportunity to remind us of it.

Well, I finally got tired of all that humiliation and made up a different kind of story. To begin with, the UFO that arrives on Earth to land on the Great Plains in the Middle West is remarkable because of a strange detail: the smokestack.

"I saw it with my own eyes, Sheriff. It came down sort of wobbly, bounced around a couple of times, tried to regain altitude and then fell like a rock."

"Leaving a strange glow behind it?"

"No, leaving a lot of smoke. From the smokestack."

"Smokestack? Impossible. Probably old Sam's still blew up again and took his cabin with it."

"No, it looked like a flying saucer. But with a smokestack on top."

The Sheriff calls the state authorities, who surround the contraption. Nobody dares get close until the federal troops arrive. One cop comments to another:

"Did you notice? The vegetation around it. . ."

"Decimated. Probably a magnetic field that surrounds the saucer and. . ."

"No. It looks like it was cut with an axe. If it didn't sound so silly I'd say they were cutting firewood."

Just then a segment of one of the panels of the saucer, which is made entirely of plywood, is kicked open and three little men with hatchets appear. They go out looking for more trees to cut down. They are examining one of the cop's legs when he decides to stop the nonsense, and he draws his pistol and aims at the little men.

"Don't move or I'll shoot."

The little men fall back, terrified, and ask:

"Shoot what?"

"Shoot with this revolver."

The cop fires into the ground to demonstrate. The little men, as soon as they get over their fright, go over and start examining the cop's pistol with evident awe. The other cops come out of their hiding places and surround the little men. But there's no danger. They just want to talk. To simplify the development of the story, they all speak English.

"You mean you don't have firearms?" asks one cop. "You must be in such an advanced stage of civilization that you don't need them. Nobody kills anybody anymore."

"Are you kidding?" answers one of the little men. "We use hatchets, clubs, slingshots, catapults, arrows, anything that kills. A weapon like this would bring incredible progress to our planet. We need a copy of this sucker!"

The federal troops and assorted scientists arrive to examine the extraterrestrials and their flying apparatus. The questions begin. From what planet are they? From Grork. How do you spell it? One of the little men scratches in the dirt: GRRK.

"Must be a letter missing," observes one of the scientists. "The O."

"The O?"

"Like this," the scientist says, making a circle in the dirt.

The little man examines the "O." The possibilities of the form are obvious. The wheel! Why hadn't they thought of that before? They'll return to Grork with three revolutionary ideas: the revolver, the wheel, and the vowel. They want to know exactly where they are. They've never heard of Earth. They had always thought that their planet was the center of the universe and that those little dots in the sky were just holes in the celestial blanket. Their mission was a scientific expedition to prove that Grork wasn't flat as many thought and that nobody would fall into the abyss if he went past the horizon. Their only intention had been to navigate to the horizon.

And how did they end up on Earth?

Well, something went wrong.

They had landed on earth because they had run out of wood for the boiler that drove the paddles that powered the boat. So it was a boat? Well, the idea had been to make a boat. Except that instead of floating it had flown. A failure. The little men invite the scientists to visit the craft. They go in through the same hole in the wood they came out of, after which they put a lid on the hole and renail it to the wall. Another good idea they'll take back from Earth is the door hinge.

The inside of the craft is all decorated with red velvet curtains. There are vases with palm trees, chandeliers, satin-covered divans. One of the little men explains that they had had a grand piano too, but that they'd had to burn it when the boiler ran short of fuel. Everything very modern.

"And what message to you bring for the people of Earth?" one of the scientists asks.

The little men look at one another. They hadn't come prepared. But earth had received them so well that they decide to reveal the most valuable secret of their civilization. The formula for transforming base metals into gold.

"You can do that?" asks one of the astonished scientists.

"Well, not yet," answers one of the little men, "but it's just a matter of time. Our scientists are working constantly on the formula, even working at night by candlelight."

"Candles? Don't you have electricity?"

"Elecwhat?"

"Electricity. Electric energy. How do you power things?"

"Steam. Everything has a boiler."

"But isn't that awfully inconvenient?"

"Sometimes. The portable shaver, for example. You need two guys to hold it. But aside from that. . ."

VERISSIMO, Luis Fernando. *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

## CONFESSIONS

by **Luis Fernando Verissimo**  
Translated by Jon S. Vincent  
University of Kansas

The bishop had been summoned to the little town by the church sacristan, who met him at the train station.

"What seems to be the problem, my son?" the bishop asked as soon as he got off the train.

"You'll see, your worship," said the sacristan, taking charge of the bishop's suitcase.

The sacristan only had one eye, which blinked rapidly, possibly because it had to blink for two. He was thin and unpleasant.

"Some problem with father Afrânio?" asked the bishop.

"You'll see, your worship," said the sacristan, putting the bishop's suitcase in the trunk of the taxi. There were only two taxis in the little town, both old Chevvies. This one was known as the Green one, to distinguish it from the Black one.

They went to the town's tiny downtown.

There were no problems of faith in the town, the bishop decided as soon as they got to the church, which faced the town square. The church was full, even though it wasn't time for mass. There were both young and old in attendance. It seemed as if the entire population was in the church. And, a strange thing: the most sought-after seats were those located near the confessional. People were elbowing each other for

space in the pews there, although there was plenty of space near the altar, for example.

"Tell me what it is, my son," said the bishop, by now impatient with the reticence of the sacristan, who during the entire trip from the station had blinked a lot but had not said a thing.

"You'll see, your worship," said the sacristan, gesturing for the bishop to hide behind the statue of a saint at the church entrance.

It was too much. The bishop was about to ask the sacristan to stop with all the mystery at once, when he heard a female voice shouting:

"I cheated on my husband five times!"

"Oh, my God," the bishop exclaimed, hiding behind the statue with the sacristan. The voice came from the confessional and echoed through the church. And it kept on shouting.

"Five! Five!"

"What's going on?" asked the bishop, stunned.

"It's father Afrânio, your worship. He's going deaf."

"Poor guy, he's gotten old. But what does that. . ."

"He can't hear confessions any more. People have to shout to confess."

From the confessional you could now hear father Afrânio's voice.

"How many?"

"FIVE!"

Father Afrânio, also at the top of his voice, decided on the penance for the five sins. Which clearly was unpopular with the audience. There were grimaces and whispers. "Is that all?"

The adulteress left the confessional and was received with murmurs by the congregation. She moved toward the altar, where she would do her penance, without a glance at anyone. In her place in the confessional came a young woman. Murmurs again. Whispers. "It's Maura." Shortly the voice of Maura could be heard from the confessional. Something about impure thoughts.

"What?" said father Afrânio.

The voice of Maura again, still hard to make out. Everyone leaned toward the confessional to hear better.

"Huh?" said father Afrânio.



"I had impure thoughts about José Arlindo!" Maura shouted.

A young man in the audience, obviously José Arlindo, was complimented by two or three friends. A few minutes after hearing the penance recommended by father Afrânio, which was met with approval by some and disappointment by others, Maura, her eyes on the ground, came out of the confessional. In her place entered a little old man. Then father Afrânio said:

"What?"

"With a down pillow, father!"

The audience was thrilled.

The bishop thought it was time to intercede. He came out from behind the statue and told them all to go home, including the little old man. Only father Afrânio remained unaware, saying "Huh? Huh?" as the bishop and the sacristan repaired to the sacristy to decide what to do.

\*\*\*

"No question about it, he has to retire," said the bishop.

"But. . ."

"What? Tell me, my son."

The sacristan was older than the bishop, but since he was a lot shorter the "my son" didn't sound too bad.

"The confessions have been attracting a lot of people to the church. People who have never crossed the threshold before are coming in, just to hear confession. Who knows if God wants it that way? You know, the Lord works in mysterious ways, your worship. . ."

"Don't even think it, my son! Confession is a secret between the faithful and God. The priest himself is only there as the ear of God. No one else may hear."

"Yes, your worship," said the sacristan, lowering his gaze.

"I'm going to find another priest for the parish. One with good ears."

\*\*\*

That night in the little square the news was much commented and lamented. They had already closed the only

movie house. Now there really wouldn't be a thing to do in the little town. If they only had a penny arcade!

While they waited for the new priest to arrive father Afrânio had gotten instructions from the bishop not to make people shout in the confessional. If he wasn't hearing the confessions, no problem. God was listening.

And for weeks the faithful of the little town were surprised with the tolerance of father Afrânio, even with the worst sins. They even started making up monstrous sins, just to test the priest.

"I killed my grandmother, father."

"OK. Three Hail Marys."

"I dynamited the town hall, father."

"Two Our Fathers."

"I had impure thoughts about a bull, a feather duster, and the sacristan, father."

"Right, right."

**TANIA JAMARDO FAILLACE:**  
**às vezes é preciso indignação**

**Vera Regina Morganti**  
Jornalista

Autora de novelas, contos, romances e uma peça teatral, Tania Jamardo Faillace revela na arte e na vida uma inquieta coerência de idéias e atitudes. Apontada como uma escritora moralista, declara que tem interesse em que as pessoas reflitam, se dêem conta dos absurdos. Considerada impiedosa, confessa ter horror a eufemismos. Seu último romance – *Beco da velha* –, ainda inédito, é, na verdade, um folhetim com duzentas personagens, todas individualizadas, e mais de sete mil páginas que consumiram quase vinte anos de trabalho. Num intervalo da militância política, em seu apartamento em Porto Alegre, no dia 20 de março de 1998, Tania falou sobre sua literatura, feminismo, experiências no jornalismo, indignações e objetivos.

**VRM:** No livro *Fuga* há um momento em que escreves: “Era só deixar que o tempo me conduzisse ao longo de si mesmo, quieta, sonolenta, brandamente. Não digo, com isso, que o êxito fosse total – às vezes um leve sopro de inquietude e desassossego gelava meu estômago, eriçava minha pele e me fazia ansiar por um mundo sem arestas, liso, tépido e neutro.” A tua vida intelectual e pessoal foi sempre marcada pelo engajamento e uma certa inquietude?

**TJF:** Em relação a esse trecho do livro, ele se refere a uma personagem, evidentemente. É uma personagem que foge de enfrentar problemas, de tomar decisões, tanto que ela acaba se dando mal, justo por essa falta de capacidade de encarar a realidade. A minha atitude pessoal tem sido bastante oposta. Fui criada pela minha mãe para ser uma flor de estufa; do lado do meu pai, a relação sempre foi muito difícil, muito conflitada, nós dois nos rejeitávamos mutuamente. Quando houve a separação e era preciso tomar partido, eu escolhi minha mãe sem julgar nada. Era como um dever e tudo que fosse diferente soava como uma traição àquela solidariedade. Mas eu era uma pessoa diferente. Eu me reprimi durante um bom período da minha vida. Entrei muito em conflito comigo mesma porque a minha vontade era de meter a cara, arrebentar com as convenções, mas não tinha como fazer isso. Então tudo acabava se passando ao nível da fantasia, da frustração. Eu odiava aquele tipo de vivência das adolescentes da minha geração, preferia ficar em casa escrevendo, pintando, lendo, ouvindo música. Detestava aquela cultura de *mass-media* da época. Queria outras coisas, mas não sabia como chegar lá.

**VRM:** A tua personagem em *Fuga* também deseja outras coisas.

**TJF:** Mas ela não consegue atinar com o quê. Os meus heróis podem dar idéia da evolução das minhas inquietudes: até os oito anos, meu herói era Monteiro Lobato; quando ele morreu, sofri um choque terrível; na área artística, foi Francisco Alves; pelos nove, dez anos, admirava Joana D'Arc; depois foi o bandido italiano Salvatore Giulliano, que roubava dos ricos para dar aos pobres; aos dezesseis anos foi Gamal Abdel Nasser e, mais tarde, é claro, Fidel Castro. Adulta, não admirei mais ninguém; posso apreciar, mas adesão incondicional, jamais.

**VRM:** Continuas engajada, apesar da falência das utopias?

**TJF:** Num certo sentido, sou idealista porque acredito no poder do homem, na capacidade do ser humano de organizar a vida de forma a não contrariar sua natureza, de forma a se harmonizar com os outros. Acredito que isso seja possível mas, por outro lado, não tenho fé religiosa. O caminho é o de tentativa-e-erro.

**VRM:** Como se posiciona hoje alguém que sempre dedicou o melhor de sua inquietude e de sua inconformidade às questões brasileiras – pobreza, desemprego, sobrevivência?

**TJF:** Eu sofri situações de bastante carência. A minha vida sempre foi muito difícil materialmente. Melhorou nos últimos anos porque meu pai faleceu e eu herdei uns imóveis. Tive longos problemas de desemprego; a escassez material sempre foi uma constante, desde criança, e a minha vida pessoal foi muito perturbada pelas coisas que aconteceram a partir de 61, 64. Eu considero, inclusive, que a minha falta de espaço, que perdura até hoje na área profissional, teve muito a ver com esse período que a gente viveu.

**VRM:** Mas foste uma presença muito atuante nesse período.

**TJF:** Quando em 64 foi lançado meu primeiro livro, *Fuga*, Erico Verissimo achou que lembrava Katherine Mansfield, outros que era um pouco Clarice Lispector. Na verdade, não é isso. Tem aqueles diálogos interiores, mas não é um interior desligado do contexto. Por trás, há a presença de uma estrutura familiar

e social. Então, os impactos da personagem não são só dela. Ela está numa situação, inclusive numa determinada geração. Quando saiu esse livro, fui muito festejada e se criou uma certa imagem pública de escritora intimista, intelectual da época que estava vindo, preocupada com as questões da mulher. Ao iniciar no jornalismo, essa imagem se esboroou e eu comecei a enfrentar muita oposição dentro do próprio jornal em que trabalhava. Tive dificuldade para conseguir emprego de 68 em diante. Fiquei marcada em Porto Alegre. Lima Barreto, por ser negro e por criticar as classes dominantes da sua época, foi descoberto só depois de morto. Isso acontece. Eu acho que o período de 64 teve uma influência bastante negativa na minha vida.

**VRM:** Em *Vinde a mim os pequeninos* há um depoimento teu que ressaltava o tema central do livro: “a destruição e a corrupção da inocência, do novo, do frágil, do autêntico”. Concordas com o crítico Hélio Pólvora que te colocou entre os escritores moralistas, apontando como preocupação principal da tua temática a quebra do mito da inocência? Tu te consideras uma escritora moralista?

**TJF:** Eu acho que sim. Tenho interesse em que as pessoas reflitam, se dêem conta dos absurdos. Para alguém se dar conta das coisas, refazer os conceitos, poder olhar de longe os valores dentro dos quais foi criado e que parecem naturais, inevitáveis, fatais, e todo o arcabouço cultural, princípios ou falta deles, a arte se faz presente, consegue chegar, dependendo de como a arte se faz. Há dois elementos para trabalhar: um é a emoção, a presença de um problema que toque a pessoa, que a faça se identificar, que crie simpatia ou algum elo com aquilo que o autor está fazendo. Em seguida, se dá a possibilidade de distanciamento para refletir sobre o problema e atinar com soluções.

**VRM:** Tu consegues um distanciamento dos fatos do momento?

**TJF:** De algumas coisas, sim. Quando são muito pessoais, é difícil. A parte reflexiva, da razão, ajuda a acalmar as

efervescências e a tentar entender o processo. Quando se tem formação para entender o encadeamento dos fatos, chega-se a conclusões que corroboram o que a gente já está sabendo, são uma comprovação. A gente vive num mundo tão ruim atualmente que se não se tem clareza para tratar as coisas, vive-se a insanidade.

**VRM:** Que alternativas, então, existem para esse mundo?

**TJF:** Acho que as alternativas são as que sempre tivemos, mas nunca usamos. Aí interfere a parte emocional das pessoas e seus interesses privados, os interesses de grupo, às vezes as passionaisidades exageradas. Eu acho que ser radical é importante no sentido de ir até à raiz dos problemas. Já aquilo que chamam de radicalismo geralmente não passa de um extremismo, de fundo emocional. Às vezes é preciso indignação, mas como motor da ação, não como sua diretriz.

**VRM:** Qual foi a tua primeira leitura, aquela que desencadeou em ti todo um processo cultural?

**TJF:** Minha mãe lia Monteiro Lobato para mim. Menos pela fantasia, ele me pegou pela parte crítica. Mas quem me comovia até as lágrimas era Andersen, o autor infantil que mais me- xeu comigo. Era uma paixão dolorida, que tocava os meus sentimentos de rejeição. Eu escondia *O patinho feio* para não ter que olhar; folhear o livro era reviver todo o sofrimento. Isso dá motivo para reflexões filosóficas. O sofrimento escrito em algum lugar continua a se repetir. Quando eu era criança, isso me incomodava muito. Depois, as informações que Monteiro Lobato transmitia nos seus livros assumiram uma grande importância. *O poço do Visconde* despertou a minha raiva pelos americanos, mas também um sentimento nacionalista. A escola primária também foi importante. Ali eu adquirir todas as noções de brasilidade que ainda são muito fortes. A fantasia, as questões artísticas eram despertadas em casa, mas as noções concretas, sociais, eram desenvolvidas na escola. Eu estudava num grupo escolar, o Souza Lobo, onde havia uma mistura de classes muito grande. Nas décadas de 40 e 50, não havia guetos sócio-geográficos em Porto Alegre. Ricos e pobres coexistiam

no mesmo quarteirão. Havia apenas duas favelas na cidade, na época: a Vila Dique e a Dona Teodora. A pobreza também não era tão assustadora. As pessoas comiam carne todos os dias e faziam bolo nos fins de semana; as roupas eram simples, mas não faltava agasalho.

**VRM:** Que outras leituras foram importantes?

**TJF:** O primeiro livro de adulto eu li aos doze anos. Foi *A voz subterrânea*, de Dostoiévski. Gostei, me impressionou, achei que tinha todas as coisas da personagem. O segundo foi *A idade da razão*, do Sartre, de que eu não gostei. Foram livros lidos às escondidas. Um pouco mais velha, quando estudava na Aliança Francesa, li Albert Camus. Os brasileiros só fui descobrir depois de adulta.

**VRM:** No livro *Adão e Eva* há uma passagem assim: “Ele vira quando ela se afastara em direção ao bosque. E percebera sua hesitação, os passos difíceis, sua pequenez no vasto planalto. Não seguira. Respeitara-a. Contudo, havia aturdimiento e inconformidade nele. Como se tropeçasse sempre com uma barreira em relação a ela. Como se ela devesse sempre ir adiante, arriscar-se, enquanto ele permanecia o guardião.” É sempre a mulher que se arrisca, que vai adiante?

**TJF:** Esse *Adão e Eva* é o bíblico. Na Bíblia está assim: Adão obedecia a Deus e Eva o desencaminhava. Ele estava sozinho naquele universo. O pai era um Deus que ele não enxergava. Quando Eva nasceu, ela já encontrou alguém. A questão não é somente o masculino e o feminino, mas o mais velho e o mais moço. Este se arrisca mais. Psicologicamente haveria uma razão para a atitude de Adão e Eva.

**VRM:** Tuas personagens femininas são muito fortes em contraponto às personagens masculinas. Isso tem a ver com teu ativismo feminista?

**TJF:** Eu sempre fui feminista sem teoria, ao natural. Sou de uma família predominantemente feminina. Neste tipo de família, quando as mulheres são uma presença forte e ocupam muito



espaço, os homens vão para a rua. Nas chamadas culturas masculinas, o patriarcalismo é da família para a sociedade, mas internamente a família continua matriarcal. Tem certas áreas e certas atividades que são realmente masculinas. Quanto mais abstrato, mais etéreo, mais masculino. Apesar de tudo, o homem é mais espírito. A mulher é mais nutridora. Acho que o protótipo da humanidade é o ser feminino, o masculino é complementar. Eu sempre senti isso. Na natureza é a mesma coisa. Os machos se juntam com as fêmeas para o acasalamento, mas quem faz a família animal são as fêmeas com os seus filhotes. Quem é que caça no casal de leões? É a fêmea, ela é que alimenta a família. Quem são os chefes dos bandos? São as fêmeas. Tudo isso se justifica biologicamente. É a fêmea que carrega o filhote até uma certa idade; o mesmo acontece com a mulher. Então, ela tem de ser objetiva. O ser masculino é mais fraco, psicologicamente mais frágil. Mas sou contra o feminismo radical e as feministas desvairadas. Acho a questão do assédio sexual ridícula, puritana, vitoriana, atrasada, repressiva. À primeira manifestação de assédio, vira-se a mão na cara e pronto. Sou contra também a pensão de alimentos para a mulher; a pensão deve ser para os filhos, a não ser em casos especialíssimos. Acho ainda a comunhão de bens uma pouca vergonha, isso é prostituição. Essa era uma forma que a sociedade tinha de organizar um núcleo fechado, que conservasse a propriedade familiar. Agora, numa sociedade em que as pessoas trabalham e disputam seu lugar, não tem mais cabimento.

**VRM:** *Mário/Vera* é autobiográfico, como já declaraste inúmeras vezes. As personagens são absolutamente fiéis?

**TJF:** As duas principais – Mário e Vera – são absolutamente fiéis, as acessórias não. Para não falsificar, nunca entro na interioridade de Miguel/Mário. Ele só aparece pela ação e pela fala.

**VRM:** É difícil tratar literariamente a vida pessoal e alguém tão próximo?

**TJF:** Por isso o cuidado de nunca entrar na interioridade daquela personagem; seria uma invenção. Quando eu faço uma

personagem puramente ficcional, me sinto com liberdade para isso. Quando estou tratando com uma pessoa real, não. Foi muito difícil escrever *Mário/Vera*, foi uma terapia, uma catarse dolorosa. Tudo ali é muito real, inclusive a premonição que Vera tem da morte de Mário, isso aconteceu exatamente como está no livro. O retrato da época foi feito depois. Quando aconteceu 64, escrevi alguns capítulos e interrompi. Retomei dez anos mais tarde. Tive então que investigar, fazer pesquisa de jornal, para situar os fatos.

**VRM:** Tu transitas com a mesma intensidade pelo conto, pela novela, pelo romance. Qual o gênero da tua preferência?

**TJF:** Nem sei, porque há vinte anos estou às voltas com um romance – *Beco da velha*. Mas não agüento mais falar sobre intimismo e a situação da mulher. Escrevi um livro – *Fuga* – intimista. O resto não é. Personagem singular só tem em *Fuga*. Antônio Hohlfeldt faz uma análise muito interessante, dizendo que eu trabalho sempre dialeticamente, opondo duas personagens, duas situações, duas opiniões, duas posições. É verdade. O único que não tem isso é *Fuga*. Nos outros, inclusive nos contos, há sempre uma contracenação. É a dialética do velho Hegel transposta para a literatura. Isso é muito humano, universal, eu acho. Devo explicar que nunca li Hegel, só referências e citações. Acho a disciplina de Filosofia muito chata, abstrata. Prefiro outras ciências, como Biologia, Fisiologia, Medicina, mais pé-no-chão. Quanto à questão do intimismo, eu escrevi *Fuga* com 21 anos, em 1960. É demais, ser identificada por uma única obra escrita há 38 anos, não é?

**VRM:** Como foi a tua passagem pelos meios de comunicação na década de 60, enfrentando a violência da censura?

**TJF:** A primeira vez que trabalhei na imprensa foi uma revelação, uma abertura, tomei um banho de realidade, foi uma experiência aventureira. Eu tinha muito pique, muito gosto e me divertia. Antes eu havia feito trabalho burocrático e ali estava lidando com pessoas. Os dois setores mais interessantes eram a reportagem geral e o setor policial porque aí os fatos aparecem crus. Por ocasião da ocorrência policial, as pessoas estão

desarmadas, emocionalmente nuas, o que permite conhecê-las na sua intimidade, em sua verdade. Isso foi fundamental e revelador para mim, que fui criada dentro de casa, longe de tudo. As histórias que vivi naquela época também se constituíram num bom exercício; fui perdendo a inocência, as ilusões, e aprendendo a agir no meio de situações adversas. Foi um aprendizado de como botar contrabando nas matérias, de como driblar a censura, o patrão, de como se esquivar de coisas que não eram muito limpas. Era tudo muito estimulante e esclarecedor. Em 68, com o AI-5, veio uma época difícil. Nesta oportunidade, na *Zero Hora*, fui proibida de falar com os estudantes e sindicalistas porque, segundo diziam, eu agitava muito e passava as coisas que sabia. Trocaram meu horário e minha função. Não poderiam ter feito isso, mas eu resisti. Para patrão não vou ceder nunca. Então, acabei demitida do jornal com ameaças.

**VRM:** Essa experiência acabou influenciando a tua literatura? Já disseste que o livro *Tradição, família & outras histórias* tem muito a ver com o jornalismo.

**TJF:** Muito, o jornalismo influenciou muito, mas o que se fazia naquela época, quando estávamos sempre junto dos fatos. Hoje as pessoas fazem jornalismo pela Internet, pegando a versão já pasteurizada. Isso eu nem considero jornalismo.

**VRM:** Antônio Hohlfeldt, em um ensaio sobre a tua obra, avalia: “Da síntese ao detalhamento, seus seis livros e a peça de teatro até o momento conhecida dão-nos uma dimensão objetiva da vida brasileira das três últimas décadas, sem disfarces e sem piedade.” Tu te consideras uma autora impiedosa?

**TJF:** No sentido de que não boto panos quentes nem tapo o sol com a peneira, sim. Tenho horror a eufemismos. Odeio aquela educação inglesa, tipo Rainha Vitória. Sempre rejeitei essa parte embonecada. Não tenho dificuldade nenhuma de falar das minhas coisas. Assumo aquilo que faço e faço aquilo que acho certo. Se alguma coisa deu errado, sou a primeira a fazer a autocrítica.

**VRM:** Poderia se afirmar que a idéia obsessiva da tua obra é a busca da auto-afirmação e da liberdade?

**TJF:** Não sei. Há muitos anos, não sinto mais necessidade de me afirmar, de provar coisa nenhuma. Não preciso representar para mim nem para os outros. Já tive esse problema, principalmente quando era jovem. A juventude é uma porcaria. Quando a gente é jovem, quebra a cara, se dá mal, porque não sabe das coisas. Vivi a juventude numa época horrível no Brasil, no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre e na minha família. Nunca aproveitei essa fase da vida. Hoje em dia eu não me divirto com aquilo que dizem ser recreação. Eu me divirto trabalhando, ouvindo música, conversando com pessoas, conhecendo pessoas. Gosto de conhecer gente a nível do conhecimento humano, não um conhecimento formal. Entrar em outras realidades, conhecer as outras experiências é muito gratificante para mim, mesmo que me dê muito trabalho fazer isso como quando eu estive fazendo pesquisa. Foi um trabalho suado, braçal mesmo, mas de fato é uma coisa que me fascina, me dá prazer.

**VRM:** Então realmente não é busca de auto-afirmação, mas de autenticidade.

**TJF:** É a preservação da identidade. Isso acontece porque se tem uma cultura social que impõe a padronização. Promove o individualismo e esmaga a individualidade, que são duas coisas muito diferentes. Individualismo significa egoísmo, egocentrismo; já a individualidade se refere à originalidade – autenticidade – de cada um de nós. Nós vivemos numa sociedade que faz duas coisas erradas: ataca a originalidade e promove o egoísmo, defendendo um padrão de pessoas que não prestam e não se relacionam entre si.

**VRM:** Concordas que a solidão está sempre rondando tuas personagens, principalmente em *O 35º ano de Inês*, teu primeiro livro de contos?

**TJF:** Sim, sempre fui muito solitária, especialmente na adolescência, porque eu não afinava com o meu meio. Eu era muito

popular na escola, participei da organização de classe, do grêmio estudantil, me dava tanto com os estudantes mais velhos como mais novos, independente de situação social, racial ou étnica. Mas não compartilhava dos interesses da minha geração: bailes, namoricos, Elvis Presley, Rock Hudson; era fã de Ângela Maria e Chico Alves, gostava de coisas brasileiras, de política, de livros. Minha interioridade era solitária e me satisfaziam melhor as conversas com adultos, para quem, é claro, também não abria minhas intimidades: escrevia um diário, ao invés.

**VRM:** Como é o teu processo de criação? Tens uma rotina para escrever?

**TJF:** Tenho rotina somente para as coisas obrigatórias. Como gosto de escrever, isso não pode ser rotineiro. Tenho que sentir vontade. Quando estou a fim de trabalhar, também não tenho horário. Quer dizer, tenho horário por causa dos vizinhos, não posso perturbá-los com a minha máquina de escrever. Não uso computador. Não agüentaria ficar na frente de uma tela brilhante por seis ou sete horas a fio. Eu preciso também estar sintonizada. Não trabalho porque tenho algumas horas livres. Isso não funciona. Tenho que me sentir motivada e liberada.

**VRM:** Como constróis as tuas personagens?

**TJF:** Eu não sinto que estou construindo uma personagem. Sinto que estou descobrindo a personagem. É como se fosse uma pessoa real e não uma pessoa da minha imaginação. Eu começo fazendo uma abordagem. Não precisa ser com detalhes. Tenho de ver a personagem fisicamente com algumas características. Aos poucos, vou descobrindo outras coisas, ela vai se revelando como se estivesse num divã de analista. Não tenho a sensação de montar a personagem. Tenho a sensação de desmontar. É como se elas preexistissem.

**VRM:** As personagens não mudam no decorrer da narrativa?

**TJF:** Não, não mudam. Aprendi nesse tempo todo que ficar dirigindo uma personagem não dá certo; acho que Erico

Verissimo falou nisso uma vez. As novelas de televisão são chatas porque a personagem é criada para servir ao enredo quando, na verdade, é a personagem que faz o enredo. Na vida real também é assim. São as pessoas que determinam as relações que se estabelecem entre elas, e não o contrário. Por isso, não se pode – não se deve – dirigir as personagens, ou elas soarão falsas. Podem-se tramar as situações, isso sim, e a própria lógica interna das personagens vai definir como estas agirão dentro das situações. São muitos os fatores que presidem a criação literária. Há um nível racional, um nível afetivo, um nível psicológico consciente, outro inconsciente. É muito diferente do jornalismo ou da crônica. Tem-se, por tudo isso, a sensação de que a personagem preexiste. Eu, por exemplo, fiquei quase vinte anos “vivendo” o *Beco da velha*.

**VRM:** Essa tua última obra, *Beco da velha*, ainda inédita, é um folhetim de três mil páginas?

**TJF:** Na verdade, são 7.748 páginas datilografadas, escritas de 1976 a 1994. Eu terminei às seis horas e cinco minutos da tarde do dia 20 de dezembro, na mesma data em que morreu o pai do meu filho Daniel, trinta anos antes. Em 1974 eu fui convidada para trabalhar num jornal novo chamado *Hoje*, que reunia uma série de jornalistas antigos e experientes e um bando de estagiários. Aceitei com a condição de trabalhar como repórter policial. O jornal durou nove meses. Era um jornal de estilo escrachado, centrado nos assuntos da cidade e da área policial. Conseguimos, durante sua existência, congraçar a hostilidade de meio mundo, dos dois partidos políticos que existiam, dos órgãos públicos, etc. Fazíamos um tipo de jornalismo-verdade, mas com sua dose de reflexão, não apenas de registro. E nunca demos uma “barriga”, nunca precisamos desmentir uma denúncia.

**VRM:** As personagens de *Beco da velha* surgiram nesse período?

**TJF:** Justamente. Eu tive a idéia, nessa época, de escrever um romance sobre a prostituição gaúcha, criar uma personagem e abordar diversas áreas da prostituição, a de rua, de bordel

fechado, de estrada. Comecei a investigar, primeiro fazendo as minhas reportagens. Depois, como mulher sozinha não podia entrar em certos lugares, pedi a companhia dos colegas de redação. Uma visita à boate da Sônia, na Vila Cruzeiro do Sul, rendeu seiscentas páginas. Três meses depois, a Sônia foi assassinada. Eu resolvi que a personagem prostituta acabaria morrendo numa favela. Passei então a montar o cenário e uma galeria de tipos, calcados nas histórias que eu presenciara e nas reportagens que tinha feito, tendo por base física o Beco dos Cafunchos, misturado com as características de outras favelas, como o Tio Zeca, o Campo da Tuca, a Cruzeiro do Sul e outras. Mas, de repente, percebi que a história da prostituta estava muito pobre, que não era mais a história da prostituta, e fiquei trancada com a minha protagonista, sem saber o que fazer. Foi quando, no Teatro de Arena, Aparecida Dutra declamou *O(s) poema(s) da cabra*, de João Cabral de Melo Neto, e eu tive uma iluminação, fiquei fulminada. É um poema grande, muito bonito. Decidi que a minha protagonista seria a cabra, uma metáfora do ser brasileiro oprimido e resistente. Eu, inclusive, escrevi para o João Cabral de Melo Neto. Achei que lhe devia uma satisfação por utilizar seu poema como inspiração e epígrafe. Os primeiros esboços do romance foram feitos em 1976. Em 1980, parei por cinco anos, para me dedicar a uma militância diária no PT e outras áreas do processo de redemocratização do País.

**VRM:** Como descreverias a personagem principal?

**TJF:** Tem várias personagens principais. A história tem dois segmentos: um é sobre o Beco, com 92 personagens, todas individualizadas. O outro segmento é sobre a Maria Geneci, que morre no Beco. As histórias seguem paralelamente, mas no final as coisas se entrelaçam. O Beco se passa no inverno de 1985. A história da Maria Geneci, a prostituta, vai da infância até sua morte, e é contada no pretérito. Ela é uma moça do campo que foge de casa quando descobre que seu pai é carcereiro na Penitenciária Estadual do Jacuí. Vai então trabalhar como doméstica, como comerciária, e acaba se prostituindo para complementar seu salário. Lá pelas tantas, vira mulher de bandido, conhece outras pessoas e começa a se inteirar da realidade

das coisas, de por que o mundo é tão ruim. Seu objetivo passa a ser acabar com a ruindade. Ela se politiza aos poucos, intuitivamente, não pelas razões teóricas. Torna-se uma ativista política e participante de grupos de ação armada. No segmento Maria Geneci, aparece uma outra galeria de tipos que, somada à do segmento do Beco, perfaz mais de duzentas personagens.

**VRM:** Não aconteceu, em nenhum momento, de perderes uma personagem no andamento da narrativa?

**TJF:** Eu estava lá dentro. A gente não se perde no meio das pessoas que conhece. Eu conheço cada personagem intimamente, melhor do que meus vizinhos. Só que essa intimidade foi alcançada aos poucos. Fiz muita pesquisa. Em 88, viajei para o norte do Brasil porque a Maria Geneci participa também da guerrilha rural. Depois que termina a guerrilha, onde morre praticamente todo mundo, ela começa a servir de mensageira no Cone Sul; como garota de programa, *escort* para executivo, aproveita para passar mensagens e levar dólares para o Chile, Uruguai, Argentina. Eu trabalho muito com a questão das esquerdas, dos impasses das esquerdas, a questão do burocratismo, do centralismo democrático, do trotskista, do não-trotskista.

**VRM:** Como vê a possibilidade de publicação dessa obra?

**TJF:** A minha idéia era fascicular. Tenho um projeto de fazer uma espécie de multimídia, incluindo brinde, trilha sonora – a obra tem mais de oitenta compositores citados. O problema do escritor do Sul é que ele é do Sul. O mercado está cada vez mais fechado. Estive agora no Rio falando com uma agente, mas ainda não deu para fechar nada. Preciso vender um projeto completo, não apenas um livro convencional, o que sairia muito caro para qualquer editora, sem um *marketing* específico.

**VRM:** Sabes de algum escritor que tenha escrito uma obra tão extensa?



**TJF:** Parece que a única pessoa que escreveu uma obra assim foi uma japonesa do século XVIII. Na literatura ocidental, Jules Romain tem *Les hommes de bonne volonté* com 4.400 páginas. A propaganda, feita em 95, dizia que *Beco da velha* era o maior livro do mundo.

**VRM:** Como imaginas o leitor de uma obra tão extensa?

**TJF:** Um leitor que não se preocupe em saber os finais, que se aproxime do livro como quem chega num bairro ou numa cidade que não conhece e vai desvendar aos poucos. No início, ele não sabe se a Maria é mãe do João, ele até pode se confundir às vezes. Não tem problema, não precisa memorizar tudo num primeiro momento. Ele deve ler como se estivesse indo lá morar no Beco, por exemplo, para conhecer as pessoas e o sistema de vida delas.

**VRM:** Qual é a tua relação com a crítica?

**TJF:** Eu me interesso pela crítica quando diz coisas que me fazem aprender. Alguns críticos tocam em questões que não se tinha percebido, como a dialética apontada pelo Antônio Hohlfeldt. Então, a crítica é interessante quando estimula ou faz pensar. É a crítica analítica. Mas tem resenhistas que se deixam levar por seu gosto pessoal e isso não é crítica. O importante é que o crítico tenha acuidade, informação e cultura suficiente para sacar o que o autor está pretendendo e, a partir daí, saber se ele conseguiu alcançar aquele resultado, se os meios que ele usou levaram àquela finalidade. Agora, se ele gosta do personagem ou não, se tal situação é antiga ou moderna demais, isso não interessa. As pessoas têm liberdade de escrever sobre o que quiserem, do jeito que acharem melhor para colocar as suas idéias. Cabe tudo desde que seja bem feito e consiga seus objetivos.

**VRM:** Quais as dificuldades que tu encontraste – e ainda encontras – para a tua realização como escritora e como pessoa?

**TJF:** Espaço. Acho que a gente vive numa gaiolinha e a área artística é muito mais gaiolinha. Aqui imperam todos os

interesses, menos os artísticos, menos ainda o do público consumidor, do público leitor. Não adianta o público leitor ter interesse por um produto, se não o colocam a sua disposição. No mercado brasileiro, de um modo geral, cada livro é tratado isoladamente, exigindo sempre um esforço de estréia, por mais velho ou veterano que seja o autor. É irracional. São pouquíssimos os autores que têm a chance de continuidade, isto é, estabelece-se sua identidade no mercado, e todo o seu produto novo – livro novo do mesmo autor – fica vinculado aos anteriores, definindo uma trajetória do autor, e não de livro por livro. O que já não ocorre na indústria fonográfica, onde é trabalhado o artista e sua carreira, e não disco por disco, a partir do zero de cada vez. Essa sistemática – burra – das editoras se torna muito onerosa. Daí seu pouco interesse em textos que não sejam *best sellers* pré-fabricados. Pequenas tiragens são iguais a altos custos com pouco ou nenhum retorno. Parece evidente a qualquer um, menos aos editores. Não é verdade que o público em geral prefira a arte tosca, de mau acabamento, ou o lugar-comum. Quando tem oportunidade, prestigia tanto o popular mais simples, como a ópera, a música chamada erudita, o bom filme. Desde que esteja a seu alcance e estabeleça com ele laços de comunicação humana, que são universais. Povo “não tem saco” é para retórica vazia, pedantismo e piruetas cerebrinas. Entre modismos modernos e o velho circo, fica com o circo. E tem razão.

**VRM:** Qual o projeto literário e pessoal da Tania Jamardo Faillace no momento?

**TJF:** Meu projeto para este ano é batalhar pelo livro, viajar para isso e trabalhar pelas eleições.

**VISÕES DO PASSADO, PREVISÕES DO FUTURO. DUAS MODERNISTAS ESQUECIDAS:** Ercília Nogueira Cobra: *Virgindade inútil e Virgindade anti-higiênica* e Adalzira Bittencourt: *Sua Excia: A Presidente da República no ano 2500*. Introdução e notas de Susan C. Quinlan e Peggy Sharpe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Goiânia: Editora U.F.G., 1996. 222 p.

*Visões do passado, previsões do futuro* ajuda a preencher um vácuo na literatura feminista e brasileira ao reeditar obras há muito fora do prelo. Como tal, também presta serviço a leitores de ficção e historiadores até pouco impedidos de estudarem a trajetória brasileira de nosso tempo. O volume reúne o ensaio *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil, novela de uma revoltada* (1927), ambos de Ercília Nogueira Cobra, assim como o romance de Adalzira Bittencourt, *Sua Excia: A Presidente da República no ano 2500* (1929). Susan Canty Quinlan se ocupou dos livros de Nogueira Cobra, de sua atualização ortográfica, prefácio e notas. Peggy Sharpe fez o mesmo quanto ao de Bittencourt. O primoroso trabalho de ambas inclui excelente introdução e notas a examinarem o contexto sócio-político da década de 20, no qual colocam as duas autoras esquecidas.

O título do tríptico volume, como o deus Jano, encara o passado e o futuro. Por um lado, oferece amostra convincente da década de 20, era importante para o país e o movimento feminista, e por outro, encoraja reflexões sobre o futuro de ambos. Escritoras significativas da época, Bittencourt e Nogueira Cobra são vozes adequadas para lhe esclarecerem a ideologia, junto a outros aspectos formativos do Brasil atual. Através de seus livros chega-se a conhecimento de importante aspecto do

percurso intelectual brasileiro dos últimos oito decênios, em direção ao final do século e milênio.

Paulistas, nascidas respectivamente em 1891 e 1904, Nogueira Cobra e Bittencourt pertenceram a uma ínclita geração de brasileiras instruídas e socialmente influentes que se empenharam em transformar socialmente seu país. Essa geração conseguiu o sufrágio universal em 1930, antes de vários países ditos civilizados, como a França e a Suíça. Essas feministas se concentraram em processos pragmáticos para fins viáveis. Sua representante mais ilustre é a grande e aguerrida Berta Lutz, citada no texto de Bittencourt. Unindo-se a outras latino-americanas, as feministas brasileiras não mediram esforços a fim de conseguirem maior poder pessoal e político (e portanto, melhor vida) para suas concidadãs e pósteras. Várias delas lutaram pelo divórcio civil, pela educação e trabalho justamente remunerado. Em atitude e enfoque, Bittencourt e Nogueira Cobra se diferenciam, mas em escopo se unem: visam nada menos que uma reforma benéfica e duradoura para sua pátria, a partir de mudança do comportamento feminino.

Ao contrário de Bittencourt, advogada, figura oficial a integrar "várias comissões governamentais" na ditadura de Getúlio Vargas, Nogueira Cobra foi, desde jovem, uma rebelde. Ao lutar pelo que via como direito inalienável da mulher a seu próprio corpo e destino, indisputou-se contra colegas da imprensa, autoridades católicas conservadoras e o governo. Missionária convicta e estridente, logo se tornou objeto de escândalo, chegando a ir à cadeia por "imoralidade" (27, 107). Os títulos de ambos os livros revelam a impaciência de Nogueira Cobra com o que via como grilhões da mulher brasileira em sua subserviência patriarcal: a virgindade cobrada tanto pela família como pela sociedade. A seus olhos, aquela não representava galardão de honra e virtude, mas empéclho – "inútil", injusto e hipócrita. Modificava o comportamento da jovem, levando-a a abandonar quaisquer idéias de auto-suficiência, em troca de beneplácito social e sustento financeiro advindos da sujeição patriarcal. Após o direito à sexualidade, Nogueira Cobra via aquele da instrução seguida de exercício de profissão honrosa e bem remunerada como os próximos passos imprescindíveis nessa caminhada de liberação feminina.

Como sugerem os títulos, os dois trabalhos de Nogueira Cobra são variações sobre o mesmo tema. Quanto à novela de Bittencourt, apesar de bem formulada e escrita, consiste mais em pregação ético-política do que em obra de ficção propriamente dita. É um tratado que se lê com interesse. Ambos os livros são, porém, documentos preciosos de um movimento e uma era.

Professora, conferencista e escritora, Adalzira Bittencourt era também advogada. Ativista a lutar pelo bem-estar da mulher e criança, muito aprendeu em suas viagens ao exterior. Ao escrever seu romance, ela se voltava para o futuro longínquo, o ano 2500, ao qual obviamente moldava sua própria era idealista e tecnológica. Discípula de Jules Verne e H. G. Wells, inicia a ficção científica feminina no Brasil. Suas preocupações eugênicas revelam influência nietzscheana no sonho de uma super-raça brasileira, no físico, coração e inteligência. A capa da primeira edição de *Sua Excia.: A Presidente da República no ano 2500*, da autoria de G. Trompowski, explicita este crescimento extraordinário. Mostra gigantesca estátua feminina, em meio à ponte que de Copacabana atravessa a baía, estátua quase cinco vezes mais alta que o próprio Pão de Açúcar: concretização do ufanismo da autora a simbolizar o brasileiro médio, de 2m50, sadio, instruído e inveja do resto do mundo (160).

Tal metamorfose fora conseguida a duras penas, na derradeira década do século XX, pelas legisladoras e outras profissionais influentes. Na visão essencialista de Bittencourt, pelas qualidades de coração e apego à paz que lhes eram inerentes, as mulheres se sobrepunham a seus concidadãos, os quais finalmente se haviam convencido dessa superioridade indisputável. A obra de Bittencourt se apóia em princípios eugênicos então vigentes. Segue a linha peculiar a diretrizes fascistas na proposta de saneamento social de seres fracos (tais como doentes físicos e mentais), friamente considerados inaproveitáveis. Para Bittencourt, essa era diretriz lógica e inevitável: o sacrifício de poucos para o bem da maioria – a nação presente e futura. Malgrado essa chocante prescrição eugênica de esterilização, eutanásia e morte de recém-nascidos “anormais” (e de suas mães), em outros aspectos o livro demonstra generosidade, dedicado que é “Ao Brasil dos meus

sonhos". A autora sugere leitura multimodal: como romance, fantasia, crítica ou pedagogia (159).

Em conclusão, em sua excelente re-apresentação por Sharpe e Quinlan, as três obras, agora não mais esquecidas, se lêem com gosto e aproveitamento intelectual. Quer se crer que se fossem vivas, ambas as autoras se regozijariam com sua ressurreição: Adalzira, a biobibliógrafa de mulheres ilustres, e Ercília, a rebelde que pagou com cadeia a publicação de seus escritos.

**Maria Angélica Guimarães Lopes**  
University of South Carolina

**DAMASCENO, Leslie H.** *Cultural space and theatrical conventions in the works of Oduvaldo Vianna Filho.* Detroit: Wayne State Press, 1996. 290 pages.

This is the first complete study, in both the U.S. and Brazil, of one of Latin America theatre's most significant theatrical practitioners (the book was first published in Brazil with the title *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, Editora da UNICAMP, 1994). It corresponds to many different interests and perspectives. The first chapter contains a wealth of general background for understanding theatre and interconnected contexts, which the author gradually focuses on Spanish American and Brazilian theatre. In the view of Prof. Damasceno, Oduvaldo Vianna Filho's theory and practice can be best understood by placing them in the contexts of cultural space and theatrical conventions, which in turn have been shaped by historical forces. Prof. Damasceno avails herself of a multiplicity of theoretical perspectives to bolster her arguments, including, of course, Brecht, so important to understanding Brazil's engagé theatre in the 1960s and 1970s.

Prof. Damasceno's book leaves no stone unturned. Here we have not only a thorough grounding in the play writing and other theatrical activity of Oduvaldo Vianna Filho, but we have a seamless scholarly carpentry that fits together historical context, economic and political change, ideology, theatrical history, theatrical conventions (acting, directing, use of space, design, rise and fall of theatre companies, etc). The author moves smoothly from one context to another, while providing in-depth analysis of Vianna Filho's plays as dramatic

text and staging. Many of Vianna Filho's major works are examined, the most important of which, in my view, is *Rasga coração*. The play, though written during the darkest days of the military dictatorship, signaled the euphoria of the *abertura* with its immensely successful – and, sadly, posthumous – staging, featuring one of Brazil's finest actors, Raul Cortez. Prof. Damasceno also scrutinizes Vianna Filho's participation in significant contestatory theatre groups in the 1960s, particularly Teatro de Arena (São Paulo) and Grupo Opinião (Rio). The author also meets head on some of the ideological contradictions that arose with another organization Vianna Filho was associated with, the CPC, or Centro Popular de Cultura, whose ostensible purpose was to bring theatre to the *povo* in the streets. Infused with Marxist ideology and Brechtian technique, the CPC illustrates the ticklish problems of so-called popular culture during the 1960s. In their self-appointed role as popular liberators through theatre, members of the middle class attempted to prescribe to working-class people how to view reality through theatre. This school of engagé art espoused the notion that workers and peasants needed bourgeois heroes to guide them toward social enlightenment. The problem is, were groups such as the CPC popular or populist?

This book is surpassingly well written. A less talented writer would have been unable to juggle the theoretical complexity and multilayered contexts which Leslie Damasceno handles with ease. Style and structure are also strong points; indeed, the copy editor for this book must have had an easy time of it.

Few writers on Latin American theatre go beyond the textual approach; that is, they usually confine their analysis to the dramatic text, utilizing the same methods they would apply to narrative texts. Prof. Damasceno's book is one of the few written in this country that examines the complex relationships between dramatic text and theatrical praxis, and which furthermore contextualizes them in the broader areas of political and theatrical history.

This book has the advantage of providing an overview of modern Brazilian theatre in almost all its dimensions. All the important theatre companies, playwrights, actors, directors,



critics, and institutions are discussed. Theatrical activity is linked to popular culture, music, and television.

Most important, this book introduces us to the work and life of a pivotal figure in Brazilian theatre, who impresses us with the breadth of his participation in his nation's cultural and political life, and who moves us with his profound humanitarian and moral vision as he transcends sectarian squabbles and the potential rigidity of his own ideological commitments.

This book will be useful for a variety of readers, whether they are interested in Latin American theatre generally or Brazilian theatre specifically, in Brazilian culture, or in socio-critical approaches to literature. Because this book is so well written, it will interest the general reader in spite of its theoretical complexity. And a final pedagogical note: Prof. Damasceno's study would be appropriate as a classroom or supplementary text at the advanced undergraduate and graduate levels.

**David George**  
Lake Forest College

**NOLL, João Gilberto.** *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 164 p.

O último romance de João Gilberto Noll retoma alguns aspectos caros à trajetória de criação do autor: o vazio existencial, a questão do erotismo, a temática do duplo e a problematização dos processos de narrar.

Quanto ao último aspecto, o enredo apresenta núcleos de acontecimentos centralizados na figura de um narrador em primeira pessoa que não é nomeado no transcurso dos fatos e cuja auto-avaliação desnuda a ausência de um projeto existencial: “sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer” (p. 44). Saliente-se que, em alguns momentos, esse narrador cede o seu lugar na estrutura da obra, a fim de que outros personagens assumam o comando, o que é feito através do deslizar da sua voz para a inserção da voz do Outro, que detém, então, momentaneamente o registro dos eventos, tudo em uma mesma estrutura frasal, sem a utilização de marcas textuais que indiquem a passagem da fala de um para outro personagem.

Com um irmão mais jovem, e doente, o narrador-protagonista sai em busca da figura paterna, que está lutando em uma guerra. Aqui, outro tema recorrente de João Gilberto Noll. Desde “Alguma coisa urgentemente”, conto de abertura de sua primeira obra, *O cego e a dançarina* (1980), a problemática do distanciamento ou da ausência da figura paterna se faz presente, reaparecendo em outras narrativas, entre elas, *Rastros do verão* (1986) e *O quieto animal da esquina* (1991).

A estranha guerra – em que os ideais da luta são indefinidos – coloca em confronto dois exércitos apenas identificados um

pela farda roxa, outro, pela castanha. O pai do narrador é general no primeiro deles e decide que o filho doente deve ficar numa barraca que serve como enfermaria. O narrador ingressa no exército do pai e assume o posto de sentinela temporariamente, desertando logo a seguir.

A ruptura definitiva se dá com um cuspo do narrador na cara do pai, e a atitude de retirar os sapatos e andar descalço revela-se como índice de assunção das próprias atitudes sem a dependência da figura paterna, bem como de um desnudamento frente ao destino. Entremeados a esses fatos, ocorre um *flashback* que focaliza Artur, um pianista homossexual, antigo amigo do pai do narrador, por quem o protagonista passa a sentir desejos sexuais.

O reencontro do narrador com o irmão, agora um sacristão, instaura uma outra via de acontecimentos em que a figura de um padre se apresenta marcada pela visão tensa entre Eros e Tanatos: o religioso repete um estranho ritual, deitando-se em um caixão para dormir. Numa ocasião, aparece realmente morto, e o rito transforma-se em realidade na contextualização da obra. A descoberta de fotos eróticas do irmão, encontradas em uma gaveta que guardava os pertences do padre, aguça a projeção do desejo incestuoso do narrador pelo irmão, que se transforma em mulher, e os dois passam a se relacionar sexualmente. A obra revela, através do seu forte componente erótico, um olhar de viés sobre os comportamentos da sexualidade humana, abrindo espaço para uma gama de envolvimento em que os papéis sexuais marcados socialmente são colocados em xeque e relativizados.

O emprego de vigia em um paiol gera no narrador um tédio intenso, que encontra na masturbação e no comer mariposas um lenitivo temporário. A propósito, a última das atitudes remete, intertextualmente, ao comer da barata de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, com uma diferença radical: o que na obra da autora é epifania e intensidade, aqui recebe um tratamento de cansaço existencial, de atitude momentânea, destituída da carga de tensão que a obra de Clarice contempla. Assim, o esvaziamento do narrador atinge a própria tradição literária de que se nutre o ficcionista, subvertendo recursos técnicos já trabalhados pelo sistema literário de que faz parte.

O aparecimento do filho de Artur, vindo da Suécia e encontrado na cama com a mulher-irmão, deflagra outro processo de envolvimento sexual do narrador, a princípio com o primeiro e depois envolvendo-os todos numa *ménage-à-trois*, que resultará na gravidez da mulher-irmão.

O filho de Artur quer ser um dramaturgo e defende um estranho "teatro da aparição" em que predomina a ruptura com toda a previsibilidade, propondo ao final de sua argumentação a própria inexistência de tal proposta dramática. A esse respeito, pode-se acrescentar que aparições, desaparecimentos, retornos, duplicações e imbricamentos ou de personagens ou de situações narrativas permeiam a composição da obra, dando-lhe um caráter de quebra-cabeça, de *puzzle*, a cuja composição parece faltar alguma peça, e que propõe ao leitor uma participação efetiva no preenchimento dos vazios textuais, processo esse já utilizado pelo autor, especialmente em *Bandoleiros* (1985).

A mulher-irmão e o filho de Artur acabam indo para a Suécia, ocorrendo um salto temporal, e a narrativa focaliza o sucesso do filho de Artur naquele país como um teatrólogo expressivo, bem como a volta da mulher-irmão e o restabelecimento do envolvimento dessa(e) com o narrador.

Além de o exército procurar o narrador para executá-lo, uma vez que o considera desertor, a tensão narrativa acentua-se pela atitude que comete: ele mata a mulher-irmão, o objeto do desejo que permeia a narrativa, fugindo a seguir tão-somente com a roupa do corpo e com o dinheiro que lhe rouba. Nessa fuga, encontra o duplo do irmão: um soldado-mulher, com pequenos seios e barba por fazer.

O embarque como clandestino em um cargueiro coloca o narrador como escravo sexual do comandante do navio, que lhe sonega informações sobre os acontecimentos exteriores, a fim de mantê-lo cativo e dependente de sua figura.

Por fim, num porto idílico, reveladoramente chamado Maia, ocorre nova fuga do narrador. No entanto, é levado até a polícia onde se faz de mudo. Ao sair, encontra uma prostituta, que leva ao hotel onde está hospedado e na parede da cabeceira da cama descobre um cartaz em que a descrição de um terrorista internacional, procurado pela polícia, assemelha-se a sua pessoa. Enquanto está com a prostituta, ocorre uma

explosão, e o narrador vê o prédio do Comissariado da Polícia em chamas e, logo a seguir, passos ríspidos no corredor anunciam-lhe a provável chegada de policiais. Frente à iminência da prisão, a única saída que encontra é “rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar” (p. 164).

Provocante, como a maioria dos narradores criados por Noll, o de *A céu aberto* revela-se como indigno de confiança, uma vez que nem tudo que relata resulta em veracidade para a economia da obra: esse narrador anônimo contempla e incorpora na narração fantasias, devaneios, evasões mentais, transbordamentos e encenações, chegando a afirmar em certo momento: “Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois” (p. 81). Nessa linha de imprecisão, outro problema que a obra coloca para o leitor vincula-se ao tempo da narração. Os aspectos verbais problematizam um possível momento que assegure o tempo em que o relato dos fatos é feito – em que pese o *continuum* das ações –, e a narrativa navega, à deriva, entre os “já”, “agora”, “hoje em dia”, “naquela época”.

Envolvido pelo episódico, o leitor sucumbe à escrita sedutora, quase sem se dar conta de que o processo eleito por João Gilberto Noll para a composição do narrado vai minando categorias caras à narrativa tradicional. Assim como em *Hotel Atlântico* (1989) o autor havia implodido o narrador ao final da narrativa, em *A céu aberto* tanto a confiabilidade do narrador é problematizada, quanto as noções de tempo e espaço carecem de suporte, envolvidas pela imprecisão.

Coerente com o restante de sua produção literária, João Gilberto Noll desmascara mais uma vez as contradições existenciais do ser humano, assim como aponta para o caráter de “invenção” que o seu texto ficcional engendra.

Norberto Perkosi  
Universidade de Santa Cruz do Sul

**SANT'ANNA, Sérgio.** *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 132p.

Quando a Companhia das Letras lançou *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, junto com o massudo volume dos *Contos e novelas reunidos* do autor, o escritor e crítico de *Veja*, Diogo Mainardi, aproveitou a oportunidade para uma avaliação desalentadora da literatura brasileira contemporânea. Dizia ele:

"Hoje em dia no minúsculo ambiente literário brasileiro, não há nenhum autor cujos lançamentos sejam aguardados com frêmitos e palpitações. Não há ninguém que pareça ter embocado o caminho certo para escrever um romance que nos surpreenda. (...) Na falta de um escritor assim, o melhor que o Brasil pode oferecer neste momento é um punhado de profissionais honestos, que publicam suas obras com relativa regularidade, permitindo que a literatura nacional não desapareça de vez. Cada um deles possui um pequeno círculo de admiradores, o que lhes garante uma vendagem modesta e resenhas preguiçosas, que raramente superam um quarto de página, pois os jornais costumam privilegiar estrangeiros do mesmo porte. Desse modo, ninguém corre riscos: nem os autores, nem os críticos, nem os editores, nem os leitores. A nossa literatura vai adiante nesse clima mesquinho de indiferença coletiva" (p. 138-9 de *Veja* de 14 de maio de 1997).

*Um crime delicado*, comparado à obra anterior do próprio Sérgio Sant'Anna (e Mainardi dá especial relevo para o conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, que empresta o título a uma coletânea originalmente lançada em 1982), seria uma expressão típica desse marasmo literário. A narrativa fragmentária de *O concerto...*, empilhando dados aparentemente irrelevantes ("na melhor tradição literária brasileira, de Machado de Assis a Oswald de Andrade") e rasgos autobiográficos para contar a história de um *show* que João Gilberto não deu no Rio, representaria um "lampejo de originalidade" abandonado por Sant'Anna no figurino bem mais comportado de seu mais recente romance.

Não está muito claro se Mainardi lança sua tese no início do texto para em seguida "aplicá-la" a Sérgio Sant'Anna ou se os termos estão invertidos e a tese foi desdobrada a partir do exemplo de Sérgio Sant'Anna – ou seja, não se esclarece se ele seguiu o caminho dedutivo ou indutivo. A generalização de Mainardi, de qualquer modo, revela-se radical e perigosa, e é questionável se o livro de Sérgio Sant'Anna – que de fato não é surpreendente, mas é bem realizado – merecia ser sacrificado como uma cobaia de laboratório às exigências do crítico. Não será a opinião de Mainardi resultado de uma idiossincrasia? O crítico de *Veja*, afinal, é o autor da novela *Polígono das secas*, uma corrosiva revisão da literatura regionalista brasileira. Seu argumento, além do mais, confunde insidiosamente repercussão da literatura (o livro que é esperado com ansiedade) com originalidade literária (o livro que surpreende o leitor). Não está estabelecido que a primeira seja função da segunda – exemplos como Kafka e, no Brasil, Sousândrade indicam exatamente o contrário.

Persiste, ainda assim, o incômodo fato de que há uma certa indiferença difusa no ambiente literário, e de que, respondendo ou não a esse contexto, a obra de Sant'Anna vem se delineando, pelo menos desde *Breve história do espírito* (1991), com um perfil mais convencional. A pauta de Mainardi – o que houve com as letras nacionais, e com Sérgio Sant'Anna em particular, nas últimas décadas – é incontornável, e o confronto entre *Um crime delicado* e *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* pode ser de fato esclarecedor.

Sérgio Sant'Anna estreou em livro em 1969, com os contos de *O sobrevivente*, e a data não é inocente: o nefasto AI-5

é de dezembro do ano anterior. A geração de Sant'Anna foi marcada pela experiência da ditadura, que de um modo ou outro estava no horizonte de quem escrevia então. A música popular, é verdade, foi um amplificador mais potente para os anseios democráticos, mas a literatura ainda era representativa de um certo consenso intelectual, comum pelo menos entre as camadas médias nas quais são recrutados os leitores, de que as coisas iam mal. *Quarup*, de Antônio Callado, é um exemplo clássico, e também a censura sofrida por obras como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca.

Em uma passagem autobiográfica de *O concerto...*, Sant'Anna conta de um curso sobre ficção brasileira que deu em 1978, no qual estudou com seus alunos o já citado *Zero*, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza. Seriam livros que "não só discutiam a sociedade brasileira nas décadas de 60 e 70, incluindo os traumas políticos, como também colocavam em questão o próprio narrar disso tudo". Ao anseio democrático, portanto, juntava-se um desejo de experimentação bem característico dos anos 60. Daí também o diálogo, constante em *O concerto...*, com outras formas de arte, principalmente música e teatro. Flor tardia dessa vertente meio crítica, meio política e meio experimental, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* expressa o desejo de escrever como João Gilberto cantava ("É este aqui um texto *desafinado*?", pergunta-se o narrador) e como Antunes Filho fazia teatro. É a esse ímpeto pluralista – hodiernamente diríamos: multimídia – herdado dos *sixties*, mais do que à tradição de Oswald e Machado, que se devem as aparentes impertinências do narrador.

*Um crime delicado* aparece 15 anos depois para evidenciar o impasse com que se defronta a geração de Sant'Anna agora que a ditadura está fora de cena e os ideais dos anos 60 entraram em refluxo. O impasse jamais é enunciado expressamente, mas pode ser visto, como a famosa serpente dentro do ovo, se colocarmos o romance à contraluz da obra anterior de Sant'Anna. O diálogo com outras formas de arte que já observamos em *O concerto...* persiste através do protagonista Antônio Martins, crítico de teatro no Rio de Janeiro. O romance é narrado em primeira pessoa, e por conta disso os juízos



críticos do personagem se intercalam à história propriamente dita. O artifício é até certo ponto engenhoso: ao longo da narrativa, a paixão de Antônio por Inês, uma mulher frágil e fugidia, vai aos poucos interferir em um trabalho que se pretendia imparcial e impessoal, até abalar a honestidade com que Antônio costumava exercer seu ofício.

Aqui se assinala a conversão à narrativa sem surpresas que Mainardi acusa. Em *O concerto...*, os elogios entusiasmados à montagem de Antunes Filho para *Macunaíma* vinham a propósito de nada. Em *Um crime delicado*, as incursões da narrativa pela crítica estão absolutamente dentro do protocolo. Entre um e outro, perdeu-se a ironia que salvava o autor da platitude. No conto, Sant'Anna podia dizer coisas do tipo "Eu sei que o negócio do João (*Gilberto*) é o som puro, a nota exata, as sutilezas", porque antes disso havia admitido sua ignorância musical e partido, no clima delirante e desenfreado de sua narrativa, para uma entrevista com Miucha, ex-mulher de João Gilberto. No romance, Antônio Martins é, digamos, um profissional, carregado de toda a segurança inabalável dessa condição. "Sou crítico", apresenta-se a personagem na página 17 (e o grifo é dele). "Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra." Não é possível rir, porém, quando lemos na página seguinte: "Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. (...) Porém, qual de nós pode dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental?". A conjunção que abre o parágrafo, "ora", carrega-o de certeza sentenciosa, e, no entanto, não é certo que qualquer peça de teatro tenha uma "emotividade aliciadora". Até a admissão de falibilidade do crítico está vazada em algum irreconhecível jargão sublitterário – o que é a "coisa sentimental"? Essa empolgação platitudinária contribui em alguma medida, é certo, para a caracterização de Antônio Martins, mas falta aquela preciosa habilidade através da qual o autor faz com que a personagem, *falando por si mesma*, revele suas contradições. Em suma, como já foi dito, falta ironia – aquela ironia que, na "melhor tradição literária brasileira" lembrada por Mainardi, pode ser admirada nos seus diferentes tons em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

O pedantismo da personagem-narradora, felizmente, é pontual. Seu paroxismo se dá na cena de amor (estupro?) entre Antônio Martins e Inês, quando ele descobre “o feminino em sua plenitude”. A fluidez da narrativa não sai totalmente comprometida – e começamos a ver o problema da “neocaretice” de Sant’Anna por outro ângulo. Sua escrita já não é tão ambiciosa, mas, na mesma proporção, tornou-se menos pueril. A idéia defendida em *O concerto...*, de uma narrativa que respondesse a um impulso politicamente libertário, geralmente redundou em experimentações gratuitas e débeis, destituídas de qualquer rigor, quando não datadas e ilegíveis (lembramos, pela terceira vez, *Zero*). “Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio”, anunciava o autor em *O concerto...* Há uma ingenuidade quase comovente no modo como esse projeto estético está formulado. O próprio autor já o admitiu em entrevistas jornalísticas: “Na década de 70 (...), ouvia um concerto de *rock* ou via um filme e queria fazer algo semelhante na literatura. Queria que a literatura fosse uma linguagem que também pudesse expressar o espírito da época. Nisto também houve muita ingenuidade. Queria fazer aquele conto que rompesse com tudo. Hoje me sinto capaz de admirar um cara que simplesmente escreve uma história” (*Zero Hora* de 12 de junho de 1993, página 7 do *Segundo Caderno*).

*Um crime delicado* é simplesmente uma história, e inclusive uma boa história – atente o leitor para o capítulo em que Antônio Martins vai a uma exposição de arte esperando encontrar Inês. O desejo daquele “conto que rompesse com tudo” talvez ainda esteja enterrado na narrativa feito um sapo de macumba, mas está perfeitamente serenado. Mesmo sem esboçar qualquer tipo de autocrítica, o romance reflete inequivocamente as baixas que a geração do autor vem sofrendo em seus ideais. O comportamento sexual do personagem é revelador. Cinquentão e solteiro, Antônio Martins desfruta da liberdade sexual que a turma barulhenta dos anos 60 reivindicava. Boêmio, frequenta o bar Lamas, cenário já visitado em *O concerto...* Tem uma caderneta de endereços com telefones de mulheres a quem pode recorrer eventualmente para sexo descompromissado. Em *A Senhorita Simpson*, de 1989, o protagonista descobria nesses exercícios priápicos um sentido

libertador. É só passando por várias mulheres que ele se encoraja a partir, em uma espécie de viagem de iniciação espiritual, para os Andes. Entretanto, Antônio Martins não sai do Rio de Janeiro: sua sexualidade ativa está prevista nos padrões do bom cidadão carioca.

A exceção e a perdição é Inês, a mulher misteriosa e coxa que Antônio vislumbra uma noite no Lamas. Ele a vê, a princípio, quase como uma daquelas donzelas etéreas de Poe, cuja beleza tem seu fundamento em uma certa debilidade doentia. Há, porém, outro homem aparentemente disputando a dama, Vitório Brancatti, pintor que tem Inês como modelo. Antônio acaba por possuí-la, e não fica claro se foi uma relação consentida ou um estupro – Sant’Anna já se valeu da mesma ambigüidade em *A Senhorita Simpson* e *As cartas não mentem jamais* (novela curta incluída em *O monstro*, obra de 1994). Nos interstícios patológicos desse triângulo amoroso, vão se juntando algumas reflexões não plenamente desenvolvidas sobre a relação entre arte e crítica. A tese do “crítico como estuprador da arte” brilha na antepenúltima página do romance. Nesse ponto, as queixas de Mainardi voltam a fazer sentido: por que Sant’Anna ensaia uma provocação desse calibre se não a leva às últimas consequências?

Mais revelador, para os fins de uma breve análise do impasse geracional nos subterrâneos de *Um crime delicado*, é o capítulo – excelente, aliás – em que Antônio Martins leva Maria Luísa, jovem atriz de teatro e telenovela, para seu apartamento. Com algum esforço alegórico, podemos ler ali uma certa perplexidade da geração que fez da liberdade sexual uma bandeira política diante de uma juventude que exerce essa liberdade de modo ostensivo e até pragmático (a atriz parece estar atrás de uma crítica favorável para seu desempenho como Lúcia em uma montagem de *Vestido de noiva*). Maria Luísa faz parte de uma nova geração que já não tem nem a ingenuidade nem a ambição para traçar programas políticos e estéticos. Diante dessa geração, Antônio Martins se descobre impotente.

**Jerônimo Teixeira**  
Mestrando em Letras da PUCRS

**ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 146 p.**

O leitor dessa coleção de poemas se sentirá como o arqueólogo que, depois de escavar o terreno por muito tempo, finalmente encontra as primeiras edificações de uma civilização admirável. O cenário descoberto é ainda bastante rudimentar, aqui e ali mal-acabado, tosco, primitivo, mas o germe do que virá a se tornar a grandeza inextirpável do futuro já se faz sensível, apto a ser desvelado por quem tiver a percepção afinada. *Magma* é um livro lendário: a pré-história de uma história sobejamente conhecida. Durante décadas, o próprio João Guimarães Rosa e sua família negaram ao público o direito de conhecer esse que é o primeiro livro do autor dos imortais *Grande sertão: veredas*, *Sagarana*, *Primeiras estórias*. A dúvida incomodava: os poemas de juventude de Guimarães Rosa seriam tão inferiores assim, a ponto de abalar a integridade de sua obra? No entanto, não haviam esses poemas sido agraciados, em 1936, com o primeiro prêmio no Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras, galardão de certo prestígio na época? Não havia *Magma* merecido a entusiástica avaliação de Guilherme de Almeida, artífice elegante, sabedor das quotas de engenho e arte necessárias à fatura poética, avaliação reproduzida nessa tardia primeira tiragem do livro? No texto, escrito como parecer da comissão julgadora do concurso da ABL, frisa Almeida:

Vinte e quatro foram os originais, a mim apresentados, que este ano se inscreveram no Concurso de Poesia da Academia.

A todos estes trabalhos dediquei, na leitura, uma firme, livre e igual atenção. Fiz-me assistir, no cuidadoso exame, por um único, bem simples critério: buscar e premiar poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer.

Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro *Magma*, de João Guimarães Rosa, inscrito sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava. (p. 6)

Desconte-se o teor superlativo da saudação acadêmica, e reflita-se um pouco sobre o tópico com que se encerra o último parágrafo: Guimarães Rosa seria, em 1936, segundo Guilherme de Almeida, “o poeta, *talvez*, de que o nosso instante precisava” (*grifo meu*). Nesse *talvez* está, quem sabe, a chave da questão: que condições permitiram que o “instante” desdenhasse justamente o poeta que *talvez* melhor o definisse? Ou antes, que condições permitiram que esse poeta desdenhasse o instante que o premiava, que assumia a sua poesia como sua melhor tradução?

Vejamos. Em 1936, a poesia brasileira se encontra distante 14 anos de um de seus momentos definidores do passado – 1922 – e nove anos de um de seus momentos definidores do futuro – 1945 (sirvam essas datas como emblemas; muito haveria a se discutir sobre o real valor desta delimitação cronológica, mas a aceitemos sem mais delongas como cristalizações de uma disposição geral da época, de um *Zeitgeist*). Não seria inapropriado tentar ler *Magma* como uma espécie de elo perdido entre esses dois instantes da poesia brasileira. Seria uma leitura lícita, mas, em larga medida, pouco útil. Tal elo

pode ser encontrado em outras obras esteticamente mais realizadas do que a poesia de Guimarães Rosa: por exemplo, em certos poemas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, que vão desembocar na poesia mais conseqüente de 1945 – aquela que veio a se definir, numa leitura apurada, antiteticamente em relação à autoproclamada “Geração de 45” –, a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Aventemos uma hipótese que considere a célebre vaidade de João Guimarães Rosa, escritor ciente como poucos de seu valor e gênio: arquiteto de catedrais da língua, ele não suportaria que seu nome ficasse marcado como um construtor de uma reles capela, que provavelmente foi como *Magma* se afigurou aos seus olhos. Nesse livro irregular, ainda não se faz sentir a estatura demiúrgica, o sopro criador de gentes e mundos que Rosa faria vibrar em seus contos magistrais e, principalmente, em *Grande sertão: veredas*. Sua verdadeira poesia – linguagem concentrada, carregada de significado no mais alto grau possível (como diria Pound) – seria a prosa.

Entretanto, isso sabemos nós hoje, e *Magma* deve ser lido de uma posição móvel que oscile continuamente entre nossa perspectiva finissecular, consciente do desenvolvimento por que passaria a literatura de Rosa nos anos seguintes à escrita desses poemas, e um ponto de vista situado, quase perdido, num inocente dia qualquer de 1936, ignorante do que aconteceria nas próximas décadas. Só assim o livro proporcionará ao leitor e ao crítico aquele deleite que é, no fim de todas as contas, teorias e avaliações, o objetivo primordial da literatura.

O primeiro poema já dá uma boa idéia do que se terá a seguir: uma prospecção poética da natureza que (novidade legada pelo Modernismo pós-1922) se afasta do que seria uma poesia pastoral de raiz latina. *Águas da serra* serve de amostra também da fluência tão brasileira da poesia de Guimarães Rosa, poesia que nasce muito do espriar-se da língua portuguesa na fala brasílica, da música cotidiana das palavras vivas. Os três primeiros versos encantam por sua cadência sutil de alexandrino estilhaçado heterometricamente:

*Águas que correm,  
claras,  
do escuro dos morros (p. 15)*

Um dos procedimentos fundamentais de toda a literatura rosiana se faz presente já nesse poema: a proliferação de compósitos vocabulares hifenizados ("mais-adiante", "sempre-descendo", "semi-sono", "sem-fim"). O poeta também esplende quando consegue superar, com a segurança de seu manejo do léxico, o tom *déjà vu*, heraclítico, do simbolismo da água como fluxo da vida. O mesmo ocorre com a contraposição entre escuridão e claridade que marca integralmente o poema.

No segundo texto, *A Iara*, pode-se observar a maneira como Rosa incorpora a mitologia indígena em sua poesia (confrontando-a, ecumenicamente, com as mitologias européias, sem que uma se sobreponha às outras). O fundo narrativo de muitos poemas de *Magma* está calcado sobre essas fontes folclóricas, não só indígenas como também negras. A modernidade de Rosa está em transformar esse substrato popular em matéria-prima para uma reflexão mais profunda, seja sobre as questões básicas da existência (é o que caracteriza sua prosa) ou, nesse caso, sobre o isolamento do poeta na sociedade (tema que domina o discurso de agradecimento ao prêmio da ABL, também reproduzido no volume): em *A Iara*, por exemplo, o sujeito lírico quer se entregar à Iara, mas ela não vem; em *Ritmos selvagens*, o poeta mostra-se assemelhado à floresta que canta uma elegia pelo desaparecimento dos índios.

Rosa tenta enveredar pelos haicais (sendo saudado, quanto a isso, por Guilherme de Almeida, um dos introdutores da forma na lírica brasileira), mas não é bem-sucedido. A despeito do corte em três versos, parece-lhe faltar a síntese que nasce antes de uma disposição intrínseca ao espírito criador da poesia do que do mero arranjo das palavras. A poética do hai-cai exige uma tradução das sensações do poeta em signos "visuais", e Rosa mostra sua força justamente no pólo oposto da poesia, na busca de uma "oralidade" (novamente em termos poundianos, é muito mais logomelopaico que fanopaico). Todavia, a visualidade também se faz presente em alguns poemas, como no final de *Gruta do Maquiné*, em que a treva do interior de uma caverna verte para o exterior e se transforma na noite:

*Mas é preciso sair. Já é hora  
da noite deslizar para fora da fuma,  
e subir, desenrolando as voltas*

*de píton ciclópico,  
para encaixar todos os anéis, na altura,  
com milhões de escamas fosforecendo  
e o enorme olho frio vigiando... (p. 37)*

Há também uma série de sete poemas dedicados às cores do arco-íris. Em *Vermelho*, impressiona o *pathos* de que se reveste a descrição da morte de uma pomba (seu sangramento é assemelhado ao defloramento de uma virgem). Em *Alaranjado*, tem-se aquela que talvez seja a única representação de uma queimada na poesia brasileira. O símile escolhido para o sol poente também tem grande efeito: "(...) redondo e pesado, / como uma tangerina temporã madura..." (p. 54)

Pode-se tentar medir, ao final da leitura, o poeta de *Magma* pela escala de seus contemporâneos: um Bandeira, um Drummond, um Mário de Andrade. Porém, seria uma comparação infrutífera e desigual: afinal, Rosa escreveu apenas um livro de poemas, enquanto esses tiveram uma vida inteira para dar vazão ao espírito poético. Pode-se sim, no entanto, afirmar que Guimarães Rosa, se posto ao lado de seus companheiros de geração, não faz má figura, a despeito do que insinuaram alguns leitores contemporâneos de *Magma* – sobretudo porque é um poeta pleno de personalidade. É um poeta de dicção própria, tão mais intensa porque votada ao silêncio voluntário, à dissolução na prosa.

Claro que há muito de dispensável nesse livro: principalmente certa tendência a "sentimentalizar" a natureza, ao invés de "naturalizar" os sentimentos, torná-los objetivos. É quase sempre o que há de dispensável na poesia de toda a época, o que é comum a Rosa e a seus companheiros de geração. É no que ele é intransitivamente pessoal que está o melhor de sua poesia e que vai redundar, por caminhos nem sempre diretos, observáveis a olho nu, na sua produção posterior. Por exemplo, o misticismo pessoal que bordeja, de maneira singular, aquela "transcendência vazia" que Hugo Friedrich identifica na lírica moderna e que está na base de um poema iniciado do modo abrupto e reticente, *Iniciação* (texto que prefigura a melhor poesia de Murilo Mendes, posterior):



*E nem mais existirá a esperança do trágico...  
E no vazio,  
em vão apelareis para as grandes catástrofes,  
para a vaidade do ranger de dentes,  
para o pavoroso das formas não de todo feitas,  
sob o terrível das forças verticais... (p. 71)*

Atente-se também para o modo como Rosa, em alguns poemas, materializa suas indagações quanto ao destino humano, projetando-as – como sempre fizeram os melhores poetas de todos os tempos – no mundo das coisas, no universo objetivo, concreto. *Necrópole* é exemplar quanto a esse procedimento. Sob a aparência da descrição de um morrote em forma elefantina, Rosa dá a ver um abismamento profundo na consciência da condição humana, no desespero criado pela solidão cósmica do homem num mundo sem Deus:

*Sem a luz ter sido feita no primeiro dia,  
sem que possa haver descanso no último dia,  
forças vagas vão criando a vida,  
longe do rude rumor do muito real... (p. 128)*

Uma fome de transcendência alimenta a crença em “forças vagas” – representadas no texto, ao final, por referências à mitologia hindu. Contudo, o poeta sabe que as “transcendências absurdas” são uma criação do homem para aplacar a consciência de estar sozinho num universo a um só tempo hostil e acolhedor. Os anciãos que esculpem “invisíveis e impossíveis formas novas”, no poema *Paraíso filosófico* (p. 130-1), também simbolizam essa angustiante sapiência do artista-pensador.

Aqui, em outro tom, estão prefiguradas as bases das reflexões metafísicas que permeariam o mundo-sertão rosiano. O homem humano, pactário reticente, ainda não se adensou de todo: Rosa ainda não havia encontrado a *sua* linguagem – pessoal, intransferível. Era uma metafísica em busca de um instrumento de perquirição: e este – o idioma chamado Guimarães Rosa – seria custosamente construído nos anos seguintes.

A poesia de Rosa não deve ser lida, portanto, apenas como a pré-história de sua ficção (o que ela obviamente é, com seu recurso constante às fontes narrativas, míticas e formais

populares), mas também como uma voz singular a se destacar no concerto da poesia de sua época, uma voz que não pode ser desconsiderada. O valor de *Magma* não é apenas histórico, é estético. É um livro que deve ser lido não só como documento, mas sobretudo como obra. Irregular? Sim. Menor? Talvez. Mas obra viva, necessária.

**Eduardo Sterzi**  
Mestrando em Letras na PUCRS

TREVISAN, Armindo. *A dança do fogo*. Porto Alegre: Uniprom, 1995. 111p.

A grande poesia é sempre transitiva. Gera e alimenta uma tradição: costuma migrar de poeta para poeta, de obra para obra, de literatura para literatura. Em seu mais recente livro, *A dança do fogo*, o gaúcho Armindo Trevisan se deixa contaminar pela poesia bíblica do *Cântico dos cânticos* e pelas suas ressonâncias na tradição literária luso-brasileira. O livro divide-se em duas partes, *A luz do corpo* e *Grinalda de eros*. A primeira é constituída de 60 poemas e teve o título extraído do verso de Manuel Bandeira utilizado como uma das epígrafes do volume ("Mas o corpo, a luz do corpo?..."), ao lado de um trecho do *Evangelho segundo São Mateus* e outro de um poema do grego Yiánnis Ritsos. A segunda parte divide-se em três "ciclos" de proporções irregulares, variando de cinco a quinze poemas: *Ciclo da colina*, *Ciclo dos lábios* e *Ciclo da lâmpada*. A escolha do termo "grinalda" para designar a seção assinala, antes mesmo da leitura dos poemas, a guinada neoclássica do autor, que volta ao verso tradicional (especialmente ao decassílabo) depois de experimentar o verso livre nas últimas décadas.

Como o *Cântico dos cânticos*, sua luminosa sombra bíblica, *A dança do fogo* é formado por poemas eróticos que, pelo tratamento alegórico e "elevado", conseguem distanciar-se da pornografia chã, "adolescente", da maioria dos poetas que enveredam por essa temática. Não se está condenando a crueza necessária de toda magnífica tradição erótica que se espalha da prosa à poesia, dos gregos a Sade, de Petronio a Henry Miller – mas, aqui, as motivações e os objetivos são outros. Trechos como:

*Em certas noites, tu, cristã submissa,  
aprende a desatar os nós da carne.*

*Depois, adora a Deus, alucinada,  
e dá-Lhe de beber em teu marido. (p. 38)*

ou

*(...) mesmo num amor tão curto e raso,*

*seus corpos, rumorosos de paixão,  
tinham tocado Deus por puro acaso. (p. 62)*

mostram o cruzamento feito por Trevisan tendo por modelo o *Cântico* (que se manifesta em versos como “porque teus peitos são melhores do que o vinho” ou “O meu amado meteu a sua mão pela fresta, e as minhas mãos estremeceram ao estrondo que ele fez”). A Armino Trevisan agrada a definição algo anacrônica de poeta cristão (corre longe o tempo de Jorge de Lima e Murilo Mendes, poetas em Cristo): em sua poética, o eros pagão é anulado – ou, talvez, subsumido, ainda pulsante – pela concepção do desejo como forma de adoração a Deus, como caminho para fomentar um encontro com o Criador.

Esse objetivo em certa medida transgressor (religiosidade e desejo são usualmente percebidos como elementos imiscíveis) não elimina a contradição essencial que o habita – contradição sintetizada na renúncia e na culpa tão características da tradição judaico-cristã. No poema *Sobre as plumas*, por exemplo, Trevisan pergunta como pode amar a “carne” se ela é

*esse fogo que lavrava forte  
nos campos e cidades, semeando  
vitríolo e estrume com a mão da morte? (p. 22)*

Os mesmos sentimentos paradoxais também aparecem quando a temática erótica mescla-se à preocupação social (releve-se a ingenuidade da equação *acabar com a fome = lutar pela democracia*):

*Ao ver, depois do amor, sobre a toalha  
o pão abrir os olhos à sua fome,  
e o vinho rir de dentro da garrafa,  
maldisse a fome e a sede que roíam  
a carne dos irmãos. E prometeu  
lutar pela democracia, a expensas  
dos membros inflamados de alto gozo. (p. 21)*

Significativamente, *A dança do fogo* se encerra com o *Ciclo da lâmpada* – lâmpada que é fogo (o amor camoniano, “que arde sem se ver”) aprisionado, dança clausurada, desejo concentrado, mas que, ao mesmo tempo, é a reversão irônica da lanterna do filósofo cínico:

*Diógenes buscava em pleno dia,  
com sua lanterna, um homem em Atenas:  
  
quem não persegue uma mulher (apenas!)  
na nossa insensatez de cada dia?*

É essa ironia que, em outros passos, faz falta para diluir o tom excessivamente “elevado” – afinal, arte é tensão entre permanência (tradição) e renovação (ruptura); e o que se pretende elevado, às raias do sublime, depois do Modernismo muitas vezes corre o risco de se tornar tão-somente enfatuado. Não é o que ocorre em *A dança do fogo*, mas em muitos poemas o limite entre uma e outra atitude ameaça esfumaçar-se. Os poetas de nossa época não podem esquecer que a releitura das formas e temas do passado, se se pretende legitimamente contemporânea, tem quase a obrigação de ser irônica. Só assim a criação atual parece ter alguma chance de não se deixar sepultar imediatamente sob a massa inabarcável e a estatura gigantesca do passado literário da humanidade.

Ao uso da ironia como artifício de desvio do curso da tradição, Armindo Trevisan soma sutis jogos sonoros e metáforas dissonantes. Escreve Trevisan, por exemplo:

*Não é um templo grego, mas um par  
de leopardos, que vai contigo ao mar. (p. 48)*

A rigidez das colunas clássicas dissolve-se belamente no movimento felino em que se converte o andar da mulher amada. As ressonâncias se multiplicam, quebrando a fixidez da rima seca “par/mar”: note-se o “par” se movimentando em “leoPARdos”, a repercussão toante de “templo” em “grego” e o eco suave dessa última palavra em “contiGO”. Ou, ainda no plano sonoro, sinta-se o efeito refinado entre “sopra” e “sua roupa” rompendo a rima pobre “fugindo/abrindo”, em *Ela se despe* (p. 13). São mais do que efeitos: são procedimentos a serviço de uma poesia madura, e encontram-se no cerne da dialética entre materialidade e espiritualidade que permeia a maioria dos poemas de *A dança do fogo* e os aproxima da obra dos metafísicos ingleses.

O livro de Armindo Trevisan foi agraciado com o Prêmio Aplub de Literatura do ano de 1997 – prêmio que, em edição anterior, também dedicada à poesia, contemplara *Prosas seguidas de odes mínimas*, de José Paulo Paes. Com *A dança do fogo*, a obra poética do autor, iniciada em 1967 com *A surpresa do ser* (reeditado em 1995), chega a seu ponto mais alto. Talvez alguns leitores a desconsiderem devido a algum tolo preconceito contra a literatura de raiz religiosa (Jorge de Lima e Murilo Mendes ficaram em quarentena crítica durante anos). Pior para esses leitores: terão de descartar também vasta porção do que de melhor se produziu em todos os séculos, da Bíblia a Hopkins e além.

**Eduardo Sterzi**

Mestrando em Letras da PUCRS

## **SEMINÁRIO INTERNACIONAL LEITURA E DESENVOLVIMENTO SOCIAL**

Teve lugar nos dias 1º e 2 de julho, na Sala II do Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, um seminário sobre leitura para a pós-modernidade brasileira, promovido pelo Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pelo Núcleo de Integração Universidade & Escola (NIUE) – UFRGS. Além da discussão teórico-sociológica do tema, o evento homenageou o escritor Monteiro Lobato nos 50 anos de sua morte e discutiu, em duas conferências e três mesas-redondas, os problemas de uma pedagogia da leitura no Brasil.

Na conferência de abertura, Dionísio Toledo, da ENA/Universidade de Paris III, falou sobre a pós-modernidade, relacionando o tema com sua trajetória pessoal como professor na França – a autobiografia seria um tema caro à pós-modernidade. Toledo lembrou sua convivência com intelectuais como Roland Barthes e Julia Kristeva e propôs uma visão plural da literatura, desconstruindo o mito da identidade nacional – não se deveria falar em literatura brasileira, mas em literaturas brasileiras.

A mesa-redonda *Leitura e Cidadania* contou com os professores Sérgio Capparelli (também escritor) e Fernando Seffner, da UFRGS, e Márcia Abreu, da Universidade de Campinas. Foram discutidas cifras da Bial do Livro 98, indicativas do crescimento

quantitativo e qualitativo do número de leitores no Brasil, as relações de poder no plano simbólico – envolvendo a oposição Estado/Governo – e a capacitação do leitor para a interpretação dos *mass media*, em especial da televisão, e a formação de uma consciência cidadã através da leitura enquanto forma (inter)ativa de esclarecimento.

A pluralidade voltou a ser tema na mesa-redonda *Competências para o Ensino-Aprendizagem da Leitura*. A professora da Universidade Federal de Minas Gerais Maria das Graças Paulino observou que a leitura envolve problemas políticos e sociais que muitas vezes ultrapassam a área de atuação do professor. Defendeu a recuperação do termo “leitura” em uma acepção semiótica e plural, sem privilegiar exclusivamente o aprendizado de signos verbais. A alfabetização, disse ela, deve promover a interação entre professor e aluno no ensino-aprendizagem, e não se restringir a um mero “letramento funcional”. O professor da UFRGS Paulo Guedes falou sobre o ensino escolar da língua portuguesa e atacou o “mito da unidade lingüística” – o professor, segundo Guedes, deve ter sempre presente que a língua escrita que ele ensina não é a mesma língua que os alunos falam cotidianamente. Guedes salientou também o caráter intrinsecamente interdisciplinar do ensino de leitura. O professor da PUCRS Luiz Antonio de Assis Brasil (e romancista renomado) deu um depoimento sobre suas visitas, na condição de escritor, a escolas do Rio Grande do Sul. Assis Brasil constatou a fraca presença da poesia no ensino de literatura nessas escolas e diagnosticou uma preocupação exagerada dos professores com a concorrência que a leitura sofre dos mídia modernos.

O jornalista e professor da PUCRS Antônio Hohlfeldt abriu a mesa-redonda *Monteiro Lobato, Precursor da Leitura Crítica* analisando a leitura crítica que Monteiro Lobato fez do Brasil em sua obra infantil. Hohlfeldt destacou a democratização do conhecimento que Lobato estabeleceu nos famosos



serões de Dona Benta, mas não deixou de identificar um germe autoritário na personagem Emília. A presidente da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Elizabeth Serra, fez um relato das atividades promovidas por sua instituição, relacionando-as com os ideais pedagógicos de Monteiro Lobato, nos quais leitura e desenvolvimento social estavam sempre conjugados. Para Elizabeth, o autor de *Reinações de Narizinho* deixou em sua obra a “melhor lição de didática que um professor pode ter”.

A professora Marisa Lajolo, da Unicamp, encerrou o seminário com a conferência *Monteiro Lobato, um Contador de Histórias, um Leitor da Realidade Brasileira*. Organizadora da antologia *Os melhores contos de Monteiro Lobato* e biógrafa do criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo, Marisa Lajolo abordou a relação peculiar do escritor paulista com o Modernismo e a modernidade, contemplando mais detidamente as contribuições de Lobato para a indústria livreira do Brasil. Para Marisa Lajolo, ele foi um dos poucos artistas literários brasileiros que conseguiu compatibilizar a vida intelectual com a necessidade de comercializar o produto de seu trabalho. A professora louvou a percepção de Lobato acerca da segmentação do mercado editorial que o levou a investir no público escolar então emergente e a fomentar a constituição de uma rede de distribuição alternativa de livros nas cidades do interior. Marisa Lajolo ilustrou sua fala com a apresentação de anúncios publicitários que Lobato fez imprimir nas páginas iniciais e finais de *Saci Pererê – Resultado de um Inquérito*, utilizando a figura do personagem folclórico para vender cigarros, chocolates, máquinas de escrever. Na leitura desse material de publicidade, a conferencista ressaltou os elementos que demonstram as contradições inerentes à modernidade do escritor. Por fim, sublinhou a atualidade do escritor paulista: “Monteiro Lobato ainda tem o que dizer ao Brasil de hoje”. (Jerônimo Teixeira – Mestrando em Letras da PUCRS)

## CONVÊNIO ENTRE PUCRS E UNIVERSIDADE ABERTA DE COIMBRA

O Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS assinou convênio com a Universidade de Coimbra, do qual participa também a Universidade de Campinas (UNICAMP), e que resultará no desenvolvimento e realização do projeto *Literatura, Memória e História: A Unidade Portugal-Brasil e a Preservação, Investigação e Difusão de Fontes*. O projeto está em vigor desde março de 1998 e visa a examinar as relações literárias entre Brasil e Portugal na perspectiva da reconstrução de uma memória comum.

Os pesquisadores envolvidos desenvolverão o trabalho em diferentes etapas, examinando as relações literárias entre Portugal e Brasil, fundadas na recuperação da história dos intercâmbios culturais, artísticos, lingüísticos e pedagógicos entre os dois países. Será uma investigação ampla, preocupada com abranger uma variedade de tópicos relativos ao tema. Englobará uma análise do processo de formação do conceito de nacionalidade e da escrita da história literária, assim como um exame do mercado consumidor brasileiro de livros e suas relações com a literatura portuguesa nos séculos XIX e XX. Também será estudada a participação dos intelectuais portugueses (Pineiro Machado, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós) e do governo brasileiro na discussão sobre os direitos autorais.

Em outro momento da pesquisa, serão abordados os métodos de ensino da literatura e a produção de livros didáticos em Portugal e no Brasil, com ênfase no exame dos programas oficiais de Português, dos manuais escolares e da leitura literária no ensino secundário em Portugal. A presença de obras de escritores portugueses, africanos de língua portuguesa e os brasileiros no âmbito do ensino secundário também será contemplada. Outras três orientações fundamentais nortearão o projeto: a análise

dos hábitos de leitura na sociedade portuguesa do século XIX (com um excursus pela inscrição da leitura na ficção queirosiana), a investigação do sujeito autobiográfico nas memórias dos escritores portugueses e brasileiros do século XX (considerando ideologia e política da subjetividade, a práxis social do escritor e os processos de criação literária) e o acompanhamento das metodologias de conservação de espólios de escritores em Portugal e no Brasil (com a pesquisa simultânea da presença de escritores brasileiros no contexto literário de Portugal – por exemplo, as relações entre Erico Verissimo e o Neo-realismo português).

Cada Universidade participará oferecendo a coordenação no Brasil e em Portugal, os pesquisadores, como também meios físicos (bibliotecas, salas de pesquisa, computadores, internet, etc.) e material de consumo para consecução do projeto. Integram o grupo de pesquisa, os seguintes professores: da Instituição Brasileira (PUCRS/ UNICAMP), Dr. Regina Zilberman (coordenação geral), Dr. Maria da Glória Bordini, Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios, Dr. Marisa Lajolo; da Instituição Portuguesa (UAC), Dr. Carlos Reis (coordenação), Dr. Cristina Mello, Maria do Rosário Cunha Duarte, Dionísio Vila Maior e Paulo Nunes da Silva. O tempo de duração do Projeto será de dois anos, compreendendo o período entre março de 1998 e março de 2001.

A importância do projeto para o resgate do intercâmbio com Portugal e para a valorização das literaturas de língua portuguesa pode ser percebida pelas metas que os pesquisadores se propõem alcançar: a criação e consolidação de uma rede de investigadores luso-brasileiros, o estabelecimento de uma metodologia comum e interinstitucional Brasil-Portugal para tratamento técnico e científico de espólios e arquivos literários de escritores brasileiros e portugueses, a formação de pessoal especializado em campos multidisciplinares associados a documentos literários, a ampliação dos estudos sobre as relações

entre a Literatura Brasileira e a Literatura Portuguesa, abrangendo as categorias de crítica literária, leitura, ficção e livro didático, a revisão da história da literatura brasileira e portuguesa na perspectiva de seus intercâmbios recíprocos e a construção de uma metodologia de trabalho com literatura em sala de aula que estimule o gosto pela leitura a partir da obra de autores em língua portuguesa, favorecendo o fortalecimento de um sentimento comum de identidade cultural.

Os resultados serão aferidos através de publicação de livro de ensaios sobre a temática desenvolvida no projeto e pela realização de Seminário Binacional sobre Literatura, Memória e História com participação de pesquisadores portugueses e brasileiros, a ser realizado em duas etapas, uma em Porto Alegre, RS, outra, em Coimbra, Portugal.

No mês de agosto de 1998 ocorreu a primeira missão de trabalho e pesquisa do projeto, quando o professor Dr. Carlos Reis veio a Porto Alegre, RS, para ministrar o curso *A Teoria e a Poética do Realismo e do Naturalismo* aos alunos de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e as professoras Dr. Maria da Glória Bordini e Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios foram a Portugal para pesquisar – a primeira professora, sobre a metodologia de conservação de espólios de escritores em Portugal e no Brasil; a presença de Erico Verissimo no Neo-realismo português; a intertextualidade da literatura portuguesa na obra de Erico Verissimo; e a crítica portuguesa de Erico Verissimo; e a segunda professora, sobre o sujeito autobiográfico nas memórias dos escritores portugueses e brasileiros do século XX, considerando ideologia e política da subjetividade; a práxis social do escritor; e os processos de criação literária.

O retorno previsto para a comunidade acadêmica é a reativação das relações culturais, artísticas, didáticas e lingüísticas entre o Brasil e Portugal. (Maria Luíza Ritzel Remédios – PUCRS)

## ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

No período de 11 a 16 de julho de 1999, sob a coordenação da professora Dr. Cleonice Berardinelli (UFRJ/PUCRJ), terá lugar o **6º CONGRESSO da AIL**, no Rio de Janeiro, Brasil. O temário do congresso é bastante abrangente, englobando diversas áreas de pesquisa, como a lingüística, a literatura, a cultura, a filosofia, a história. Os temas propostos pelos organizadores do evento são o mar, a viagem, o encontro; a terra, a cidade, a casa; o colonialismo, o pós-colonialismo, as culturas de periferia.

Ao lado desses temas, haverá sessões especiais comemorativas sobre Almeida Garrett (\* 1799 – duzentos anos de nascimento); Machado de Assis (*Dom Casmurro*, 1899, cem anos de publicação) e Castro Soromenho (*Terra Morta*, 1949, cinquenta anos de publicação). Também serão aceitos temas livres.

Podem participar pesquisadores, professores e estudantes de todo o mundo, desde que se dediquem aos estudos das culturas de expressão portuguesa, uma vez que a língua oficial do congresso é o português. Para maiores informações dirigir-se à equipe organizadora do **6º Congresso**, professoras Dr. Cleonice Berardinelli, Dr. Gilda Santos (UFRJ), Dr. Laura Padilha (UFF) e Dr. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, no Real Gabinete Português de Leitura (Rua Luís de Camões, 30 - 20.051-020 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil). (Maria Luíza Ritzel Remédios – PUCRS)

### I CONGRESSO DE HISTÓRIA DA LEITURA E DO LIVRO NO BRASIL

Entre os dias 13 e 16 de outubro, realizou-se, no Auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, o I Congresso de História

da Leitura e do Livro no Brasil. O evento foi promovido pela Associação de Leitura do Brasil (ALB) e pelo Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE), com apoio do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. A equipe de coordenação do congresso foi composta por Márcia Abreu (ALB/Unicamp), Luiz Carlos Villalta (UFOP), Lilian Maria Lacerda Sturzeeker (CEALE) e Luciano Faria Filho (CEALE).

O congresso congregou pesquisadores provenientes de diferentes áreas do conhecimento envolvidos com trabalhos que tematizam a questão da leitura, tendo em vista o fato de que a mesma perpassa todo trabalho intelectual desenvolvido nos últimos séculos e que o estudo de sua história traz contribuições para os mais variados campos do saber, principalmente para a reflexão sobre a literatura, a educação, a história cultural, política e científica brasileira. A história do livro no Brasil estava, até há pouco tempo, por se escrever. Eram inúmeros os silêncios e as lacunas da historiografia quanto aos livros, as bibliotecas e as práticas de leitura, particularmente no período colonial. Os estudos, quando se preocupavam com as bibliotecas no Brasil como um todo, pecavam ou por não se embasarem numa análise quantitativa mais sólida, ou por não avançarem sobre o campo das práticas de leitura e das formas de apropriação das idéias contidas nos livros.

Mais recentemente, no entanto, esse panorama veio a alterar-se. Realizaram-se investigações baseadas, em maior ou menor escala, no uso da quantificação e que, sobretudo, esboçaram uma interpretação sobre a leitura e a recepção dos livros no passado. Alguns estudos concentraram-se na abordagem de bibliotecas de indivíduos, de grupos e de instituições, outros detiveram-se sobre a circulação de livros em circunscrições geográficas delimitadas. Outros ainda buscaram identificar práticas de leitura a partir da análise dos próprios textos em circulação, ampliando, nestes casos, os limites geográficos e temporais. Há autores que procuraram correlacionar movimentos políticos, ideologias, livros e práticas de

leitura, enquanto outros examinaram a relação entre a produção literária e o mercado editorial, ou entre políticas educacionais e circulação de livros.

Se já existe uma discussão sólida referente a alguns temas, os pesquisadores, entretanto, trabalham de forma relativamente isolada, o que mostra a oportunidade da reunião daqueles que se dedicam ao tema da história da leitura para que se realizem discussões interdisciplinares. Assim, o objetivo desse Congresso foi fazer um balanço dos trabalhos realizados até então, identificando progressos e lacunas. Buscou-se, desse modo, oferecer aos pesquisadores de diferentes áreas oportunidade de debater métodos e resultados de pesquisa. Além disso, foi possível a identificação e a superação das especificidades temporais e espaciais que marcam a história do livro no Brasil e, também, a ultrapassagem dos limites inerentes às próprias perspectivas de análise fixadas pelas áreas de saber em que atuam. Enfim, com esse congresso, alcançou-se traçar um panorama da história do livro no Brasil, fomentar trocas entre pesquisadores de diferentes campos do conhecimento e estimular a realização de trabalhos interdisciplinares em futuro próximo.

A conferência de abertura do congresso, *História da Leitura no Mundo Ocidental: Balanço e Perspectivas*, foi realizada por Roger Chartier (École des Hautes Études e Sciences Sociales). Também houve conferências de Marisa Lajolo (Unicamp), José Mindlin (Fundação Vitae), Jorge Llarosa (Barcelona) e Maria Beatriz Nizza da Silva (Universidade Portucalense e Universidade Aberta), entre outros.

## ASCENDINO LEITE ENTREVISTA GUIMARÃES ROSA

A Editora da UFPB lançou o livro *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*, organizado pela pro-

fessora e pesquisadora Sonia Maria van Dijck Lima. O volume traz uma das raras entrevistas concedidas pelo autor de *Grande sertão: veredas*. O livro, realizado em papel pólen, apresenta ilustrações em cores extraídas das cinco primeiras edições de *Sagarana*. O volume também traz fotos de Guimarães Rosa, de Ascendino Leite, da folha de rosto de *Sagarana* (ainda com o título provisório de *Sezão*), além de um fac-símile de trecho do conto *Machine*, publicado em jornal nos idos de 1930. Os documentos foram garimpados no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e nas bibliotecas do professor Aderaldo Castello e do bibliófilo José E. Mindlin.

Na primeira parte do livro, Sonia Maria van Dijck Lima discute aspectos da obra de Guimarães Rosa, trazendo à tona várias informações sobre a gênese de *Sagarana*. Na apresentação, a organizadora também prefacia a entrevista. Na terceira parte, traça uma cronologia da vida e obra de Guimarães Rosa. Na quarta, delinea um perfil biográfico de Ascendino Leite. A entrevista propriamente dita, cerne do livro, constitui a segunda parte. Nela, são recriados gestos e climas do encontro entre o jornalista e o escritor, ocorrido em maio de 1946. Durante pouco mais de uma hora, Guimarães Rosa fala sobre a sua obra e a sua infância.

## POETAS BRASILEIROS EMERGENTES

A editora Iluminuras e a Fundação Cultural de Curitiba lançaram, em edição bilíngüe, a antologia *Outras praias – 13 poetas brasileiros emergentes*. Organizado por Ricardo Corona, o livro envolveu a colaboração internacional de tradutores, poetas e professores do Brasil e dos Estados Unidos. O volume de 304 páginas traz poemas de Antonio Cicero, Ademir Assunção, Maurício Arruda Mendonça, Rodrigo Garcia Lopes, Jaques Mario Brand, Júlio Castañon Guimarães, Carlito Azevedo, Alexandre



Horner, Neuza Pinheiro, Marcos Prado, Adriano Espíndola e Cláudia Roquette-Pinto, além do organizador. As traduções para o inglês foram feitas por Arto Lindsay, Charles A. Perrone, Clelia F. Donovan, David William Foster, Frederick G. Williams, Brunilda T. Reichmann, Jaques Mario Brand, Ligia Vieira Cesqar, Maurício Arruda Mendonça, Rodrigo Garcia Lopes e Ricardo Corona.

O projeto surgiu de um convite do poeta norte-americano Lawrence Ferlinghetti, interessado em publicar uma mostra significativa da poesia brasileira recente na *City Lights Review*. Além de um prefácio escrito por Antonio Riserio, o livro contém posfácio de Charles A. Perrone, professor da Universidade da Flórida, e orelha de David William Foster, professor da Universidade Estadual do Arizona. A publicação apresenta também 14 gravuras da artista plástica Eliana Borges, que dividiu o projeto gráfico com Said Assal.

## O SERTÃO E OS SERTÕES

A editora Arte & Ciência lançou este ano o livro *O sertão e os sertões*. Organizado por Beth Brait, o livro contém cinco ensaios: três sobre Euclides da Cunha – *Os sertões: um livro vingador*, de João Roberto Faria, *Euclides da Cunha: consórcio de ciência e arte*, de Valentim Facioli, e *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, de Roberto Ventura – e dois sobre Guimarães Rosa – *O oco do mundo*, de Flávio Aguiar, e *Outras trilhas*, de Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos. O livro pode ser pedido diretamente à editora Arte & Ciência, no seguinte endereço: Rua dos Franceses, 91, CEP 01329-010, São Paulo – SP, tel. (011) 3171-0477, fax (011) 253-0746, ou pelo e-mail [editora@arteciencia.com.br](mailto:editora@arteciencia.com.br).

## SITE DO GRUPO DE TRABALHO DE HISTÓRIA DA LITERATURA DA ANPOLL

O Grupo de Trabalho de História da Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística) instalou um site na Internet. Para acessá-lo, é suficiente digitar *www.unicamp.br/iel/histlist*. Ali se encontram informações sobre as características do Grupo de Trabalho, suas linhas de pesquisa e textos produzidos pelos integrantes a respeito de historiadores da literatura brasileira ou a partir de documentos-fonte encontráveis em arquivos e acervos literários.

BRASIL  
BRAZIL



EDIPUCRS  
filiada à ABEU

ISSN 0103-751X



9 770103 751000