

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 21 / ANO 12 / 1999


**MERCADO
ABERTO**




EDIPUCRS



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1999 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 Muza 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

O lapso: uma terapia de bom humor	
Ivo Barbieri	9
Transgressive textualities, transgressive sexualities:	
Nelida Piñon's <i>A força do destino</i>	
Laura J. Beard	21
A dança das luzes entre os mineiros	
Fábio Lucas	43
O espelho, o papagaio e o latim: o espaço da mistura	
entre Pero Vaz de Caminha e Macunaíma	
José Luiz Passos	57
Figuras negras nos escritos brasileiros	
do Período Colonial	
Jean Marcel Carvalho França	81

LITERATURA

Movimento sem fim	
Joyce Cavalcante	105

ENTREVISTA

Luiz Antonio de Assis Brasil:	
"A literatura é nosso modo privilegiado de pensamento"	
Jerônimo Teixeira	111

RESENHAS	130
----------	-----

FÓRUM	148
-------	-----

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

Tel: 51 337 4833 Fax: 51 337 4905

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

E-mail: mercado@vanet.com.br

brsbrz@pucrs.br

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 20.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 50.00 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\$ 20.00 a year for individuals, US\$ 50.00 for library and institutional subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet pelo endereço:

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.

O LAPSO: UMA TERAPIA DE BOM HUMOR

Ivo Barbieri
UERJ

Based on a research made at Machado de Assis' personal library, this essay tries to identify possible inspiration sources (related to Psychiatry studies dated from the 19th century) for the fiction of this author. One of the conclusions is that most of the psychiatric books found in the writer's library were published from 1877 to 1881, precisely the period when Machado started the second and best stage of his literature. In other words, books such as *Les maladies de la memoire* may have had influence on Machado and his work. This hypothesis gets clear when *O lapso* and *O alienista* are analysed, revealing, thus, how the irony and the humour of Machado deal with troubled aspects of the human psyche.

Quando me propus estudar os títulos relacionados com Psiquiatria, hoje ainda existentes no acervo remanescente da Biblioteca de Machado de Assis, eu tinha em mente identificar possíveis fontes de inspiração e, depois, cotejar textos da ficção machadiana com modalidades de discursos expositivos, concebidos à época de acordo com os parâmetros metodológicos exigidos pelas ciências naturais. Mais do que consequência da onda avassaladora do cientificismo positivista, o século XIX tardio buscou na Psicologia uma síntese que coroasse todos os empreendimentos da inteligência teórica testada na prática histórica, cuja ambição totalizante se pode ler no primeiro parágrafo do manual de Siciliani (1880):

Vou expor algumas idéias a respeito de uma ciência que todos, hoje, consideram como o fundamento do saber filosófico positivo, e donde procedem as leis e os princípios geradores da sociedade civil, da história, da arte, das religiões, da mitologia, da filologia, como também do conjunto das disciplinas jurídicas e morais: a psicologia.¹ (p. 1)

O salto qualitativo no percurso literário de Machado de Assis, verificado na década de oitenta, parece coincidir com o persistente interesse do autor pelas novidades trazidas ao domínio do conhecimento por estudiosos que, sondando os enigmas da alma humana, vinham constituindo o objeto de uma nova disciplina – fronteira privilegiada de especulação, pesquisa e experimentação. A convicção científica com que Simão Bacamarte faz a paródia da presunção psiquiátrica vigente no tempo de sua criação é modelo emblemático da atitude do narrador machadiano diante da nova tendência. O *corpus*, porém, se alarga bastante se acrescentarmos ao protagonista d'*O alienista* o Quincas Borba das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o Rubião do *Quincas Borba*, e mais o Alferes Jacobina do

conto “O espelho”, o cônego Matias de “O cônego ou metafísica do estilo”, e o doutor Jeremias Halma de “O lapso” – conjunto de narrativas a que se poderiam acrescentar muitas outras figuras menos óbvias em que Machado persegue configurações sintomatológicas que lembram estudos de casos.

O mote instigador deste trabalho, portanto, provém do narrador machadiano que reincidentemente bate na mesma tecla. N’*O alienista*, por exemplo, diz ter o seu protagonista mergulhado inteiramente no estudo e na prática da medicina, nesta tendo-lhe chamado especialmente a atenção: o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral; em “O espelho”, escancara o tema no subtítulo – “uma nova teoria da alma humana” e, n’*“O cônego”*, concentrando o seu elã satírico contra o profetismo dogmático então vigente, sentencia bem ao jeito do conhecido humor machadiano: “As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado” (p. 270). No pico da crise de invenção literária que acomete o protagonista, o texto penetra na intimidade do personagem e conduz o leitor pelos labirintos do seu inconsciente que, surpreendido em estado de ebulição, revela-se, numa visão extraordinariamente rica, como fonte geradora de linguagem e sede de articulação do pensamento consciente. Em todas essas ficções, o estudo de anomalias psíquicas vem envolto em considerações filosóficas que tanto fazem a crítica ao monismo voluntarista de um Schopenhauer, de um Hartmann ou de um Wundt quanto ao pragmatismo positivista da ciência *fin du siècle*. A idéia fixa de Brás Cubas, o humanitismo de Quincas Borba-Rubião, as hipóteses psiquiátricas do alienista da Casa Verde, a teoria das duas almas, a interior e a exterior, do Alferes Jacobina reduzem ambições pretensamente científicas à caricatura de proclamações dogmáticas, extravagantes. Em franca oposição ao que pregava a retórica otimista da época, a mordacidade crítica do narrador machadiano desmonta o aparato de verdades inquestionáveis e abala os fundamentos de certezas em que assentava o valor gnoseológico e a eficácia objetiva que elas prometiam.

Ao examinar a lista das obras constantes da Biblioteca de Machado de Assis, relacionadas com o assunto, encontrei os seguintes títulos:

- *Philosophie de l'inconscient*, de Édouard von Hartmann, 1877;
- *Prolégomènes à la psychogénie moderne*, de Pierre Siciliani, 1880;
- *L'Homme selon la science e La vie psychique des bêtes*, ambos da autoria do Dr. Louis Bûchner, e ambos editados em 1881;
- *Les maladies de la mémoire*, de Th. Ribot, 1881;
- *Physiographie*, de Th. H. Huxley, 1882.

Além de escassa, a relação é decepcionante pela ausência de autores do século XIX, fundamentais na constituição da Psiquiatria. A proximidade nas datas de publicação dessas obras que, excetuado Hartmann, são todas dos três primeiros anos da década de oitenta, poderia sugerir a hipótese de um interesse recente de Machado de Assis pelo assunto, coincidindo, assim, com o início do período conhecido como a segunda fase ou de maturidade na cronologia bibliográfica do autor. A hipótese, porém, esbarra em algumas dificuldades que recomendam muita cautela em relação ao acervo remanescente da Biblioteca de Machado de Assis. É problemática a exclusividade de obras em francês, sobretudo das traduzidas do inglês e do italiano, línguas de que Machado possuía bom domínio, sem a contrapartida dos títulos nas línguas originais. Pesam mais ainda contra a autenticidade do acervo duas observações que farei a seguir. A primeira diz respeito ao título *Essais choisis*, de Charles Lamb, traduzido para o francês por Louis Depret e datado de 1880. Em “O lapso”, conto que vou analisar mais adiante, Machado refere-se a esse ensaísta inglês, e o cita no original ao fazer alusão às duas grandes raças humanas – a dos homens que emprestam, e a dos que pedem emprestado – “a primeira contrasta pela tristeza do gesto com as maneiras rasgadas e francas da segunda, the open, trusting, generous manners of the other” (p. 270). A citação do narrador foi tirada do ensaio “Two races of men”, que faz parte do conjunto *Essays of Elia*, publicado entre 1823-1833 e que não consta do acervo. A outra observação se refere à sátira de Jonathan Swift, *A tale of a tube written for the universal improvement of mankind*, cuja edição constante do acervo data de 1889. Ora, como demonstrou Eugênio Gomes (em “Swift”, de *Espelho contra es-*

pelho), esse texto está na base da elaboração d' *O alienista*, que é de 1881 e, portanto, não pode ter sido da edição remanescente que Machado se serviu. Como a minha pesquisa na Biblioteca Machado de Assis está ainda muito no começo, não devo avançar mais. Mas acredito que essas duas observações são suficientes para alertar acerca das precariedades do acervo, não só em vista das perdas que ele sofreu, mas também quanto aos acréscimos que a ele podem ter sido feitos.

A Biblioteca de Machado de Assis é mais um caso a ilustrar escandalosamente o descaso das instituições e dos intelectuais brasileiros em relação ao patrimônio cultural do País. Desse descaso, não escapam nem mesmo monumentos de estatura máxima como é o caso de nosso ficcionista maior. Mas, apesar dessas e outras ressalvas que ainda se venham a fazer, o acervo é utilíssimo aos estudiosos da obra machadiana. A mim particularmente interessam, mais do que a biblioteca em si, os indícios que nela encontro da maneira como Machado lia os autores de sua preferência, existentes ou não no acervo, e cujas pistas podem ser rastreadas nos casos em que a comprovação é possível. Como isso parece mais viável a partir da identificação das pegadas que o texto-fonte deixa nos seus escritos, penso que o primeiro passo seria a elaboração de um dicionário com todas as citações que ocorrem em seus textos. A análise de tal levantamento e o registro da frequência com que comparecem determinados autores formariam a base que se expandiria à medida que se fossem reconhecendo incidências mais mascaradas e apenas indiretamente indiciadas. Na impossibilidade constatada hoje de recuperação da biblioteca material, seria essa uma via plausível para a reconstituição da biblioteca virtual de Machado. No ponto em que nos encontramos, porém, o acervo remanescente é bastante útil na realização de trabalhos parciais. Consultá-lo com o objetivo de identificar fontes de interlocução da ficção machadiana pode render bons frutos. Lendo, por exemplo, *Les maladies de la mémoire*, de imediato, me dei conta do uso que dele fez Machado ao escrever o conto "O lapso". Particularmente o capítulo III do livro de Ribot, "Les amnésies partielles", parece ter sido fonte próxima de inspiração para a sátira machadiana.

Com fundamento na "independência relativa das diversas formas de memória", Ribot desenvolve, nesse capítulo, uma

curiosa teoria a respeito das falhas parciais da memória, ressaltando o parcelamento de suas funções em vez de afirmar a existência de uma faculdade unitária como fazia a psicologia clássica. De acordo com essa perspectiva, seria natural que, no estado mórbido, uma forma desaparecesse enquanto outras continuassem intactas. Assim, o lapso que danificasse determinado campo semântico ou tal ou qual subconjunto específico de gestos comportamentais ficaria restrito a essa área, não afetando em nada as demais atividades mnemônicas. Antes de referir uma série de casos de amnésias parciais, o autor adverte que só o esquecimento de signos, isto é, as várias formas de afasia, pode ser metodicamente estudado. Entende-se bem a razão: é que falhas num sistema coeso seriam passíveis de demonstração palpável perante exigências de caráter positivo. No entanto, os problemas relativos à classificação desses casos em grupos definidos e a dificuldade de saber quais aspectos da linguagem seriam alterados nas diferentes modalidades de amnésia não obteriam respostas consistentes sem o conhecimento sistêmico da estrutura e funcionamento da linguagem. As curiosidades e constatações interessantes dos psicopatologistas de então, por isso, só seriam respondidas satisfatoriamente mais tarde, com o advento e avanço da lingüística. Foi preciso esperar algumas décadas desde Ribot até que um Roman Jakobson, partindo das observações de ilustres psicólogos, em plena vigência do estruturalismo, dividisse os afásicos em dois grandes grupos – o daqueles que apresentam problemas no eixo da seleção ou substituição de signos e o daqueles que padecem de deficiência na linha da combinação ou encadeamento sintático (cf. p. 43-67). Contrapondo estruturalmente as categorias lingüísticas de metonímia e metáfora, Jakobson elaborou uma teoria sistêmica da afasia. Carecendo da sistematicidade que os conhecimentos lingüísticos alcançariam mais tarde, Ribot ateu-se à gênese e evolução de alguns casos isolados, trazidos mais como ilustrações do que como comprovações de suas teses.

O caráter não-sistemático do conhecimento psicológico de então favoreceu enormemente a intervenção zombeteira do ficcionista. Não é difícil apontar várias analogias de detalhe entre o texto de Ribot e o conto de Machado, sem que o analista tenha de forçar a barra nem incidir em anacronismos. O exemplar de *Les maladies de la mémoire*, constante do acervo de

Machado existente na Academia Brasileira de Letras, é de 1881, enquanto “O lapso” foi publicado pela primeira vez em 17 de abril de 1883 na *Gazeta de Notícias* e posteriormente editado em livro em 1884 como o segundo conto das *Histórias sem data*.

Para dar conta do esquisito Tomé Gonçalves, personagem que esquece de pagar aos seus credores, Machado inventou o Dr. Jeremias Halma, uma figura estranha, misto de médico e charlatão, de cientista e profeta, que explica o caso de Gonçalves não como falha moral, e sim como deficiência mental.

Há uma doença especial [...], um lapso de memória; o Tomé Gonçalves perdeu inteiramente a noção de pagar. Não é por descuido, nem de propósito que ele deixa de saldar as contas; é porque esta idéia de pagar, de entregar o preço de uma coisa, varreu-se-lhe da cabeça. (p. 378)

Mais adiante, retomando a narrativa em suas mãos, o narrador complementa o diagnóstico.

– O lapso do infeliz era completo; tanto a idéia de pagar, como as idéias correlatas de credor, dívida, saldo, e outras tinham-se-lhe apagado da memória, constituindo-lhe assim um largo furo no espírito. (p. 378)

Tendo a narrativa combinado Pascal e Ribot, Dr. Jeremias verte para a linguagem ficcional, criticamente deformado, o discurso cientificista. De acordo com a terminologia psicopatológica do autor de *Les maladies*, Tomé Gonçalves padece de uma “desordem da memória”, especificada como “uma forma de amnésia parcial”, que se manifesta sob o sintoma de afasia, “variando esta segundo as condições que a produzem” (Ribot, p. 120). “L’aphasie est tantôt permanente, tantôt transitoire”, assegura Ribot. Para felicidade de uma meia dúzia de credores que recorreram aos bons serviços do sábio estrangeiro, que “sabe coisas que nunca lembram ao diabo” (Machado de Assis, p. 337), Dr. Jeremias diagnostica como curável a doença de Tomé Gonçalves. A leitura em paralelo dos dois textos, o do ficcionista

e o do psicólogo, produz o efeito de um diálogo intertextual gerador de espaço semântico contraditório pois que, articulado à base de unidades lexicais convergentes, gera significados divergentes. É que estratégia e táticas discursivas têm, num e noutro texto, propósitos diferentes. Enquanto a exposição do psicólogo apresenta-se com a seriedade de quem pretende ter alcançado uma nova verdade científica e, para enunciá-la, necessita elaborar um discurso coeso e coerente, a narrativa do ficcionista desmascara, com riso irônico e sob a aparência de falsa seriedade, a inconsistência da construção monolítica e presunçosa. Imitando a forma retórica do discurso pseudocientífico, Machado inverte-lhe o sentido, bem ao gosto da paródia estilística. A inversão de sentido ocorre mesmo nos detalhes que parecem se corresponder ponto a ponto no confronto do texto de Ribot com a fala de Jeremias. Confira-se o exemplo (bem picante, segundo Ribot) de um velho que, estando com a mulher e se imaginando estar ao lado de “uma dama a quem dedicara outrora todas as suas noites”, repetia-lhe constantemente: “Querida, não posso ficar mais tempo com você; preciso voltar para junto da minha mulher e dos meus filhos” (Ribot, p. 116). Cotejando o exemplo ilustrativo da tese de Ribot com um dos casos contados pelo Dr. Jeremias, o da dama catalã que “a princípio confundia o marido com um licenciado Matias, alto e fino, quando o marido era grosso e baixo” (Machado, p. 378), saltam simultaneamente à vista semelhanças e contrastes entre os dois relatos. A confusão entre marido e amante, motivada pela amnésia e comum a ambos, produz no contexto da narrativa ficcional efeito contrário ao intencionado por Ribot. Ao passo que o texto do psicólogo neutraliza o picante da anedota com a capa de uma linguagem afetivamente neutra, o ficcionista acentua maliciosamente o picante anedótico sublinhando os traços físicos que distinguem, de maneira inconfundível, marido e amante. Obviamente, a teoria científica do lapso fica confinada ao ridículo quando avulta a mordacidade crítica do mestre da ficção.

A citação é expediente de que Machado se serve reiteradamente como recurso crítico. Em “O lapso”, tanto a epígrafe tirada do livro de Jeremias (XLLL, 1, 2) como a alusão à imagem do abismo retirada do contexto dos pensamentos de Pascal e deslocada para o caso de Tomé Gonçalves dão a medi-

da das radicais transformações a que Machado submete os seus autores preferidos. A passagem é exemplar porque nela se cruzam, parodiados, o texto pascaliano e o texto sagrado: “e [o abismo era] tão profundo que cabiam nele mais de sessenta credores que se debatiam lá embaixo com o ranger de dentes da Escritura”. A transgressão ao original e sua distorção parodística visam ao efeito máximo da sátira e da crítica.

Já apontei em outro trabalho² o sentido satírico-crítico da taxonomia machadiana em relação ao gosto classificatório da ciência positiva do século XIX. Em “O lapso”, esse tópico retorna de modo caricaturado na já citada referência ao ensaio de Lamb – o que propõe a divisão da humanidade em duas raças: “a dos homens que emprestam, e a dos que pedem emprestado”. Essas referências ajudam à compreensão da maneira como Machado lia e como se servia dos textos que lia no ato de escrever os seus. Descontextualizando categorias e enunciados, emenda-os em novos contextos, construindo os seus textos sobre as ruínas de textos desmoronados. O leitor ruminante, com sete estômagos no cérebro, a que se refere em *Esau e Jacó*, era ele mesmo, máquina ativíssima de trituração de discursos alheios, cujos detritos eram reagenciados em edificações discursivas de sentido inverso ou contrário às intenções do texto-fonte. Comparando a epígrafe de “O lapso” – “E vieram todos os oficiais... e o resto do povo, desde o pequeno até ao grande. E disseram ao profeta Jeremias: Seja aceita a nossa súplica na tua presença.” – com a fonte donde provém: “1. E vieram todos os oficiais de guerra, e Joanan, filho de Carée, e Josias, filho d’Osaías, e o resto do povo, desde o pequeno até ao grande. / / 2. E disseram ao profeta Jeremias: Seja aceita a nossa súplica na tua presença, e faze oração por nós ao Senhor teu Deus por todo este resto do povo, porque de muitos temos ficado poucos, assim como nos vêm teus olhos”³ – vê-se que o corte tanto dos nomes bíblicos quanto o do Senhor Deus, suprimindo toda marca do sagrado, profanam (tornam profano) o texto bíblico adequando-o, com perfeição, ao contexto satírico-crítico da narrativa ficcional. Acrescente-se a esse procedimento a coincidência de nome entre o profeta bíblico e o cientista-psiquiatra do conto, e se terá completado o circuito dessacralizador do procedimento machadiano. Com toda propriedade, cabe aqui a aplicação do termo *contradição*, pois a dicção de Machado contra-diz a dicção bíblica.

Como o humanismo de Quincas Borba, como as hipóteses “psiquiátricas” do alienista Simão Bacamarte, a teoria do lapso de memória do Dr. Jeremias Halma e o seu método terapêutico desconstróem discursos do saber cultuados como fetiches no declínio do século XIX. Graças ao Dr. Jeremias, no clímax da narrativa, quando Tomé Gonçalves fica curado do lapso e paga a todos os seus credores, o texto escorrega de passagem no que diziam as mulheres: “Parece cousa de feitiçaria” (Machado, p. 380). Feitiçaria entra aqui como signo indiciador, termo-denúncia do irracionalismo que irrompe das camadas retóricas de um discurso pretensamente racionalista e eficaz. De maneira muito semelhante ao final d’*O alienista*, o desfecho de “O lapso” aponta para uma única vítima. Se lá era o alienista que, depois de diagnosticar a loucura em levas e levas de itaguaienses, se declara a si mesmo como o único louco em Itaguaí e, ato contínuo, interna-se na Casa Verde, aqui é o Dr. Jeremias que sobra como o único credor, depois de ter curado Tomé Gonçalves da amnésia e de este ter pago todas as suas dívidas.

É preciso, porém, ressaltar a grande divergência entre as práticas terapêuticas aplicadas por Simão Bacamarte e as aplicadas por Jeremias Halma. Enquanto o alienista recolhe os “loucos” na Casa Verde, onde são tratados longe do contato e dos olhos da sociedade, o “psiquiatra” do lapso desdobra a sua terapia em dois procedimentos distintos: primeiro, aplica-lhes uma droga milagrosa que restaura em suas mentes o paradigma lingüístico danificado, curando-os da afasia parcial; segundo, exercita-os com vista à recuperação dos gestos perdidos que, forma de amnésia mais rara, segundo Ribot, e, portanto, mais renitente, exige terapia intensiva e repetitiva: “O médico levava o doente às lojas de sapatos, para assistir à compra e venda da mercadoria, e ver uma e muitas vezes a ação de pagar” (Machado, p. 379). O método é plenamente eficaz, segundo a narrativa, pois que “tudo foi pago”. Como facilmente se percebe, Dr. Jeremias atua em contraponto relativamente a Bacamarte. Contra a segregação social dos loucos, que são internados na Casa Verde, os afásicos demandam, como prática curativa, estreitamento de contato e convívio com a sociedade. Se ambos se aproximam ao objetivarem a reeducação, separam-se, no entanto, nos procedimentos e re-

sultados visados. Num caso, a exclusão é exigida para apagar gestos interpretados como sintomas patológicos; no outro a integração propicia a reaprendizagem dos rituais esquecidos. O comportamento do alienista, sublevando toda uma comunidade, provoca reação política que perturba a ordem e a apatia reinantes. O psicoterapeuta Jeremias, apaziguando os ânimos dos credores exaltados, restabelece a tranqüilidade social ao mesmo tempo que restaura a confiança nos negócios. As duas narrativas formam assim um par simétrico e, postas em confronto, reciprocamente se iluminam. O parentesco dos dois relatos reforça a atitude humorística de Machado frente à ciência e ao mal que ela pretende sanar. Virando pelo avesso o discurso cientificista, o ficcionista leva o leitor a desconfiar tanto da retórica quanto da lógica que se apresentam como portadoras de verdades absolutas. Na reviravolta final das duas narrativas aqui consideradas, desmoronam tanto a teoria psicológica quanto a terapia psiquiátrica professadas e praticadas pelos dogmáticos Simão Bacamarte e Jeremias Halma e, por ricochete, alcançam a autoridade das fontes onde foram bebidas as idéias ficcionalizadas em figuras tão extravagantes. Ao fim e ao cabo, o alcance de tão pomposas descobertas fica circunscrito ao âmbito do anedótico. Nasce daí a inevitável indagação quanto à validade de um saber que, tratando e resolvendo o mal de Tomé Gonçalves, que é a exceção, condena ao mesmo mal os sessenta credores – a regra – que, pagos, se olvidam de saldar a dívida contraída com o seu benfeitor. Feitas devidamente as contas, a dívida agora é muito maior, sobrando ainda a oceânica e incorrigível credulidade humana, de que os espertos sabem sempre tirar proveito para divertimento de alguns – os bem dotados do espírito de humor.

NOTAS

¹ Minha tradução para o português.

² Cf. BARBIERI, Ivo. *O alienista: a razão que enlouquece*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, fase 7, r. 4, n. 14, p. 52-61. jan. fev. mar. 1998.

³ O texto bíblico de que se utilizou Machado foi traduzido da Vulgata latina para o português por Antônio Pereira de Figueiredo e editado pela Garnier em 1881.

**TRANSGRESSIVE TEXTUALITIES,
TRANSGRESSIVE SEXUALITIES:
NELIDA PIÑÓN'S *A FORÇA DO DESTINO***

Laura J. Beard
Texas Tech University

Na análise de *A força do destino*, romance que incorpora não só a ópera de Verdi, mas a própria autora na sua tessitura, em que as anacronias convivem com naturalidade no plano da história e das personagens, destacam-se, num primeiro momento, os aspectos transgressivos das opções compositivas de Nélida Piñón, tais como sua re-visão do conceito de ficcionalidade, do papel do narrador, da relação intratexto-intertexto e dos processos de metaficção. Num segundo momento, examinam-se as transgressões da sexualidade celebradas pelo texto, associadas principalmente às formas da literatura lésbica, com sua ilimitação de fronteiras e identidades e sua voz sáfica. Também a representação do homossexualismo masculino é discutida e as sugestões de incesto que ultrapassam o universo temático para impregnar a própria textualidade. Essas duas dimensões transgressivas são constantemente projetadas sobre a estrutura e efeitos da ópera como gênero.

In a published talk on women's writing in Brazil, author Marina Colasanti reminds us that "[l]iteratura... implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido" (41). Nélida Piñon, one of the foremost voices in contemporary Brazilian narrative, creates her own identity and claims her own authority in part through transgression. With the use of metafiction, parody, and other re-workings of traditional genres and canonical works, she transgresses myriad literary conventions. Piñon challenges the limitations of socially-accepted sexuality not only by including in her texts transgressive sexual expressions like incest and male and female homosexuality, but also by celebrating disruptive, excessive female sexuality and by exalting the erotic relationship between the writer and the text.

By building her 1978 novel, *A força do destino*, on the plot of the Verdi opera of the same name, Piñon is able to focus on some of her key topics: societal restrictions on a woman's ability to realize her full self; the dialectic micro-relationships of power between men and women, between parents and children, between employers and servants; and the grand emotions of opera – love, passion, greed and jealousy.¹ Piñon admits in interviews her lifelong fascination with theater and the opera, where human emotions are revealed in brute form. Everything assumes mythic proportions and it is perhaps this mythic aspect that appeals to Piñon. In stressing her Celtic roots, Piñon asserts, "Creo mucho en los mitos, en los arcanos. Tal vez sí, tal vez mi interés por la literatura tenga que ver con la genética cultural. Los celtas eran grandes contadores de historias, historias sin tiempo que otros proseguían..." (Riera 46). In *A força do destino*, Piñon re-writes a story out of time for, as Leonora herself says, "não somos os primeiros a contrariar as determinações paternas e, enquanto não venha a emancipação feminina, não seremos os últimos a fugir" (10). The

intended elopement of Álvaro and Leonora recalls stories of Romeo and Juliet, Calisto and Melibea and others across time and national borders.²

Building a contemporary Brazilian novel on a Italian opera which premiered in 1862 but was itself based on an 1835 Spanish drama, having characters from the opera converse with the Brazilian author within the text, allowing characters and author to address the readers directly, Piñon concurrently crosses national boundaries, moves back and forth between centuries and transgresses accepted literary conventions. Piñon, in discussing the book, says: "Pensei realizar, através de um libreto de ópera, uma reflexão sobre a escritura, uma espécie de meta-narrativa que seja ao mesmo tempo uma exaltação da realidade, uma exaltação do melodrama original."³ *A força do destino*, then, is a reflection on the concept of fictionality, a problematization of the role of the narrator, a fictional unveiling of the process of constructing a fictional text.⁴

Piñon opens *A força do destino* with a definition of the word *artist*, from an 1813 Portuguese dictionary. By choosing a dictionary that reflects eighteenth-century definitions and is thus more appropriate for a story set in eighteenth-century Spain and Italy than a twentieth-century Brazilian dictionary would be, Piñon helps transpose herself into the time and space of her characters. Yet, in *A força do destino*, Piñon deviates from any traditional definition of the artist, or author, by entering into the text as a character, one who not only narrates, but also interacts with the other characters. In doing so, the "Nélida" within the text must continually choose from various possible roles – disinterested observer, *cronista*, author who wields power over both the actions of the characters and the way those actions will be interrupted by future readers of the text she is creating. She also must negotiate with the expectations the characters have of her. Seeing "Nélida" as his path to fame, Álvaro "aspira a que o glorifique, para furtar-se aos encargos de eleger a própria história" (16). Leonora demands "Nélida"'s constant presence (98) and "protesta pelas vezes que a deixe só" (99). This incorporation of the demands made on the author by the characters evokes Miguel de Unamuno's *Niebla*, Luigi Pirandello's *Six characters in search of an author*, Jorge Luis

Borges "Borges y yo", as well as Brazilian literary examples such as Helena Parente Cunha's 1985 *Mulher no espelho*.

The textualized "Nélida" maintains that the destinies of the young lovers are outside her control, that she is not responsible "pelo que há de acontecer neste pátio andaluz... Não posso prevenir Leonora dos perigos" (23). Just as she will not interfere with the intended elopement, she will not impede Carlo's desire for vengeance. In fact, she realizes that his vengeance could be what would free her of Leonora and Álvaro: "Pois não quero segui-los por toda a vida. Ou traí-los mais do que suporto. Um artista não é solidário senão com o que ele inventa" (102). As an artist, she separates herself from her creations. Like the inscribed author in Parente Cunha's *Mulher no espelho* who wishes the protagonist would decide what she wants to do with her life so that the author could be finished with the novel, this "Nélida" wishes her characters would finish off their story so that she might move on with her life. When she speaks of her life, it begs the question as to whether she means her life as a character or as a writer. If this textualized "Nélida" wants to be free of these characters in order to write the fictions of other, more interesting, characters, then her character moves closer to the site of the author Nélida Piñon. The positions of character and author seem never to remain distinct.

As a metafictional text that exposes the difficulties of constructing the text, *A força do destino* tells the story of the telling of a story. "Nélida", twentieth-century Brazilian author, appears as a character in the novel alongside Álvaro, Leonora, the Marquês de Calatrava, Don Carlo, and the other eighteenth-century characters. In placing the textualized "Nélida" alongside the characters, Piñon follows the lead of the two operas inspired by the works of St. Teresa de Ávila, *Ordo Virtutum* (1158) and *Four Saints in Three Acts* (1927). Hildegard Von Bingen, the twelfth-century German mystic nun who created the earlier work, appears in her own person at the beginning of her work, while in the latter work the composer Virgil Thomson and librettist Gertrude Stein appear as the *commère* and *compère*.⁵ In *A força do destino*, the fictionalized "Nélida" is there to witness their words and actions so that she might write their stories. Piñon sets up her textual counterpart as a *cronista*, yet she has that counterpart continually emphasizing the gaps and

ruptures, the social, discursive and narrative asymmetries of the events she is attempting to chronicle. History thus becomes but one of the genres and languages engulfed, ingested and rearticulated by the novel.

But the fictionalized "Nélida" is not the only narrator. The parodic novel is created out of many voices; the single, authoritarian, unifying voice of the traditional omniscient narrator has been replaced by the dialogic discourse, the multi-voiced heteroglossia describe by Bahktin. The operatic characters speak to each other, to the textual "Nélida" and to the implied readers, while "Nélida" speaks both to her characters and to her readers directly. At times several characters speak at once, until Leonora complains, "já não sei que palavra é de minha lavra, que verbo brotou do seu coração" (29). The words of the different characters intermingle, just as the boundary lines between bodies and words are effaced.

Multiplicity is already inherent in the opera: not only do multiple characters speak in their own voices (as in a play), but the music, in combination with the dialogue, allows more than one emotion to be expressed simultaneously. Traditionally, in the staging of opera, the characters do not face each other as they sing, but turn out towards the audience. Their singing out is a practical, technical requirement; they must project their voices out over the orchestra to the audience. But the technical requirement has sexual reverberations. As the singers' emotional energy goes out to the audience, those in the audience look at the singers and feel that the singers are looking back at them, seducing them. Operagoers may be seduced by the tenor or by the soprano, by one or by all of the opera performers, according to each person's own sexual desires and fantasies.⁶

Often in the opera, characters proclaim their emotions to the audience but not to their fellow characters. Piñon replicates this effect in her novelistic text by including soliloquies and asides in parentheses by the various characters.⁷ Some things are said between characters, others are only confessed to "Nélida" or to the reader. The parenthetical remarks accentuate both the comic aspect of the opera and the parodic aspect of the novel, as in the scene where Álvaro and Leonora prepare to elope. Álvaro asks:

Que ruído é este? Quem ousa interromper o nosso idílio? Quem será, Leonora?

(Claro que é o pai, seu bobo. Até parece que não sabe decifrar uma carta militar, com seus sobresaltos e enigmas conhecidos. Bom pretendente tenho eu.) Não sei, amado. (24-25)

In the parenthetical aside, Leonora shows her intelligence, impatience and independence, her metafictional awareness of the artificiality of the scene she is playing. The words spoken to Álvaro (those given her by the male playwright) completely contradict her inner thoughts (as imagined by the female novelist).

The title, as well as the seventeen references to destiny that appear in the course of the novel, underscore destiny as a central theme of Piñon's novel.⁸ Like Parente Cunha's *Mulher no espelho, A força do destino* highlights the difficult question of who is in control of the text, who has the authority to determine the characters' destinies – the characters themselves or "Nélida". That Piñon's text is based on an earlier text complicates the issue further in that Giuseppe Verdi has also made decisions about the characters' destinies in writing his opera. That Verdi based his opera on an earlier piece further muddles both the *origin*-ality of the piece and the question of who determines the actions of the characters, who is it who controls their destinies.

The textualized "Nélida" highlights this issue of authorial control by explicitly referring to certain aspects of the story as outside her control, already determined by Verdi. The fictionality of her claim is underscored by the other aspects of her text that differ greatly from the Verdi opera. Following Adrienne Rich's definition of "re-vision" as the part of feminist literary criticism that includes "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction"(90), one could say that Piñon's greatest re-vision of the Verdi opera lies in the portrayal of the female characters, particularly Leonora. Leonora goes from hapless, helpless victim in Verdi's opera to a strong-minded woman in Piñon's novel.

Giuseppe Verdi, working with the librettist Francisco Maria Piave, used as a foundation for his opera the Duque de Rivas' *Don Alvaro o la fuerza del sino*, a "médico de su honra"

drama published in 1835. In the Duque de Rivas' drama, Leonor's defining characteristics are anguish and indecision. She loves both her father and Don Álvaro and, seemingly incapable of deciding what to do in this impasse, continually exclaims, "¡Ay, desdichada de mí!" or "¡Ay, triste!". Joaquín Casaldueiro's notes to Alberto Blecua's edition of the play refer to Leonor as "la mujer nacida para el dolor" (23). Such was the limited role available to females in the Spanish dramas of the day.

In Verdi's opera, the feminine roles are also small, portraying female characters – Leonora and her maid – who are fragile and vulnerable. In *A força do destino*, the textualized "Nélida" apologizes that the role of Preziosilla,⁹ whom she characterizes as an enchanting woman, is so modest, requiring less than five minutes of reading, but reminds the reader that "[a] culpa não é minha. Verdi exigiu-lhe a presença, sem me ceder explicações" (109).¹⁰ It was the earlier male author who gave Preziosilla such a small role. Nélida suspects that "na juventude chegou a tê-la no próprio leito, prometendo-lhe então a glória. E cumpriu a promessa. O que não se estranha, tratava-se de um cavalheiro italiano, cioso da palavra empenhada" (109). Piñon's characterization of Verdi as a gentleman is, of course, an ironic one: while she concedes that he fulfilled his promise to the young woman, her denunciation of his method of luring the woman into his bed is implicit. In Piñon's novel, the story of Preziosilla becomes a narrative both written into and written out of the text, another example of the discursive and narrative gaps and ruptures characteristic of the metafictional text.

In Verdi's opera, the masculine roles, and the strong male voices, predominate. In Piñon's version of the opera, however, Leonora is not the typical fragile, abandoned victim. She is a strong, independent woman seeking to live her life according to her own desires. She is a feminist stuck in the restricted role of an operatic heroine, surrounded by men who want to control her life and unable to change their way of viewing women and the world: "Nem Leonora sucederia em propor-lhe uma visão feminista" (84). By turning the operatic heroine into a feminist aware of the restrictions of her role, Piñon is writing beyond the ending, severing her narrative from conventional structures of fiction, opera and consciousness about women.¹¹

Statements about the condition of women – in opera, in eighteenth-century Spain – abound in Piñon's text. The characters are metafictionally aware of the literary and operatic traditions that underlie their roles and undermine their independence. Leonora elopes with Álvaro because "nestes tempos de dois séculos atrás, não pode a mulher fazer outra coisa senão contrariar a vontade paterna fugindo com o noivo" (8). Similarly, she obeys him "como as mulheres da minha nação nesta época submetem-se" (20). But she does not see why her brother should be the only heir to the family fortune, "só porque nasceu dotado de um pauzinho minúsculo entre as pernas" (93). Álvaro is described as "carnívoro, aprecia carne crua e sofrida", and as one who "usou as mulheres das Índias com tradicional desrespeito" (83). These statements do not fit in a "médico de su honra" Spanish drama, in which it is not the woman's place to comment on her role in society nor on the behavior of the men around her. Neither do the statements correspond to a Verdi opera, but they definitely fit within a Piñon text that transgresses the limits of those earlier traditions. With Leonora's self-conscious statements on the role of women in eighteenth-century Spain, Piñon is again writing beyond the ending, using her narrative to make critical statements about the psychosexual and sociocultural construction of women.

The language of Piñon's novel transgresses the linguistic and socio-linguistic limits of a Verdi opera. The spoken language of the young lovers shatters social hierarchies. In parodying a genre considered elitist, artificial and foreign, Piñon puts contemporary Brazilian slang into the mouths of these operatic European figures of an earlier century. Álvaro refers to "Nélida" as a "macaca velha", a term then explained in the parenthetical aside as "expressão que se vai usar em duzentos anos, é só esperar para ver, não sabe você que a língua é um fenômeno da moda" (10). Stressing the transitory fashions of speech undercuts language's authority to impose meaning and identity.

The operatic discourse is further disrupted by terms in English that refer to twentieth-century realities: "traveller's checks" (24), "crayon" (59), and the ubiquitous "OK" (8). These misplaced terms emphasize both the artificiality and foreignness of the operatic text and the wrinkles in time created by Piñon's text. The terms manage, paradoxically, both to erase and to

emphasize the boundaries between the twentieth and eighteenth centuries.

Like the Duque de Rivas' plays and Verdi's operas in Spain and Italy, Piñon's novels are major works that condense national identity and ethos in Brazil. As genres, drama, opera and novel are all cultural artifacts that help to define their respective periods. In working to define the twentieth century in Brazil, Nélida Piñon uses her novels to push at the limits on narrative, on language and on the space allotted to women in both literature and society. In the metafictional *A força do destino*, Piñon makes visible the traditionally invisible, that is, the parodying language, the process of constructing the text, the thoughts of the writer, the presence of strong women. By ingesting, absorbing and mimicking the varied discourses that share a presumption of authority – such as the chronicle, diary, travel journal, or anthropologist's monograph – Piñon shows that neither their language nor their "truths" are absolute. Rather they are conventional, arbitrary constructs specific to their time periods and intended to enforce a patriarchal re-articulation of authority over women. In *A força do destino*, Piñon strives to *undo* the effects of patriarchal discourse by *overdoing* them.

Celebrating Transgressive Sexualities

In addition to the literary transgressions accrued by mingling genres, mixing languages and traversing national borders, Piñon challenges what society deems acceptable sexuality by including forms of transgressive sexuality in her texts. The relationship between the writer and the text is eroticized; female sexuality in all its forms is celebrated; incest and homosexuality make frequent appearances in her narratives. Indeed, with the celebration of sexuality, the constant engagement of desire in its myriad manifestations, and the resistance to fixed identities and boundaries, Piñon's fiction falls into one categorization of lesbian literature. In an article on how to define the nature of lesbian writing, Bertha Harris asserts that lesbian literature engages a desire and a profusion that defies the fixity of identity, the boundaries drawn around individual subjects, or any form of categorization and normalization.

Diana Hamer similarly asserts that "lesbianism... suggests a much more fluid and flexible relationship to the positions around which desire is organized" (147). Piñon's narratives present an organization of desire that is fluid and flexible, continually refuse any fixity of identity, blur the boundaries around individual subjects and revel in a disruptive, excessive female sexuality that often threatens the confines of her texts.

Various passages from *A força do destino* eroticize the relationship between "Nélida" and her text, between "Nélida" and the Brazilian language. "Nélida" secures the role of *cronista* by selling herself to Álvaro as the only one capable of memorializing the two lovers in Portuguese. She characterizes Portuguese as "um feudo forte e lírico ao mesmo tempo" (13), as a ship that travels the Atlantic, now consoling Portugal, now perturbing Brazil, a maritime language that "entende bem os impropérios do vento, mais que qualquer outra se deixa levar pelos sentimentos" (14). Portuguese is presented as a passionate language which has gained force and ardency from the African laments that have entered into the Brazilian tongue. Brazilian Portuguese is given an eroticized physical body with the characterization "de rosto e sexo ardentes" (14). In this way, "Nélida" herself becomes a lover, with the personified Brazilian Portuguese as her beloved.

In considering, in *The pleasure of the text*, the erotic relationships between the writer and the text as well as between the reader and the text, Roland Barthes affirms that writers of pleasure accept the letter as their pleasure and are obsessed with language (21). Piñon's obsession with Brazilian Portuguese can be noted throughout her fictions and confirmed in her interviews. Barthes further suggests that the mother tongue is an object of constant pleasure for the writer, defining the writer as "someone who plays with his mother's body" (37). Barthes's proposition that the text is an anagram of an erotic human body (17) corresponds to the eroticized relationship between "Nélida" and her text suggested in *A força do destino*.

"Nélida" writes "[n]a volúpia de dedicar-me aos personagens com a paixão unicamente consentida pelo verbo" (99). In these passages, she enters the text not as disinterested observer, but as eroticized female body. She warns Álvaro, when they enter into their agreement, "serei uma pele de temperatu-

ra igual à de vocês. Qualquer febre da tua amada há de incendiar-me também" (12-13). That it is Leonora's ardor which will arouse "Nélida" lends a sexual meaning to Álvaro's complaint that "Nélida" always preferred Leonora. Reminded that "Nélida" too is capable of arousal leads Álvaro to realize that they are playing "um jogo perigoso" (13), as "Nélida", excited by Leonora's sensuality, could become a rival of Álvaro's. The reader is also reminded of the narrator's sensuality by sections that describe "Nélida" as feeling "indolente. O suor na pele, usufruía desta doce sensualidade" (36) or in which "Nélida" proclaims herself "voraz" (97). Sexuality and textuality come together like the two lips in continuous contact in Luce Irigaray's *This sex which is not one* (24).

Opera is, as noted in *En travesti: women, gender, subversion, opera*, about sex and the pleasures of artifice (1). Margaret Reynolds notes the velvet plush, gilded mirrors, naked cherubs and powdered footmen that connect the opera house to the brothel at the same time that she remarks on the opera lovers' capacity to savor, to spin out refined pleasure, to surrender with apparent abandon, to contrive, calculate and regulate their pleasure (132). Other contributors to the volume discuss opera as an art form "disposed to trespassing across sexual boundaries¹²," and delineate the queer history of opera, with reference to the characters and performers who seem poised between the masculine and the feminine – castratos, mezzo-sopranos who sing male parts, tenors who cry, the various cross-dressed and star-crossed lovers, etc. Essays in this volume discuss how the art form "permits an unparalleled range of opportunities for women to subvert and, often, overturn traditional gender roles", as the voice in opera transcends both sex and gender, as the tradition of women singing trouser roles allows for women "to make love to each other in a public place and *get away* with it" (4-5). When a female singer, dressed as a man, sings of "his" love for another woman, spectators are treated to a passionate display of erotically-charged identification and difference. *En travesti* looks not just at the transcendence of gender enacted by the transvestite characters in opera, but also by all the women in opera – characters, performers, librettists, composers – who challenge and transgress the limits of female identity, who to break the rules,

who to transform the operatic stage into a playground for their own pleasure.

Terry Castle's essay on Brigitte Fassbaender explores the long tradition of "sapphic" diva-worship in opera. Brigid Brophy has argued that a great diva's appeal is intrinsically erotic; her feats of breath control and muscular exertion can be easily reinterpreted as "metaphors of virtuoso performance in bed" (qtd. in Castle 21). As Castle puts it, "[f]or female fans, the implication is obvious: to enthuse the voice is, if only subliminally, to fancy plumping down in bed with its owner" (21). The ardor female fans feel for their favorite divas is, implicitly or explicitly, charged with homoeroticism.

Sam Abel argues that to enter into the world of opera – as Piñon does in creating her novel and as textualized "Nélida" does within that novel – is to "engage in abnormal, excessive sexuality" in a world that is distinct from mainstream desire. He refers to operatic desire as "bigger, more passionate, shameless, brazen" and less controlled than what is considered "normal" sexuality. He goes on to assert,

Even more queerly opera aims its desire ambiguously and indiscriminately, refusing to differentiate between acceptable and unacceptable, male and female, single or multiple objects of desire, merrily blurring the lines between the possibilities. (66)

That ambiguous and indiscriminate aiming of desire is characteristic of *A força do destino*.

In "Sapphonics", the third chapter of *Queering the pitch*, Elizabeth Wood employs her title term to refer to "a way of describing a space of lesbian possibility, for a range of erotic and emotional relationships among women who sing and women who listen" (27). This Sapphonic voice resonates in a sonic space as lesbian difference and desire. Wood's description of the Sapphonic voice – its flexible negotiation and integration of an exceptional range of registers crosses boundaries... to challenge polarities of both gender and sexuality... Its refusal of categories and the transgressive risks it takes act seductively on a lesbian listener (28) – also resonates with the descriptions

of lesbian literature cited above. Piñon's use of opera in *A força do destino* (and *A doce canção de Caetana*) opens a space to act seductively on lesbian (and non-lesbian) readers.

The textualization of "Nélida"'s body reveals not only "Nélida"'s possible lesbian interest in Leonora but also a (possibly narcissistic) mirroring relationship between the two females. In the text of *A força do destino*, "Nélida" recalls seeing Renata Tebaldi sing the part of Leonora in the Teatro Municipal do Rio. Seeing life reproduced so beautifully on the stage, "enxergávamo-nos como diante de um espelho" (46). Terry Castle notes that for lesbian opera fans in particular, "the diva's passion is a mirror: a fluid, silvery form in which desire itself can at times be recognized. By the liberating way that she desires – by the bold ardor of her own 'homovocal' exaltation," the diva becomes a thrilling emblem of homoerotic possibility (49). In *A força do destino*, "Nélida"'s identification was such that she erased the boundaries between her body and that of the opera singer: "E ao emprestar meu corpo a Tebaldi, para me fazer crer que cantava através da minha garganta adolescente..." (46).¹³ "Nélida"'s words echo those of Wayne Koestenbaum, in *The queen's throat: opera, homosexuality and the mystery of desire*, when he writes:

A singer's voice sets up vibrations and resonances in the listener's body... The listener's body is illuminated, opened up: a singer doesn't expose her own throat, she exposes the listener's interior. Her voice enters me, makes me a "me", an interior, by virtue of the fact that I have been entered. (42-43)

In *A força do destino*, as in the citation from Koestenbaum, the boundaries between bodies and words, as well as those between the bodies of supposedly different female subjects, are blurred.

The sections of *A força do destino* in which the textualized "Nélida" identifies with Renata Tebaldi are seemingly autobiographical, as Piñon has spoken in interviews about a childhood and adolescence spent at the Teatro Municipal de Rio, fascinated by opera and ballet, opera singers and ballerinas,

a youth in which she “vivía para admirarlos” (Riera 47). Piñón’s youthful capacity to lose herself in admiration of the performers is echoed by Sam Abel, in his *Opera in the flesh: sexuality in operatic performance*, when he marvels at how opera makes him lose himself, how it consumes him in a way matched only by sexual desire. He dedicates a chapter to “Operatic orgasms”, claiming that every “climactic note, in an aria, in an assemblage, even in an overture”, takes on the character of a sexual climax in the “sensually heightened” space of the opera house (88). Abel ponders the paradoxical tensions in opera, especially those in the realm of sexuality:

Why, for example, do the most masculine roles in nineteenth-century opera belong to tenors, men with voices closest to the female range; and before that, to castrated men, sometimes with voices higher than the heroines? Why do women in opera play men’s roles so often... And how can opera get away with staging sexual transgressions such as adultery and incest with so little protest from the audience, even during... the Victorian era? How does opera manage to be entirely sexual underneath a face of complete chastity, thoroughly subversive in its eroticism behind a mask of sexual normalcy? (11-12)

For Abel, opera can be termed “queer” under Eve Kosofsky Sedgwick’s use of that term in *Tendencies*: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or *can’t* be made) to signify monolithically” (8). Opera is a lure towards “the illicit and the atypical” (Abel 26), one that tempts with every kind of physical and emotional excess, one that asks us so much to identify with, but rather to lose ourselves in desire for all these gorgeously dressed, exotically placed, heroic and romantic characters with strong and beautiful voices.¹⁴ It is this open mesh of possibilities, the sexual subversiveness and the erotic transgressions of opera that entice the textualized “Nélida” into the text of *A força do destino*.

"Nélida"'s ability to occupy the dual positions of desiring subject and object of desire again demonstrates the fluid and flexible organization of desire as well as the continual refusal to fix identity cited as characteristics of lesbian literature. The autoerotic nature of simultaneously inhabiting the positions of subject and object of desire also evokes Laplanche and Pontalis' ideal image of autoeroticism in "'lips that kiss themselves'. Here, in this apparently self-centered enjoyment, as in the deepest fantasy,... all distinction between subject and object has been lost" (26). Laplanche and Pontalis posit fantasy as a *narrative* scenario, a structuring scene of desire that perform an important role in the constitution of the sexual subject. The illustrative value of their theory in exploring *A força do destino* justifies a longer quotation:

By locating the origin of the fantasy in the autoeroticism, we have shown the connection between fantasy and desire. Fantasy, however, is not the object of desire, but its setting. In fantasy the subject... appears caught up in the sequence of images. He forms no representation of the desired object, but is himself represented as participating in the scene although... he cannot be assigned any fixed place in it... As a result, the subject, although always present in the fantasy, may be so in a desubjectivized form, that is to say, in the very syntax of the sequence in question. (26)

If *A força do destino* is seen as the fantasy, it certainly holds that, as the subject, "Nélida" is caught up in the sequence of images that comprise this metafictional text, is represented as participating in the scene without being in any fixed place in it, and is always present in the fantasy, perhaps in its very syntax.

The references to "Nélida"'s sexuality, her participation in the fantasy of the metafictional text, disrupt her guise as *cronista*. She admits in a parenthetical and ironic section that certain words in her text "estão se excedendo em suas funções. Não as endossarei de modo algum. Refiro-me particularmente às que destacam calor e corpo de Leonóra" (59). Female sexuality is in excess, refuses narrative control, breaks out of bounds.

Female sexuality is what has been traditionally silenced in masculine texts. In *This sex which is not one*, Irigaray asserts that what remains the most completely prohibited to woman is any expression of her own sexual pleasure. "For in fact feminine pleasure signifies the greatest threat of all to masculine discourse, represents its most irreducible 'exteriority,' or 'exterritoriality'" (157). In *A força do destino*, female sexuality shatters traditional narrative restrictions, repeatedly disturbing any boundaries drawn between characters, between bodies and words. As Leonora exclaims, "já não sei que palavra é de minha lavra, que verbo brotou do seu coração" (29). The demarcating lines between physical bodies and spoken words are no longer clear.

"Nélida"'s preference for Leonora also puts into question her position as *cronista*. As Álvaro complains to "Nélida": "Você sempre preferiu Leonora a mim, que é uma Julieta espanhola, corresponde ao teu ideal de independência... Nunca me amaste com a mesma intensidade" (80). Indeed, as Naomi Hoki Moniz notes, Leonora fits into a line of independent females in Piñon's works – Mariela from *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, Ana from *Madeira feita cruz*, Monja from *Fundador*, Marta from *A casa da paixão*, Esperança from *A república dos sonhos* and Caetana from *A doce canção de Caetana* (Moniz 128).

Leonora is the object of everyone's desire. In addition to being the character preferred by the narrator in the text, she is the beautiful woman desired not only by Álvaro, but also by her brother Carlos and quite possibly by her father. In describing her voluptuous body to their father, referring to breasts that were not just beautiful but seemed to "esguichar mel refinado", Carlos asks, "Não vais me dizer, pai, que nunca notaste o dorso de tua própria filha?" (39). The brother's desire is so great that he cannot imagine that the father would not feel the same lust. Carlos remembers how happy he was living in the same house as Leonora and seeing her daily: "Que melhor despertar podia eu pretender. A sonhar com a irmã pelas noites, e já pelas manhãs buscava-lhe a sombra" (42) and suggests that "[d]evíamos isto sim ter agido naquela época, quem sabe, posto naquela parte – que parte? ora, pai, o senhor sabe bem – um cinto de castidade, a chave ficaria ora com o senhor, ora comigo. Seríamos os únicos guardiões de tal tesouro" (42). The intercalated

question and answer, "que parte? ora, pai, o senhor sabe bem", intimates complicity. Carlos' suggestion that they could have taken turns guarding the key to her chastity belt insinuates that they could also have taken turns taking their sexual pleasure with her.

Carlos' incestuous desire for his sister is a recurrent motif in the novel, as he continually pine for the days of their childhood games and declarations of love and fidelity he exacted: "fidelidade só se oferta a um irmão. Sobretudo porque brincávamos de marido e mulher, protegidos pelos arbustos" (43). The brother-sister relationship elides into a husband-wife relationship. As they grew up, he gave up the incestuous play, because, "sofrendo por perdê-la, proibido de restituir-lhe os folguedos infantis, estava respeitando o pai, a tradição, e a propriedade" (44). Only the power and authority of the father and the patriarchal tradition compel him to make the sacrifice.

The incestuous desire Carlos feels, and believes his father to feel, and the fact that he eventually comes to resist that desire because of his father all hint at embedded and conflicted desire in the father-son relationship. Such desire would be an incestuous form of "homosocial" eroticism Eve Kosofsky Sedgwick describes in *Between men*. She argues that in many nineteenth-century texts, a homosocial bonding between men underlies the more obvious heterosexual narrative. The homosocial attachment is one of deep affection that, while erotic, is never actually consummated. Often the homosocial bond is maintained through the body of a woman, a woman who serves as a commodity of interchange between the men. Leonora would function in that role of establishing the bond between father and son.

In Verdi's opera, it can also be argued that Leonora fills that same role in the relationship between Don Carlo and Don Álvaro. In Act III of the opera, they declare their undying love for one another, in a scene of "ecstatic male bonding" (Abel 70). Their love turns to hate when men discover each other's true identities (as the son and the murderer, respectively, of Leonora's father). Much of the romantic weight of the opera is carried by the males once Leonora becomes a hermit.

In Piñon's novel, Leonora is also the object of desire of another fraternal/paternal figure, the Abbot of the monastery

where she eventually seeks refuge. The passages in which he speaks of his obsessive desire mirror those of Carlos, including reference to a key which would grant him free access to her voluptuous body (103). Guardian of the faith, he is another man who is supposed to guard her virtue, but instead can ill conceal his own sexual desire for her. Coveting her fortune as well, the Abbot exemplifies greed, hypocrisy and forbidden desire.

Like "Nélida", the Abbot finds that Leonora's sexuality cannot be contained in, or by, words. In her published speech "O gesto da criação: sombras e luzes", Piñon discusses the transgressive nature of the word: "a palavra instaura a desordem, a inquietude, a sensação do iminente fracasso. E instaura ainda o desejo de se exceder, de abarcar mundos possíveis e impossíveis" (81). For the Abbot, words that might express Leonora's sexuality incite disorder, uneasiness, dangerous excess. "Três palavras convertem-se facilmente em trinta. Cada uma correspondendo à parte do corpo que se quer tocar para conhecer de perto a sonoridade de um vocábulo sussurrado" (*Força* 106). Sexual pleasure and verbal expression are closely linked, as touching the female body releases a whispered word. For the Abbot, abstinence – not just from the sexual act itself, but also from speaking the sexual act, from putting carnal desire into words – is imperative.¹⁵ Piñon's text bears out the Abbot's fear that once he starts voicing Leonora's sensuality he will not be able to stop. His proclamation that begins, "Que louco sou eu, eu sou louco por Leonora", continues on without a period or other mark of punctuation to signal the end. His words and desires cannot be contained. They end only when Nélida's words interrupt.

Piñon's rejection of the final period here is a nod to Clarice Lispector's *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a novel which itself ends without a final period. Lispector's text ends with a colon, avoiding any semblance of final closure.¹⁶ Just as the lack of a final period recalls Lispector's novel, the Abbot's words echo those of Calisto in the *Comedia de Calisto y Melibea*, when Calisto proclaims, "Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo" (94). Calisto's words were considered heretical; the Abbot's echoing of those words puts his own piety in question.

Male homosexuality is another form of transgressive sexuality introduced in *A força do destino*. When Leonora proclaims to her father that she and Álvaro are a woman and a man in love, the Marquês, opposing their union, asserts that their being a man and a woman is not enough. When Álvaro queries, “se Dona Leonora fosse varão, o senhor melhor aprovaria nosso amor homossexual?”, the Marquês replies, “pelo menos não estaria à minha vista, eu teria assegurado à sociedade de Sevilha que a honrada casa de Calatrava jamais se uniria a um telhado menos digno com o propósito de ter filhos” (29). In the Marquês’s socially-conscious eyes, the unforgivable transgression seems not to be homosexual relations but rather the creation of grandchildren bearing blood of a lower class. The passage reminds us that in the patriarchal tradition, Leonora’s body is the repository of family honor and, as such, must be defended by the father and brother.

Male homosexuality is discussed at greater length in reference to the members of the monastery. The textualized “Nélida” points out to the Abbot the various ways in which the monks reveal their sexual interest in each other. “Por favor, abade, não quis chamá-lo de *gay* ou aos seus companheiros. Mas a vida humana não é um simples arbusto, pede calor, lágrima, a emoção...” (108). In stressing the human need for love and encouraging the acceptance of all forms of passion, “Nélida”’s words advocate that more fluid and flexible relationship to the positions around which desire is organized. In this conversation, as in other points in the novel, the use of an English word in italics transports the readers from the eighteenth back to the twentieth century and factors in all that the contemporary term *gay* has come to incorporate.

Throughout *A força do destino*, English words disrupt the Portuguese text, twentieth-century terms displace the eighteenth-century story, the narrative subverts conventions of genre and gender, and sexuality breaks out of bounds. Piñón’s novel highlights the process of constructing the fictional text, parading and parodying inherited literary and operatic practices and discourses and exemplifying the truth of Piñón’s own claim, “Meu imaginário é transgressor, subverte o que precisa” (“Gesto” 88). In the end, *A força do destino* illustrates not just the

force of destiny, but also the force of desire, of language and of the creative versatility of Nélida Piñon.

NOTES

¹ See Naomi Hoki Moniz's book, p. 126.

² Melibea, like Piñon's version of Leonora, can be seen as a strong female character who celebrates pleasure and independence. For a feminist reading of *La Celestina*, see Diane Hartunian's *La Celestina: a feminist reading of the carpe diem*.

³ Pettorelli, p. 27.

⁴ Naomi Haoki Moniz refers to this metanarrative text as "uma reflexão irônica na forma de um jogo de espelhos" (114).

⁵ For more on these operas, see Blackmer and Smith, p. 6-7.

⁶ Emma Bovary, for example, is seduced by the tenor in the Act I finale of *Lucia di Lammermoor*, sure that the tenor is singing directly to her (264-265).

⁷ Moniz asserts that soliloquies add to "o sabor da oralidade e a musicalidade" of Piñon's work (123).

⁸ The italicized title is repeated on pages 45, 48 and 122. The word "destino" itself appears on pages 33, 36, 46, 47, 54, 70, 76, 78, 79, 92, 96, 97, 108, 118, 122, 123, and 125.

⁹ This character, already present in the Duque de Rivas' play, has a name traditionally used in Spanish literature to designate a gypsy girl or young woman. In Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*, for example, "La gitanilla" is named Preciosilla. The introduction of such a character adds a *costumbrista* touch.

¹⁰ "[S]em me ceder explicações" implies that Verdi should have provided Nélida with an explanation, that when writing his opera, he already knew of Nélida's existence. As historical figures, Verdi and Piñon are separated by many years; however, in her text, Piñon has the power to bring them together on the same plane.

¹¹ I borrow this term from Rachel Blau DuPlessis' text of the same name, *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. DuPlessis deals with authors writing in English, but many of her observations can be useful in studying texts by women writing in other languages and traditions.

¹² Paul Griffiths, "The song of the Sheik", qtd. in *En travesti* (90).

¹³ For more on the eroticism in the relationship between the diva and the female spectator, see Blackmer and Smith.

¹⁴ Abel insists that opera, "through its physical excesses, music, and staging devices, actively encourages me to respond erotically to the spectacle rather than to read the narrative in psychological terms. As an alternative to chasing after elusive and shifting identities, the pleasures of erotic abandonment are much more attractive" (39).

¹⁵ Leonora's brother Carlos also acknowledges the power of words to incite sexual desire and advocates abstinence from such verbal expression: "certas palavras correm o risco de incendiar o corpo. Não há que pronunciá-las" (40).

¹⁶ Lispector's novel is constructed, in large part, of dialogue between Loreley and Ulysses. It is an explanatory conversation that has no limits or boundaries: the novel begins with a comma followed by a first word that is not capitalized; it ends with a colon. Thus, the beginning and ending are shown to be arbitrary.

The novel could have started earlier in the conversation; so too could it have continued to follow the *aprendizagem* of Loreley and Ulysses. The readers are like passengers in a car who pick up a radio station, listen in for a while and then lose the station when the car passes out of the region reached by that station. By beginning with a comma and ending with a colon, Lispector avoids any semblance of full closure. The unusual punctuation cuts the moorings and allows the text to float freely between the said and the unsaid at the same time that it calls attention to the novel's existence as a text, a set of typed symbols on a page.

WORKS CITED

- ABEL, Sam. *Opera in the flesh: sexuality in operatic performance*. Boulder, CO: Westview P, 1996.
- BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang, 1975.
- BLACKMER, Corinne E. and Patricia Juliana Smith, eds. *En travesti: women, gender, subversion, opera*. New York: Columbia UP, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1977.
- BURGIN, Victor; James Donald; and Cora Kaplan, eds. *Formations of fantasy*. London: Methuen, 1986.
- CASTLE, Terry. "In praise of Brigitte Fassbaender: reflections on diva-worship". In *En travesti*. p. 20-58.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. "La gitanilla". *Novelas ejemplares*. In *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1975
- COLASANTI, Marina. "Por que nos perguntam se existimos". In *Entre resistir e identificar-se*. p. 33-42.
- DUPLEISS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trans. Francis Steegmuller. New York: Vintage Classics, 1992.
- HAMER, Diane. "Significant others: lesbianism and psychoanalytic theory". *Feminist Review* 34 (Spring 1990): 134-51.
- HARRIS, Bertha. "What we mean to say: notes toward defining the nature of lesbian literature". *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics - Lesbian Art and Artists* (Fall 1977): 5-8.
- HARTUNIAN, Diane. *La Celestina: a feminist reading of the carpe diem*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1992.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- KOESTENBAUM, Wayne. *The queen's throat: opera, homosexuality and the mystery of desire*. New York: Vintage Books, 1993.
- LAPLANCHE, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. "Fantasy and the origins of sexuality". In Burgin, Donald, and Kaplan. p. 5-34.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas: Editora de UNICAMP, 1993.
- PARENTE Cunha, Helena. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.
- PETTORELLI, Maryvonne Lapouge. "Ecrire dans la langue portugaise du Brésil, c'est révéler le Brésil tel qu'il est". In *La Quinzaine Littéraire* 484 (avril 1987): 16-30.

- PIÑON, Nélida. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978.
- . *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- . *A força do destino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- . *Fundador*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- . *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: GRD, 1961.
- . *Madeira feita cruz*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.
- . *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- . "O gesto da criação: sombras e luzes". In *Entre resistir e identificar-se*. p. 81-94.
- PIRANDELLO, Luigi. *Collected plays*. London: John Calder, 1988. V. 2.
- Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. Eds. Philip Brett, Elizabeth Wood and Garcy C. Thomas. New York: Routledge, 1994.
- REYNOLDS, Margaret. "Ruggiero's deceptions, cherubino's distractions". In *En travesti*. p. 132-151.
- RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Deutsch, 1966.
- RICH, Adrienne. "When we dead awaken: writing as re-vision". *College English* 34, no. 1 (Oct 1972); reprinted in *Adrienne Rich's Poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi. New York: W. W. Norton, 1975.
- RIERA, Carme. "La vida es la literatura: entrevista con Nélida Piñon". *Quimera*, v. 54-55, 44-49.
- RIVAS, Duque de. *Don Alvaro o la Fuerza del sino*. Barcelona: Editorial Labor, 1974.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1978.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English, Literature and male homosocial desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- . *Tendencias*. Durham: Duke UP, 1993.
- SEDGWICK, B. Frank. "Rivas' *Don Álvaro* and Verdi's *La forza do destino*". *Modern Language Quarterly* 16:2 (June 1955): 124-129.
- SHARPE, Peggy, ed. *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.

A DANÇA DAS LUZES ENTRE OS MINEIROS

Fábio Lucas

Enlightenment and its influence on the Arcadia movement in eighteenth century Minas Gerais are the focus of this essay, pointing out the primacy of French rationalism and of Rousseau's and Voltaire's theories over other characteristics usually ascribed to the Arcadia poetics such as the imitation of the classics or the uses of mythology. From Vania Pinheiro Chaves's study on *O Uruguai*, it scrutinizes Claudio Manuel da Costa's *Vila Rica*, Tomás Antonio Gonzaga's lyrical verses to Marília, finally coming to Santa Rita Durão's ambiguous view of the Church, in search of the Enlightenment ideals of Nature and the emancipatory role of Education and their assimilation by the *Inconfidentes*.

No campo da poética, o setecentismo luso-brasileiro se caracteriza pelas restrições ao cultismo e ao conceptismo. Orienta-se mais para o racionalismo, menos para a imitação dos clássicos ou para o emprego da mitologia pagã. Sempre que possível, o engenho deveria ser controlado pelo juízo.

Uma das fontes mentais da era pombalina foi o *Verdadeiro método de estudar* (1746), de Luís Antônio Verney. No âmbito dos preceitos literários, imperava a *Arte poética* de Cândido Lusitano (Francisco José Freire), de filiação horaciana e aristotélica. Cândido Lusitano buscou fundamentos nos teóricos do renascimento italiano, no classicismo francês, nas idéias de Luzán e, principalmente, nas de Lodovico Antonio Muratori. A seu lado, consta *Elementos da poética tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*, atribuído a Pedro José da Fonseca e publicado anonimamente em 1765.

Como quer que seja, dois princípios se destacavam então: a racionalidade (ligada à clareza e à verossimilhança) e a sobriedade (indutora da naturalidade e do uso moderado das imagens e dos tropos), sem que, todavia, houvesse perda do maravilhoso e do patético.

Vânia Pinheiro Chaves, na tese "*O Uruguay*" e a fundação da literatura brasileira, realiza proveitosa investigação da crítica luso-brasileira do século XVIII, voltando a acentuar o pioneirismo da *Epístola* de Silva Alvarenga a Basílio da Gama no exercício do juízo literário entre nós.

A ensaísta vai mais além da simples análise de *O Uruguay* de acordo com os preceitos arcádicos. Desde a evocação da epígrafe do poema, tirada da *Eneida*, procura encaminhar o leitor ao sentido ético e político da obra, cujo conteúdo aponta para a dinâmica da reposição da ordem justa, violada em certo ponto pelas forças do mal. Estabelecido o agente do bem, representado pelo governo português, figurado em Gomes Freire de Andrade, o poeta lida com os índios como agentes enganados pelas forças do mal, os padres, que, oprimindo-os, fizeram-nos seus aliados.

Posto o triângulo colono-jesuíta-índio, sabe-se que aos jesuítas competia cristianizar e domesticar os índios. Mas se recusavam a cedê-los, como força de trabalho, às empresas estatais do mercantilismo, retendo-os na qualidade de mão-de-obra gratuita, a serviço dos objetivos econômicos da Companhia de Jesus. Os desentendimentos entre colonos e jesuítas eram freqüentes, enquanto os infortúnios sobravam para os índios.

Ivan Teixeira, em nota explicativa da edição das *Obras poéticas* de Basílio da Gama, conclui que a escolha de um bandeirante como herói de *O Uruguay* simboliza a opção de um verdadeiro poeta iluminista, pois se trata de alguém dotado de energia civilizadora, adepto da expansão, do progresso e do Estado forte.

As forças do bem, portanto, operam no poema com dois objetivos: restabelecer o direito régio, violado por padres e índios, e libertar estes últimos da tirania daqueles. Na explicação de Ivan Teixeira, temos:

O Uruguay procede, enfim, a uma expressiva metonimização da estrutura política de nossa história colonial, sem deixar de referir ou retratar pormenores significativos da vida natural do Brasil e dos índios. Sobretudo, incorpora o encontro da cultura primitiva dos índios com a civilização européia, tanto através da ação jesuítica, aparentemente branda e favorável, quanto através da operação do colono, francamente depredadora. Mas, como quer que seja lido, é fundamental que, primeiro, se destaque sua vigorosa capacidade de reproduzir, pela mimese construtiva do texto, as formas de organização da vida política da América colonial.

Adiante, o mesmo autor atinge o ponto nevrálgico da questão:

A tradição crítica percebeu a brasilidade literária de *O Uruguay*, sem contudo atinar com a sua verdadeira essência, atribuindo como causa dela a presença da natureza e do índio na cenografia do poema. Mas tal não pode ser uma verdadeira causa, porque é apenas um acidente sem importância estrutu-

ral. A genuína brasilidade do poema procede antes de sua visão da América como uma extensão do projeto mercantilista europeu. Segue daí que o poeta, diferentemente de quantos escreveram no período colonial, não podia enxergar apenas o Brasil onde havia principalmente Europa, assim como não quis enxergar apenas natureza onde havia também cultura.

Observe-se, no poema de Basílio da Gama, a delicada situação do índio, entre a blandícia do jesuíta, que lhe impõe severa escravidão, e o poder do bandeirante, que o massacra.

Na fala de Gomes Freire de Andrade aos índios, diz o poeta:

Em sei que não sois vós, são os bons Padres
Que vos dizem a todos, que sois livres,
E se servem de vós, como de escravos.

Enfim, trata o poema da história sanguinária do encontro da cultura européia com a natureza americana. No dizer do poeta, na abertura de *O Uruguay*:

Musa, honremos os heróis, que o povo rude
Subjugou do Uruguay, e no seu sangue
dos decretos reais lavou a afronta.
Ai tantas custas, ambição de império.

Alguns estudiosos surpreendem nos decassílabos emparelhados do *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, certa analogia com os alexandrinos de *La Henriade*, de Voltaire. A mesma familiaridade com o texto do enciclopedista tem sido notada na inserção de trechos em prosa no poema, uma espécie de justificativa documental e histórica do canto épico. Seria a busca da verossimilhança, uma das virtudes do estilo arcádico. Tanto as notas explicativas quanto o "Fundamento histórico" do *Vila Rica* testemunham o preito do poeta em favor da verdade. Na era da Ilustração, a tendência era a de converter a História em Ciência. Outra inspiração retirada de Voltaire, de cunho iluminista, encontra-se no espírito da obra, em que a autoridade régia repõe, em seu lugar, a ordem quebrada, dando legitimidade ao Estado.

Além disso, verifica-se no poeta mineiro a personificação de entidades da alma, como a Hipocrisia, o Interesse, a Rebel- dia e o Engano. Tudo isso na linha de Voltaire, personificador das paixões, que criticou Lucano por “redigir um jornal em forma de verso em vez de um poema épico”, conforme diz em *La Henriade*.

Com delicada percepção crítica, Vânia Pinheiro Chaves assinala as qualidades que simultaneamente ornamentam os heróis de *O Uruguay* e do *Vila Rica*, Gomes Freire de Andrade e Antônio Albuquerque, respectivamente: “moderação, paciên- cia, compaixão e, sobretudo, preferência pelos meios pacíficos”. E a fina analista ressalta os versos dedicados a Albuquerque, nos quais o herói decide

que antes que os meios da aspereza
Se tente todo o esforço da brandura. (VIII, 224.5)

Em contrapartida, Gomes Freire de Andrade, em *O Uruguay*, contrariando Menezes, certo da necessidade de sujei- tar os índios pela força das armas, exige

Tentem-se os meios
de brandura e de amor. (II, 26.7)

Na conclusão de Hélio Lopes, “o *Vila Rica* é o poema do triunfo da Ordem sobre o Tumulto das ambições, da Razão do Estado sobre o Direito Individual”. O herói do poema é con- templado como um pacifista obediente à autoridade real.

O verbete “Filósofo” da Grande Enciclopédia estipula ser a razão para o filósofo o que havia sido a graça para o cristão. Para o pensamento laico da época, a Igreja funcionou como a mais poderosa força corruptora da luz e da razão, abrigando a superstição, a ignorância, o medo e a pobreza. A Igreja insistia em colocar a fé e a revelação acima dos poderes racionais do homem.

Os filósofos, especialmente Rousseau, desenvolveram a crença na capacidade transformadora da educação. A ciência experimental inicia os seus primeiros passos, influenciando tam- bém as Humanidades. O pedagogo suíço Johann Heinrich

Pestalozzi e o médico francês Philippe Pinel admitem o tratamento da loucura e das doenças mentais através de soluções empíricas e humanitárias, desgarrando-se das noções teológicas e do uso de métodos violentos. No campo da educação, o Marquês de Pombal impôs a reforma da Universidade em 1774, aconselhado por Verney.

Também o culto da natureza arma os poetas e pensadores de nova atitude diante do sobrenatural ou do antinatural, ou seja, dos artifícios acumulados pela rotina das crenças e dos costumes.

Os poetas souberam recuperar da filosofia grega os estímulos para a clareza e a simplicidade. Os árcades reintroduziram na lírica o ideal da fuga do ambiente urbano e do reencontro com a paz dos campos. As líras de Gonzaga a Marília estão carregadas daquelas aspirações pastoris:

É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte e prado;
porém, gentil pastora, o teu agrado
Vale mais que um rebanho e mais que um trono.
Graças, Marília bela,
Graças à minha estrela. (Lira "Eu, Marília...")

Na linha da exaltação do bom selvagem, do homem natural, cumpre assinalar a importância do índio canadense, valorizado por La Hontan. Quais os atributos que lhe são festejados? Insubordinação, política, ausência de coerção religiosa e ignorância da propriedade privada.

O Estado natural se opõe ao Estado policiado, Daí o sentido da apologia do primitivo. É que esse seria portador da liberdade individual. Que liberdade? Como realizá-la? D'Holbach tinha uma resposta: "Ser livre é não encontrar nenhum obstáculo à nossa tendência à felicidade".

Como se sabe, não se tratava de um conceito estimável pelos monarcas, ainda que ilustrados. A propósito, na sua irônica e até, às vezes, ferina biografia do Marquês de Pombal, Agustina Bessa-Luís assevera: "Numa coisa Sebastião José se conservava fiel ao século de Luís XIV: para ele, a noção de liberdade estava ligada à noção de privilégio. Restava decidir quem ia ser autorizado nos privilégios para usufruir da liberdade".

É preciso ressaltar, no caso dos mineiros, que eles se desenvolveram numa Colônia, ainda que com fortes ligações físicas e intelectuais com a Metrópole. Vivendo sob o império de um monarca absoluto, devemos levar em conta as injunções de cada um e as cautelas e hesitações a que se viam submetidos. Tinham que sobreviver sob o assédio das caprichosas leis da Corte e das censuras da Igreja e do Estado. Eram presas dos temores e das ambições pessoais, sempre que se punham perante os braços do poder.

Montesquieu, em *O espírito das leis* (1748), observa que a república teria como princípio a “virtude”, enquanto a monarquia se apoiava na “honra”. Em alguns poemas gratulatórios dos mineiros é comum encontrarmos o elogio dos governantes, incluindo-se ali a bondade, o bom desempenho e a justiça. Os qualificativos da ideologia monarquista, como a tradição e o peso da herança, do sangue e da linhagem, exaltados algumas vezes, são menos eloqüentes do que a apologia das virtudes.

Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, ao dedicar o poema “Fala” a D. Antônio de Noronha, governador e capitão geral de Minas Gerais, pela conquista do Caieté, exprime a admiração “menos a sangue, que a virtude herdada”, como se vê nesta estrofe:

Lalipe o diga, e o Marechal insigne
Que ensangüentou do Guadiana as águas,
Se Grécia, ou Roma nos seus Fastos contem
Heróis mais dignos do que Antonio, e Pedro,
Do que o grande Rodrigo? tu lhe debes
Menos a sangue, que a virtude herdada.

Na seqüência do poema, eis que o elogio da paz e da vida se faz em desfavor da violência e da guerra:

Deram estes varões sempre gloriosos
Nas empresas, ações, valor, facúndia
Ao Rei, ao Reino, à Pátria, ao mundo inteiro.
Mas quanto aos teus maiores te vantagens
Tu, de cujos Exércitos na frente
Não marcha o susto, e o terror, em cujas

Reais bandeiras de adorar não cesse
A paz por armas, por empresa a vida.

O ambiente da circulação dos livros e das idéias entre nós era rarefeito. Sofria o peso da censura da Igreja com o seu renovado *Index librorum prohibitorum*, e do Estado, supervigilante na interdição de leituras inconvenientes. As Ordenações Filipinas (1603) já haviam proscrito a impressão de qualquer material que não fosse examinado previamente pelos desembargadores do Paço e, depois, vista e aprovada pelos oficiais do Santo Ofício da Inquisição.

Por iniciativa do Marquês de Pombal, nisso seguindo orientação de Verney, verificou-se a unificação da censura num mesmo órgão, a Real Mesa Censória, composta de eclesiásticos (entre eles o inquisidor) e de funcionários leigos. Pombal substituiu a censura tríplice – do Ordinário, da Inquisição e a Régia, todas estabelecidas no século XVI e que acabaram nas mãos dos jesuítas, pela Mesa Real Censória, em 1768.

Curioso é que o carioca Feliciano Joaquim de Sousa Nunes teve o seu livro *Discursos políticos-morais* (1758), dedicado a Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, destruído mal saíra do prelo, a mando do próprio homenageado. Segundo registra Emanuel Araújo,

O livro, dividido em sete discursos, chamou atenção por algumas questões ali desenvolvidas, típicas do Iluminismo: no primeiro discurso ataca a riqueza excessiva; no segundo contesta a superioridade inata da nobreza de sangue; no terceiro discorre sobre o casamento; no quarto e no sexto ressalta a injustiça do direito de progenitura; no quinto defende a igualdade intelectual das mulheres em relação aos homens; e no sétimo trata da amizade.

Os autos de devassa da Inconfidência Mineira são ricos em informação acerca de obras iluministas a ocupar as bibliotecas dos intelectuais implicados na conjuração. Tornou-se clássica a obra de Eduardo Frieiro, *O diabo na livraria do cônego*, em que o mestre mineiro realizou acurado estudo dos títulos

que compunham a coleção de livros seqüestrados a Luís Vieira da Silva. Filósofos, literatos e cientistas suspeitos abarrotavam as estantes do inconfidente. Os letrados da época liam Voltaire, Rousseau, Raynal, Mably, Montesquieu. O fluxo das idéias revolucionárias, que fizeram do século XVIII o grande eixo da mudança do pensamento político da humanidade, teve o seguinte curso: da Inglaterra para a França e desta para as áreas periféricas, inclusive a América. Na Inglaterra, nos séculos XVII e XVIII, debateu-se o caráter do poder temporal e generalizou-se o sistema representativo. Voltaire denominou a Inglaterra "*île de la raison*", pois, tendo-se exilado naquele país, ficou pasmo com o pluralismo religioso, contrastante com a situação francesa.

Também Emanuel Araújo compendia livros subversivos encontrados entre os inconfidentes de Minas e do Rio de Janeiro (1794). Num dos subtítulos da obra *O teatro dos vícios*, "*O Estado amordaçante*", na devassa do Rio, em poder do bacharel de Maricá, estavam obras de Raynal, Rousseau e Mably. Enquanto isso, o fundador da Sociedade Literária, poeta Silva Alvarenga, se instruía com Voltaire, Diderot, Ninon de Lanclos, Marmontel e Beccaria.

Nada mais eloqüente do que a profissão de fé de Tomás Antônio Gonzaga, expressa na lira "*Alexandre, Marília*", em que o poder das armas e do império cede lugar aos laços do amor:

Alexandre, Marília, qual o rio,
Que engrossando no inverno tudo arrasa,
Na frente das coortes
cerca, vence, abrasa
As cidades mais fortes.
Foi na glória das armas o primeiro;
Morreu na flor dos anos e já tinha
Vencido o mundo inteiro.

Mas este bom soldado, cujo nome
Não há poder algum que não abata,
Foi, Marília, somente
Um ditoso pirata,
Um salteador valente.

Se não tem uma fama baixa e escura,
Foi por se pôr ao lado da injustiça
A insolente ventura.

O grande César, cujo nome voa,
À sua mesma Pátria a fé quebranta;
Na mão a espada toma,
Oprimi-lhe a garganta,
Dá senhores a Roma.
Consegue ser herói por um delito;
Se acaso não vencesse, então seria
Um vil traidor proscrito.

O ser herói, Marília, não consiste
Em queimar os impérios: move a guerra
Espalha o sangue humano,
E despoeva a terra
Também o mau tirano.
Consiste o ser herói em viver justo:
E tanto pode ser herói o pobre,
Como o maior Augusto.

Eu é que sou herói, Marília bela,
Seguindo da virtude a honrosa estrada:
Ganhei, ganhei um trono,
Ah! não manchei a espada,
Não o roubei ao dono!
Ergui-o no teu peito e nos teus braços;
E valem muito mais que o mundo inteiro
Uns tão ditosos laços.

Aos bárbaros, injustos vencedores
Atormentam remorsos e cuidados;
Nem descansam seguros
Nos palácios cercados
De tropa e de altos muros.
E a quantos nos não mostra a sábia História,
A quem mudou o fado em negro opróbrio
A mal ganhada glória!

Eu vivo, minha bela, sim, eu vivo
Nos braços do descanso e mais do gosto:
Quando estou acordado,
Contemplo no teu rosto,
De graça adornado;
Se durmo, logo sonho e ali te vejo.
Ah! nem desperto nem dormindo sobe
A mais o meu desejo!

Até mesmo Santa Rita Durão, de nítida simpatia à causa jesuítica, pode ser apontado como iluminista. É o que encontramos em Sérgio Buarque de Holanda, quando, na obra póstuma *Capítulos de literatura colonial*, aborda este delicado problema.

Nada sugere, certamente, que Durão, admirador e defensor da Companhia de Jesus, fosse um adepto de idéias avançadas e perigosas às instituições dominantes. Todavia, não parece indiferente notar, no seu caso, que, se o pombalista do primeiro momento poderia ter sido animado de uma sincero entusiasmo pelas inovações do ministro de D. José – não apenas de uma ambição pessoal, desmedida e interesseira –, a afeição atual pelos jesuítas também se teria inspirado, por sua vez, e sobretudo, na aversão ao arbítrio tirânico. E talvez não seja excessivo presumir certo apreço pelos “filósofos” do Iluminismo ou – como já se dizia ao seu tempo – pelas “idéias francesas”, em quem, tratando da suposta viagem de Diogo Álvares Correia à França, onde se casaria com a índia Paraguaçu, tendo por madrinha a rainha Catarina de Médicis, diz em certo passo: “tome o Brasil a França por madrinha”.

Dois aspectos finais para encerrar este assunto: o primeiro é que Portugal não teve uma revolução industrial. Isto significa a ausência de suportes materiais para uma nova concepção de vida e mais ampla absorção dos ideais iluministas, principalmente naquilo que apontasse para o sistema republicano, direcionado para o tema da igualdade. A república idealizada entre os inconfidentes diferia em grau da concepção grega, ambas baseadas na escravidão. A diferença está em que, entre os mineiros, já se punha a questão da escravatura. Assim, o tema da liberdade poderia correr parelha com o dia da igualdade.

O atraso de Portugal, seu suporte contra-reformista, a ausência de uma burguesia dinâmica atrasaram o êxito da idéia de progresso. O poder da Igreja veio a ser obstáculo ao despotismo esclarecido, que conduziria à modernização conservadora. A sobrevivência da Inquisição rotula ainda o período. As áreas de modernização de Portugal se deveram aos estrangeirados, incluindo aí os judeus e cristãos-novos. Aliás, em 1773, o Marquês de Pombal havia abolido a distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos, por iniciativa de Verney.

Por último, gostaria de referir o cunho ideológico de certos estudos relacionados com o período, ora executados em Portugal, ora concluídos no Brasil. Para simples ilustração, lembremos a biografia feita por Agustina Bessa-Luís, *Sebastião José*. Não há como negar o valor literário e o poder documental do estudo biográfico. Em todas as páginas se percebe a fina ironia ou a penetração analítica da autora. Mas causa espanto a completa ausência de nomes como os poetas mineiros, a começar por Basílio da Gama, nomeado oficial da Secretaria de Estado do reino em 25 de junho de 1774 pelo Marquês de Pombal. Não há menção a Cláudio Manuel da Costa, a Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga e Francisco de Melo Franco, todos fora do repertório da biógrafa do Marquês. Ficou como se nunca tivessem existido.

OBRAS CONSULTADAS

- AMORA, Antonio Soares. *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.
- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Sebastião José*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2.ed. São Paulo: Liv. Martins, 1964. v. 2.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1970.
- CHAVES, Vânia Pinheiro. *"O Urugay" e a fundação da literatura brasileira: um caso de diálogo textual*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1990. v. 2. (Dissertação)
- CLASTRES, Hélène. *Primitivismo e ciência do homem no século XVIII. Discurso*. São Paulo: Polis, n.13, 1983.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LOPES, Hélio. Introdução ao poema *Vila Rica*. Muriaé, 1985.

- MARTINS, Heitor. *Neoclassicismo: uma visão temática*. Brasília: Academia Brasileira de Letras, 1982.
- MAUROIS, André. *Voltaire*. Paris: Gallimard, 1935.
- PAIM, Antônio. *Histórias das idéias filosóficas no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- PLEKHANOV, John. *Ensaio sobre o desenvolvimento da concepção monista da História*. Trad. de Maria Luz Veloso. Lisboa: Estampa, 1976.
- SARAIVA, Arnaldo. *A revolução francesa e a literatura brasileira: intercâmbio*. Porto: Fac. Letras, n.3, 1992.
- SCARANO, Julita. *Cotidiano e solidariedade: vida diária da gente de cor nas Minas Gerais, século XVIII*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SEMINÁRIO TIRADENTES, HOJE. *Imaginário e política na república brasileira*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.
- TEIXEIRA, Ivan. *"Nota explicativa" às Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VIEIRA, Pe. Antonio. *Escritos instrumentais sobre os índios*. São Paulo: Ed. Comemorativa, 500 anos da América, 1992.

O ESPELHO, O PAPAGAIO E O LATIM:
O ESPAÇO DA MISTURA ENTRE
PERO VAZ DE CAMINHA E MACUNAÍMA

José Luiz Passos
University of California

This essay discusses the differences and similarities of two letters dealing with the same issue: the encounter of cultures and the process of "identifying" the Other. The study compares Pero Vaz de Caminha's *Carta ao Rei D. Manuel* (1500) and Macunaíma's "Carta pras Icamiabas", a key chapter in Mário de Andrade's *Macunaíma* (1928), focusing on the way in which the respective letters embody analogous discursive solutions in their itinerary of displacement, encounter, and return.

CALIBAN:

You taught me language; and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!
(Shakespeare, *The Tempest* I. ii)

Quando em 1500 Pero Vaz de Caminha chegou à Terra de Santa Cruz, assombrou-se. Passou dez dias ponteando a costa brasileira com a armada de Pedro Álvares Cabral e afinal escreveu uma carta ao Rei D. Manuel dando conta do "achamento". Mais adiante na história da narrativa brasileira, o imperador Macunaíma, depois de chegar a São Paulo nos idos dos anos vinte deste século, em busca de seu amuleto muiiraquitã, escreve às índias icamiabas contando dos encantos da metrópole. São duas cartas separadas por mais de quatrocentos anos de tempo histórico e apartadas pela diferença entre literatura de ficção e literatura de testemunho. Para os objetivos do presente ensaio, essa diferença é irrelevante. Não que ela na realidade não exista. Por mais que a teoria da literatura contemporânea se esforce, continua a existir uma diferença fundamental entre atravessar o Atlântico navegando uma caravela e escrever um poema épico sobre expansão ultramarina. A diferença, entre outras, é a possibilidade do naufrágio. Mas, apesar de ressaltar a distância entre as cartas, não se trata de uma distinção entre realidade e ficção, verdade e mentira. Ambas se distinguem por serem práticas sociais isoladas pelo domínio que grupos específicos mantêm sobre o artesanato de cada tarefa. A carta de Caminha e a de Macunaíma se contrapõem nesse sentido. Mas acabam por comungar em outro aspecto fundamental que as aproxima enormemente: como ações simbólicas que encenam a representação do encontro com o Outro, entre duas culturas em processo de mistura e dominação.

Uma carta é essencialmente uma mensagem escrita, em geral de caráter pessoal, endereçada a um destinatário específico. No caso das missivas em questão, são ambas correspondências de viagem. Elas devem a sua existência à conjugação de circunstâncias particulares: de deslocamento, encontro com a diferença e retorno. As duas são endereçadas a destinatários que se encontram no ponto de origem da viagem empreendida pelo remetente. Elas têm sua origem no momento da surpresa do encontro, e a sua redação é tributária desse itinerário de afastamento, mistura e eventual regresso. O que este estudo pretende argumentar é que os respectivos textos encenam de maneiras distintas, embora analogamente, a façanha do encontro com o Outro como um processo histórico de entrelaçamento de culturas, em que o texto se constitui no espaço por excelência desse encontro, que transpõe às estruturas narrativas a redefinição das identidades como matéria e forma primordial.

1 – A Carta ao Rei D. Manuel

Para a carta de Pero Vaz de Caminha, pode-se identificar um esquema narrativo que propõe inicialmente um diálogo virtual com o seu destinatário – o Rei D. Manuel de Portugal – para logo em seguida organizar-se como um diário minucioso dos acontecimentos recentes. Detalhista e bastante verossímil, a carta foi escrita em típica retórica epistolar quinhentista numa sexta-feira, 1.º de maio de 1500. Ela reconta, às vésperas da partida da esquadra para as Índias, o achamento da terra nova e o encontro com seus nativos. Perdida nos arquivos da Torre do Tombo até meados do século XVIII, a carta de Caminha é provavelmente a primeira narrativa – com certeza a mais ilustre – do episódio do descobrimento do Brasil e do encontro com os índios. Ela não apenas descreve os acontecimentos, mas os ordena e qualifica, narrando inclusive a sua própria escritura, chegando mesmo a colocar em suspenso a perspectiva com a qual cumpre a sua tarefa de narração.

Não é difícil deduzir, então, uma estrutura geral para este episódio encenado pela carta de Pero Vaz de Caminha a partir de momentos específicos de sua narração:

A ORIGEM:

A partida de Belém – como Vossa Alteza sabe – foi na segunda-feira do dia 9 de março. No sábado do dito mês, entre as oito e nove horas, nos achamos nas ilhas Canárias, mais perto da Grã-Canária. Ali andamos por todo aquele dia em calma, sempre com as ilhas à vista, numa distância de três a quatro léguas. E domingo, 22 do dito mês, mais ou menos às dez horas, avistamos as ilhas do Cabo Verde, que porém, segundo o piloto Pero Escobar, era a ilha de São Nicolau. Na noite seguinte à segunda-feira, ao amanhecer, se perdeu da frota Vasco de Ataíde com sua nau, sem que houvesse tempo forte nem contrário para que tal coisa acontecesse. O Capitão fez as suas diligências para o achar, por todas as partes, mas tudo foi inútil! / E assim seguimos o nosso caminho por este mar – de longo – até que na terça-feira das Oitavas de Páscoa – eram os vinte e um dias de abril – (...) topamos alguns sinais de terra. (75)

O ENCONTRO:

Quando eles vieram a bordo [dois daqueles homens da terra], o Capitão estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar [de ouro] muito grande no pescoço, e tendo aos pés, por estrado, um tapete. Sancho de Tovar, Simão Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correa e todos nós outros que nesta mesma nau vamos com ele, ficamos sentados no chão pelo grande tapete. Acenderam-se tochas. E eles entraram sem qualquer sinal de cortesia ou de desejo de dirigir-se ao Capitão ou a qualquer outra pessoa presente, em especial. Todavia, um deles fixou o olhar no colar do Capitão e começou a acenar para a terra e logo em seguida para o colar, como querendo dizer que ali havia ouro. Fixou igualmente um castiçal de prata e da mesma maneira acenava para a terra e logo em

seguida para o colar, como querendo dizer que lá também houvesse prata. Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo: pegaram-no logo com a mão e acenavam para a terra, como a dizer que ali os havia. (...) Um deles viu umas contas de rosário, brancas: mostrou que as queria, pegou-as, folgou muito com elas e colocou-as no pescoço. Depois tirou-as e com elas envolveu o braço e acenava para a terra e logo para as contas e para o colar do Capitão, como querendo dizer que dariam ouro por aquilo. Nós assim o traduzíamos porque esse era o nosso maior desejo... Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isso nós não desejávamos compreender, porque tal coisa não aceitaríamos fazer. Mas, logo depois ele devolveu as contas a quem lhe dera. (78-9)

O DESTINO:

Senhor / Posto que o Capitão-mor desta Vossa frota e assim igualmente os outros capitães escrevam a Vossa Alteza dando notícia do achamento desta Vossa terra nova, que agora nesta navegação se achou, não deixarei de também eu dar minha conta disso a Vossa Alteza, fazendo como melhor me for possível, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba pior que todos. Queira porém Vossa Alteza tomar minha ignorância por boa vontade, e creia que certamente nada porei aqui, para embelezar nem para enfear, mais do que vi e me pareceu. (75)

E [esta terra] em tal maneira é grandiosa que, querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem. / Porém, o melhor fruto que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza nela deve lançar. (...) / E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. E se me alonguei um pouco, Ela me perdoe. Porque o desejo que tinha de Vos tudo dizer, me

fez pôr assim tudo pelo miúdo. /E pois que, Senhor, é certo que tanto neste cargo que levo como em qualquer outra cousa de Vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser por mim muito bem servida, a Ela peço que por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé a Jorge Osório, meu genro – o que d’Ela receberei em muita mercê. / Beijo as mãos de Vossa Alteza. / Deste Porto Seguro, de Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500./ Pero Vaz de Caminha. (98)

Assim, a ORIGEM – primeiro momento da narrativa – está vinculada à partida de Caminha com a armada portuguesa em missão Real. As demarcações temporais e geográficas delimitam o processo de afastamento das referências conhecidas (a passagem pelas ilhas) e iniciam a introdução do efeito de estranhamento, onde o sistema referencial do narrador passa então a se esforçar para dar conta do inesperado, como a perda do navio de Vasco de Ataíde e, mais adiante, do “novo”, como o achamento da terra nova e dos seus habitantes, fazendo uso de analogias e comparações que denunciam cada vez mais a operação de tradução de referências executada pelo cronista. Neste momento, então, a Carta já se situa nos domínios do ENCONTRO, quando imprime na linguagem o empenho de transmitir através dos seus modelos de racionalidade os padrões de conduta do Outro. Mas este empenho tem uma função bem determinada: retornar ao ponto de partida dando testemunho do acontecimento. Principalmente em sua abertura e encerramento, a carta se detém sobre si mesma e sobre o seu DESTINO. Ela abandona os episódios que conta e faz de sua própria existência o motivo da narração quando ressalta a sua função de correspondência ao chamar a atenção do seu destinatário para o seu estilo e sua finalidade: servir como informante objetivo e devotado. Em sua disposição para o seu destinatário, a carta aciona novamente a sua natureza dialógica e reclama uma “resposta” quando encerra sua narração transpondo os seus termos para o plano pessoal ao pedir ao Rei o antológico favor. Esse movimento final re-personaliza a carta, afastando-a de sua forte inclinação a diário, pois evoca direta-

mente a presença da relação remetente-destinatário, supondo uma interação, um “acordo” que se afirma como proveito de ambos e verdadeiro sentido da missiva.

O evento, então, possui uma estrutura circular que se realiza por três momentos distintos e interdependentes: a origem situa não apenas a procedência geográfica do narrador, mas também os fundamentos do sistema referencial empregado para descrever o que será encontrado. Identifica também a primeira relação de poder essencial, a relação remetente-destinatário (Caminha-Rei), que perpassa toda a narrativa. Esta primeira relação de poder é a própria condição de existência da carta, embora se possa argumentar que Pero Vaz de Caminha, apesar de estar ocupando momentaneamente o posto de cronista da frota de Pedro Álvares Cabral, não estava formalmente encarregado da função de fazer relatórios pessoais ao Rei sobre a expedição. Caminha usufruía de uma significativa proximidade ao rei e estava, de fato, a caminho de um posto burocrático em mais uma das possessões do reino. É precisamente por esse detalhe que a carta encontra o espaço explorado pelo cronista para o pedido do favor. Se ele estivesse a serviço do rei sob a função específica de relatar os feitos da viagem, seria improvável (ou mesmo impossível) que semelhante personalização ocorresse. É portanto no espaço de um certo “afrouxamento” das regras de conduta formal que o pedido encontra margens para se colocar por entre uma relação de subordinação de tamanha envergadura.

Neste sentido, a origem se conjuga com o destino, este último entendido não apenas como extremidade do itinerário da viagem, ou da carta, mas também como sua natureza, sua meta. A racionalidade da carta está associada com a função que ela pretende exercer. Se a carta fosse endereçada aos parentes do narrador em Portugal, ainda que a destinação geográfica fosse a mesma, sua *razão* seria outra. O destino, portanto, liga-se a um determinado arranjo sintático e semântico que encontra seu sentido no interior de uma relação de poder anterior e mais ampla entre remetente e destinatário, na qual a integridade material da carta, sua existência como fato lingüístico, encontra sua função comunicativa específica. De acordo com a estrutura proposta para o evento, é no momento do destino – que não necessariamente coincide com a abertura ou o encerra-

mento da correspondência – que a carta se preocupa com elaborações metanarrativas, tais como assegurar o seu critério de objetividade, reforçar os laços de devoção e naturalmente propor o pedido. Em todas estas passagens, em que o núcleo central da narração – o “achamento” da terra nova – está suspenso, verifica-se a personalização do enunciador. O cronista passa a chamar atenção à sua legitimidade como testemunha dos eventos narrados e à sua habilidade como narrador, re-instaurando no texto as relações de poder com o destinatário através do tratamento simultaneamente cerimonioso e íntimo, que culminaria com o pedido do favor. Em todas estas circunstâncias está implícita no discurso a atualização da presença de ambos, remetente e destinatário. No caso da carta, então, a personalização, que se interpõe quando a narrativa é suspensa pela presença mais ostensiva de Caminha e do rei, é o sinônimo de um momento metanarrativo bastante significativo.

É no espaço do encontro, no entanto, que se situa o sentido forte da carta. Ela deve mesmo a sua existência a este instante, uma vez que o achamento da terra nova e dos seus nativos constitui-se no objetivo principal de seu corpo narrativo. O encontro encerra tanto o lugar do contato com a diferença, quanto o espaço da produção do próprio texto. É no momento propriamente textual do evento, e portanto na carta, que o choque com o Outro e a possibilidade de instantes de mistura levam o código do cronista ao seu limite, na tentativa de dar conta desse processo de encontro de culturas. Neste sentido é que a carta se configura num enorme esforço de tradução do Outro.

Em termos gerais, a atitude de Pero Vaz de Caminha é de simpatia pelos nativos. Mas, de fato, apesar do extremo cuidado do cronista com a objetividade de sua observação, não é difícil perceber em sua narrativa a atuação de representações que o velho mundo possuía sobre as novas terras conquistadas. Caminha certamente se inclui entre aqueles que viam na “inocência” dos índios e na exuberância da paisagem um paralelo com a imagem do Paraíso. Mas o “achamento” tinha pelo menos dois objetivos, que podem ser identificados claramente através das inflexões do próprio cronista: a missão salvadora de almas pagãs e a empresa mercantil de expansão colonial pela busca de especiarias e metais preciosos. Na passagem transcrita anteriormente, para caracterizar um dos mo-

mentos do encontro, quando dois índios são trazidos a bordo e submetidos a um cenário que expunha com todos os símbolos um ritual ocidental de celebração das suas instituições, fica claro que o narrador tem a consciência da diferença e da falta de uma linguagem comum, levando o seu código ao limite na tentativa do Outro. Assim, Caminha descreve o índio esforçando-se por dar todos os sinais de que a nova terra possuía o que os exploradores queriam que ela possuísse: o indígena aponta para o colar de ouro do capitão e aponta para a terra; o mesmo com o castiçal de prata, e tomando um papagaio nas mãos, também aponta para a terra. Como se não fosse o bastante, ele – o nativo – acena para um rosário de contas brancas, toma-o em mãos, aponta para o colar do capitão e novamente aponta para a terra, “como querendo dizer que ali havia ouro” (78), mas Caminha desconfia de sua própria tradução e acrescenta: “Nós assim traduzíamos porque esse era o nosso maior desejo” (79). Curiosamente é o papagaio que possibilita ao cronista o equivalente necessário para a “tradução” dos gestos. Ele é a única matéria comum aos dois espaços. Se o índio apontava para o papagaio e para a terra, só podia estar querendo dizer que o que tinha “aqui”, tinha “lá”; e tinha mesmo. O papagaio é o primeiro dicionário da nação. É em momentos como este que se abre um espaço, uma brecha no discurso do cronista por onde é possível enxergar as fissuras de representação ambivalente de uma cultura sobre a outra. Assim, tal como afirma Pedro Fonseca, “a ambivalência desse tipo de discurso deve-se a um curioso processo que consiste em tornar ausente, ignorar, a realidade do Outro (o nativo) através da consideração e da apreciação exclusiva dos valores distantes e ausentes do Mesmo (o europeu)” (107).

O encontro, então, é, em muitos casos, momento de revelação dos desejos e imagens do Eu sobre o Outro. Em várias ocasiões o cronista acaba por enxergar no nativo a divisão do seu próprio caráter, ou do caráter da missão simultaneamente religiosa e comercial. Segundo a descrição de Caminha sobre o comportamento dos índios, eles são criaturas “naturais”, dotadas de nenhuma crença aparente, dóceis mas ao mesmo tempo arredios e possuidores de uma racionalidade econômica primitiva, embora naturalmente permeáveis a prin-

cípios morais; já segundo o cronista, Nosso Senhor lhes havia dado bons corpos tal como convém a bons homens. O julgamento do caráter dos nativos acaba por expor as expectativas e os critérios do próprio cronista, também hesitante entre a fé e a empresa econômica, entre a virtude moral e religiosa, e a exuberância da paisagem e dos corpos nus.

Assim, através dos vários momentos particulares das representações da carta sobre o indígena, daqueles principalmente devotados ao potencial de conversão religiosa e às trocas propriamente (ou aparentemente) econômicas, é possível demonstrar como a ingenuidade atribuída ao nativo é função de um processo calculado de mistura cuja finalidade última é a missão civilizatória portuguesa e o estabelecimento desde o início de instituições ocidentais: a catequese e a exploração mercantil. Historicamente, trata-se de um fato facilmente demonstrável. Mas o que está em destaque aqui é a parcela que cabe às representações textuais, às ações simbólicas, no itinerário mais amplo de ocidentalização de culturas. O texto de Caminha é a um só tempo o do jesuíta, o do etnógrafo e o do mercador, além de o do funcionário do estado português, prefigurando toda uma formação cultural colonial que estaria por vir em seguida. A ocidentalização é um processo de mistura onde prevalecem imperativos e normas de uma cultura em particular: a europeia moderna, aquela que domina através de um processo crescente de racionalização da sua conduta. É precisamente isto que está em jogo na carta de Caminha. Ela antecipa na nova terra as instituições que só viriam a se estabelecer muitos anos depois. Levando-se ao limite este argumento, a carta pode ser entendida como o texto-matriz da formação cultural brasileira: religião, economia, literatura, antropologia. E, desse modo, a carta de Pero Vaz de Caminha torna-se prefiguração da primeira instituição ocidental no país. Ela faz de si mesma o lugar de encontro e conversão, de tradução do Outro, dizendo o que ele é, como ele é e como ele deve ser. O que está em questão, portanto, é uma certa operação especular, em que a outra imagem, o reflexo, é simultaneamente imagem de si e do Outro. O texto de Caminha é ao mesmo tempo tradução da diferença e primeiro espelho da nação brasileira.

2 – A “Carta pras Icamíabas”

O capítulo nono do romance de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928), também é uma carta. É um fato bem comentado que a chamada “Carta pras Icamíabas” representa algo bem diferente do restante do corpo do romance. A carta rompe com a disposição coloquial que até então se encarregava da narração e instaura uma linguagem formal e empolada. O autor da carta é o próprio Macunaíma, o herói nem só índio, nem só preto, nem só branco, que pela primeira vez no romance dispõe da voz narrativa transformada em um discurso epistolar. As principais tentativas de interpretação mais geral do romance estão certas em afirmar que a sua estrutura pode ser derivada, por exemplo, da morfologia estrutural dos mitos indígenas coletados por Koch-Grünberg através da interpretação proppiana das fábulas russas (interpretação, violação, punição), tal como demonstrou Haroldo de Campos. Também, como mostra por outro lado Gilda de Melo e Souza, o romance pode ser tomado a partir da utilização que faz de padrões culturais populares na organização de sua forma, mimetizando em sua estrutura os procedimentos da composição musical popular em seus princípios rapsódicos de criação e improviso. Assim, no contexto dessas interpretações, a “Carta pras Icamíabas” realiza no interior do romance não apenas uma digressão temática ou estética. Ao invés, representa a adoção de um outro princípio formal para a estruturação narrativa desse capítulo em particular, que funciona pela aparente suspensão daqueles critérios mais gerais apontados pelos críticos e utilizados em todos os demais momentos da composição do livro.

Existem várias formas de se tentar a análise da carta tendo como premissa a existência de documentos coloniais e outras fontes populares e eruditas anteriores à escritura do romance. Uma das possibilidades é a análise genética dessas fontes, que procura identificar em *Macunaíma* o material compositivo coletado e utilizado pelo autor. A tentativa da presente análise é diferente. Alguns aspectos da carta de Pero Vaz de Caminha serão utilizados como premissa metodológica a fim de endereçar à carta de Macunaíma uma questão semelhante à que foi proposta ao cronista do descobrimento. De que maneira a “Carta pras Icamíabas” responde ao encontro de pa-

drões culturais distintos? E como seu narrador soluciona em si, através do texto, a diferença e o encontro com o Outro como pressupostos fundamentais da sua própria escritura?

Grande parte do que foi dito para a carta de Caminha pode se aplicar a Macunaíma. Os dois participam de uma viagem e ao se depararem com a diferença, no momento do encontro entre culturas distintas, elaboram textos que procuram dar conta do instante – breve ou não – de mistura. Mal ou bem, nas cartas é possível enxergar o tema do encontro, e portanto da (re)definição de identidades, como a substância narrativa por excelência. Macunaíma, imperador do Mato Virgem, vem à cidade de São Paulo em busca do seu amuleto muiiraquitã. A carta, escrita em um domingo, 30 de maio de 1926, é endereçada às suas súditas num apelo de que lhe mandassem recursos. O pedido, tal como em Caminha, encontra-se dissolvido pela descrição daquilo que o narrador de Mário de Andrade qualifica como “o relato dos nossos feitos por cá” (*Macunaíma* 73). Mas, de fato, a carta acaba por dar uma destacada ênfase à descrição fantástica do cenário no qual Macunaíma se encontrava imerso, elegendo para seu tema privilegiado as prostitutas e o cenário urbano da grande metrópole.

Aqui, também, será no espaço do encontro que o momento propriamente textual tem a sua gênese. Situada no centro do romance, a “Carta pras Icamiabas” acaba por representar de maneira análoga a Caminha o encontro com o Outro como motivo e forma para a digressão epistolar. Localizado em período mais amplo da produção de Mário de Andrade, caracterizado pelas suas preocupações com o nacionalismo cultural, a carta serve como um contraponto às pesquisas folclóricas do autor. Grande parte do que Mário vinha produzindo trazia a marca dessas sondagens sobre a cultura popular. O próprio romance *Macunaíma* se enquadra nessa fase de sua produção, que pode ser entendida como a busca por um “método brasileiro” de produção de bens culturais. Então, o que significa a presença de um discurso bacharelesco no interior de um romance?

A interrupção da norma narrativa até então válida como fórmula para o romance expõe ainda mais a carta como objeto estranho. Principalmente se aponta o fato de que o emissor do discurso é o protagonista do romance e, portanto, local de con-

fluência de todas essas sondagens sobre o popular. A carta representa o anticlímax da narrativa. Com seus períodos longos e latinizados, com sua retórica empolada e em muitos casos obscura, a carta abre uma “brecha” no fluxo do romance. Ela suspende a narrativa ágil e coloquial, fortemente baseada em ações, para apresentar-se como uma descrição paródica do *modus vivendi* da metrópole. Ela desacelera a narrativa aparecendo como um *intermezzo* lento, uma digressão aparentemente sem nenhum outro propósito, a não ser o de pedir dinheiro às icamiabas. Portanto, no contexto dos demais capítulos, a carta surge do nada, como objeto opaco, sem a movimentação característica que marca todo o resto da narrativa.

Apesar de abordar um problema análogo, se comparada com a disposição da carta de Caminha, a de Macunaíma oferece contrastes interessantes. Para a conjunção origem-destino, que em Caminha apontava para a racionalidade própria da correspondência, sua função e seus instantes metanarrativos, a carta de Macunaíma reverte em muitos casos o paradigma válido para o cronista. Sobre a origem da viagem, que geraria as condições para a correspondência, sabe-se que ao contrário de Caminha, a serviço do Reino em missão expansionista, Macunaíma parte em busca de um projeto eminentemente pessoal, já que a pedra muiiraquitã era, de fato, um presente recebido de sua amada Ci como lembrança e recompensa da vida sexual de ambos. Certa parcela da crítica contemporânea tem insistido, tal como faz Maria Augusta Fonseca, em sustentar que “a muiiraquitã representa o último elo entre o herói e sua tradição, e só isso poderia responder por seus esforços em recuperá-la do monstro-gigante-Pietra” (282-3). No entanto, a origem da viagem empreendida por Macunaíma e seus irmãos está vinculada à busca de benefícios individuais para o herói. A pedra muiiraquitã, mesmo realizando a função de amuleto da sorte para quem a possui, não pode ser vista como fonte dos poderes de Macunaíma, nem também de sua identidade, cuja perda acarretaria sua degradação. Mesmo antes da perda e após a recuperação do amuleto a relação mágica de Macunaíma com o real não se altera substancialmente. E sua identidade permanece contraditória e problemática independente da posse da muiiraquitã.

A perspectiva que enxerga na busca do amuleto a recuperação de uma certa “integridade” cultural ameaçada pela

perda do objeto, ou pela presença na cidade, ignora o esforço constante de todo o romance em minar qualquer possibilidade unívoca de caracterização do herói. Ele permanece incaracterístico em toda a jornada, seja no espaço urbano ou natural, seja com ou sem pedra muiraquitã. A "Carta pras Icamiabas" nesse contexto encena mais um capítulo dessa incaracterização. Na realidade, ela representa o seu momento-limite, uma vez que oferece ao herói a oportunidade de expressão integral, sem a interferência do narrador. E Macunaíma, para contar os seus feitos, opta por uma forma artificial (e artificiosa) de narração, expondo ainda mais a sua falta de caráter e característica pela inadequação entre o enunciado e o enunciador da mensagem. Note-se que aqui a opção pela designação "incaracterístico" para Macunaíma resulta do esforço de descrever uma personagem que se constrói pela soma contraditória de partes, que rejeita a identificação do seu Ser. Se se aplicasse o qualificativo de "descaracterização" ao processo pelo qual Macunaíma se forma como entidade ficcional, a ênfase recairia erradamente em um itinerário de modificação (ou degradação) de uma característica essencial, ou ao menos original, acabando por incorrer num critério valorativo e equivocadamente para descrevê-lo. Na carta de Macunaíma o artificialismo estilístico não significa macular uma suposta identidade cultural. A escritura da carta faz parte do processo de formação como personagem indeterminada pelo encontro de matrizes culturais diferentes, que mantêm entre si, dentro do herói, relações desiguais de poder.

Na "Carta pras Icamiabas", local do encontro na linguagem, vários exemplos denunciam a inadequação do discurso de Macunaíma por trás da máscara da apurada retórica bacharelesca. M. Cavalcanti Proença apontou com precisão as incongruências ortográficas e sistemáticas do discurso do herói: confusão dos tempos e das formas verbais; flexão imprópria dos infinitivos; confusão de palavras semelhantes que contribuem para o efeito sério-cômico (micróbio/macróbio, eugenia/Eugênia, fescenina/feminina, versículo/testículo); mistura de palavras populares com expressões de purismo lingüístico, etc.

Mas, ao contrário de uma "descaracterização" de sua personalidade, a "Carta pras Icamiabas" atua como mais uma iden-

tidade que se adere ao personagem rapsódico. Macunaíma é o bacharel com a mesma facilidade com que é também o índio em busca de um amuleto mágico. Na carta do herói, quando comparada com a de Caminha, o momento de origem se encontra degradado desde o seu princípio fundamental: na relação de poder primordial entre remetente e destinatário, que faculta a existência da própria mensagem. Ao invés do súdito escrever ao Rei descrevendo o que viu e pedindo um favor, é o imperador que escreve às súditas pedindo ajuda financeira. A relação de poder de alguma maneira se encontra representada por uma inversão paródica dos papéis. A estratégia de Macunaíma não é a do convencimento, como em Caminha, mas a do aliciamento das icamiabas. O destino da carta, então, passa a ser o da modificação do papel e da identidade do destinatário, o que não poderia acontecer no caso do cronista colonial, embora se possa acrescentar que uma vez que o Rei recebe a carta, sua representação sobre a terra nova e os nativos estará marcada definitivamente pelo texto de Caminha; mas em nenhum momento esse texto tem poder de modificar o papel do Rei neste itinerário de “descoberta” do Outro. Macunaíma tem esta intenção. E este é um dos traços significativos de sua falta de caráter, não apenas em termos morais, mas em termos de sua polissemia de características.

Pode-se dizer que o herói representa um instante de “recolonização”, uma inversão carnavalizada do projeto subjacente a formações discursivas como a de Caminha. Logo ao início da carta, Macunaíma define um padrão de tratamento e localiza no tempo e no espaço a sua carta, para em seguida iniciar a paulatina redefinição da identidade do destinatário:

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.

Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo.

Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saúdes e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo,

no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes belígeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperador vosso, tais dislates da erudição porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga. (*Macunaíma* 72)

Desde o seu início, então, a carta de Macunaíma se esforça por resgatar a relação Imperador-súdito a partir de um outro referencial cultural. As icamiabas, transformadas em “mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas”, já no primeiro parágrafo são avisadas da surpresa que a carta guarda, que pode ser entendida simultaneamente como o pedido por alvíssaras, que viria mais adiante, e também como a operação de redefinição do destinatário por um padrão cultural alheio. A “desagradável nova” pode significar tanto o anúncio do novo apelativo de Amazonas, quanto a informação da perda da muiraquitã, o que levaria novamente ao pedido. O remetente simpatiza com a tradição cultural da metrópole e reafirma o seu *status* através desse novo código, atualizando as hierarquias pelos padrões culturais ocidentais. Assim, a carta declara a sua intenção de poder ao se apresentar através de um discurso exageradamente erudito e arcaico, colecionando palavras latinas em seu registro culto e medindo as suas interlocutoras por metáforas e referências clássicas.

Mais adiante, dissolvendo as suas aparentes intenções “de saúdade e muito amor”, Macunaíma, após várias comparações com as “Damas” da cidade, sempre desfavoráveis às icamiabas, propõe a visita das “francesas” e “polonesas” ao Reino do Mato Virgem.

Muito estimariamos que compartilhásseis da nossa desconfiança, senhoras Amazonas; e que convidásseis também algumas dessas damas para demorarem nas vossas terras e Império nosso, por que aprendais com elas *um moderno e mais ren-*

doso género de vida, que muito fará avultar os tesouros do vosso Imperador. (Macunaíma 78-9, grifos meus)

A finalidade da carta de Macunaíma, sua *razão*, é a difusão de um outro padrão cultural junto à instância de origem do herói, o Mato Virgem. O que é precisamente o contrário da tarefa de Caminha, que praticamente funda pela carta, no momento do encontro, a primeira instituição cultural européia, derivando-a como efeito de poder do espaço de origem da viagem que empreende. Macunaíma traz do encontro, no amálgama de sua personalidade, os instrumentos de “civilização” do Outro. Ambos então, Macunaíma e a carta de Caminha, são os próprios locais do encontro e da mistura; embora o sejam por itinerários e com finalidades bastante distintas. É possível, portanto, perceber claramente essa disposição que inverte o paradigma da Carta do Descobrimento.

Enquanto em Caminha há a emergência do texto e o resultado de uma projeção do Eu sobre o Outro, afirmando-se no espaço do encontro por um movimento centrípeto, na “Carta pras Icamíabas” o que se verifica é uma distensão do espaço do encontro, realizada por um movimento centrífugo de fragmentação da identidade desse encontro. Em termos do texto, isto significa uma outra modalidade de representar as relações de poder que entram em jogo quando uma formação discursiva encena o episódio do encontro entre culturas.

Assim, a carta de Caminha e a de Macunaíma representam o próprio espaço da mistura. No herói, o componente ocidental e mais especificamente erudito de sua *persona* se manifesta agudamente na carta que escreve. Sua “latinização” lhe fornece um novo código, um novo equivalente para medir o Outro. As constantes referências nas cartas à sua adoção do padrão cultural bacharelesco não anulam os seus componentes místicos. Ao contrário, se somam; resultado que é possível de se perceber pela contínua “impureza” de sua fala, mesmo quando tenta escrever em português castiço, e também pela constante presença de suas interpretações mágicas do real, que funde um código erudito com representações mágicas.

A imagem da latinização do herói lhe aparece como uma metamorfose positiva. Em vários momentos Macunaíma reflete com orgulho sobre esta sua nova dobra:

Os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro – o *“curriculum vitae” da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencer-mos.* (Macunaíma 73-4, grifos meus)

(...) e si não descuidamos do nosso talismã, por certo que não poupamos esforços nem, vil metal, por aprendermos as coisas mais principais *desta eviterna civilização latina*, por que iniciaremos, quando for do nosso retorno ao Mato Virgem, uma série de milhorementos, que, muito nos facilitarão a existência, *e mais espalhem nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo.* (Macunaíma 79, grifos meus)

É São Paulo construída sobre sete colinas, á feição tradicional de Roma, a cidade cesárea, *“capita” da Latinidade de que provimos*; e beija-lhes os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. (Macunaíma 79-80, grifos meus)

O processo de latinização do herói, que assume na carta o seu clímax, revela a incompletude e a fragmentação deste itinerário, que pode ser visto como uma antítese ao projeto da carta de Pero Vaz de Caminha. Ambas as cartas são, como já ficou apontado, o momento do encontro; mas revelam, também, a sua contrapartida. Ao encerrarem um percurso de mistura e dominação, as cartas expõem “brechas” por onde é possível enxergar a contraface de um projeto civilizatório mais geral. Se em Caminha isto é facultado pela sua séria tentativa de objetividade e busca da virtude e do lucro, em Macunaíma isto se realiza precisamente pelo efeito paródico que subverte por dentro a integridade do discurso que enuncia.

Quando colocada aqui em termos da redação do Eu com o Outro, a inversão paródica que a “Carta pras Icamíabas” representa não é uma operação ideal e abstrata. Ao contrário, ela problematiza esteticamente relações históricas reais. A geração modernista da qual Mário de Andrade fez parte leu os cronistas coloniais e os viajantes com prazer e dedicação. Além desses, como Caminha, Anchieta, Spix e Martius, também a tradição literária – através de Camões, Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo – é inquirida sobre a pretensão de validade das suas representações. A paródia, então, surge como resultado da soma do humor ao repertório cultural decantado pelas gerações. Mas não se trata apenas de uma satirização inconsequente. A paródia nas mãos da geração modernista era sinônimo de uma ferramenta de desmontagem dos enunciados tradicionais, e portanto de práticas estéticas compartilhadas. É nesse contexto que o primitivismo se encontra unido aos recursos expressionistas e representa dentro da comunidade de produtores de artefatos literários um instrumento valioso de conquista de espaço e legitimidade.

A paródia, então, deve ser vista nesses termos: uma ferramenta que também encerra em si relações de poder com o conjunto dos produtores passados e presentes. No texto de Mário, no entanto, ela vai mais além da disputa por um quinhão de originalidade destrutiva do cânon. O pressuposto deste trabalho parte daí. Mário de Andrade possuía um projeto forte: construir através de uma personagem aparentemente sem motivo uma nova representação para a metáfora central do nacionalismo deste período: a mistura. Na “Carta pras Icamíabas” essa mistura é levada ao nível da consciência da principal personagem de Mário, Macunaíma. A carta permite a sondagem das suas opções. Gilda de Melo e Souza apontou acertadamente que esse texto pode ser tomado como comentário da escolha desastrosa que o herói toma no capítulo que precede a carta, quando opta pela varina portuguesa ao invés do casamento com as filhas de Vei, a Sol. Também a carta pode ser entendida, como quer Haroldo de Campos, como um momento privilegiado de elaboração metalingüística, quando faz da própria linguagem o seu tema por excelência. Tomando-se os casos, a carta de Macunaíma é sinônimo de uma escolha pela interpretação, pela falta de caráter que acaba por encontrar na lingua-

gem o espaço primordial para a exibição dessa opção incaracterística. O discurso da carta acaba por se revelar artificioso e fraturado.

Assim, enquanto em Caminha o endereçamento ao destinatário e o comentário auto-referente, sobre a própria narrativa, ocupam uma porção marginal do episódio, funcionando apenas para atualizar a presença do Rei como instância primordial de poder e destacar Caminha como narrador legítimo, na carta de Macunaíma o endereçamento ao destinatário (pela tentativa de sua manipulação) e a legitimidade do narrador (pela adoção que faz aos novos padrões culturais) são os temas principais, são o próprio corpo narrativo da carta. Macunaíma está escrevendo, então, uma metanarrativa, porque o que está em jogo a todo instante é sua identidade e a daqueles a quem remete a carta. O que está em jogo é o *status* da narrativa. Neste caso, portanto, a metanarrativa é o espaço do encontro e da dominação subjacentes a esse processo de choque e mistura de culturas. Está em questão na carta precisamente a luta pela definição do mundo simbólico através de um embate bastante característico para aquele período, a oposição entre o primitivo e o civilizado, entre o arcaico e o moderno. Trata-se de uma questão que recebeu atenção sistemática por parte da produção estética e ensaística de Mário, emblematizada desde cedo em sua primeira obra modernista, a *Paulicéia desvairada* (1922), através de versos antológicos como: "Sou um tupi tangendo um alaúde" e "Galicismo a berrar nos desertos da América!" (*Poesias* 83).

O tratamento através da carta das questões relacionadas com binômios como primitivo-civilizado, arcaico-moderno, popular-erudito, nacional-estrangeiro, já havia sido prefigurado no capítulo IV, "Boiúna Luna", quando Macunaíma, fugindo da cabeça de Capei, encontra o bacharel de Cananéia:

O coroca estava na porta sentado e lia manuscritos profundos. Macunaíma falou pra ele:

- Como vai, bacharê?
- Menos mal, ignoto viajor.
- Tomando a fresca, não?
- C'est vrai, como dizem os franceses.
- Bem té-logo bacharê, estou meio afobado...
(*Macunaíma* 32)

E também no capítulo V, “Piaimã”, quando, logo depois de chegar a São Paulo, o herói tenta compreender a relação entre os seus habitantes branquinhos, “filhos da mandioca”, e as máquinas:

Até que noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:

– Os filhos da mandioca não ganha da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos. (*Macunaíma*, 41)

Parece que Macunaíma aos poucos passa a compreender e fazer uso da mentalidade urbana e moderna. Na carta, que está cheia de referência a essa adoção de um novo código cultural, o herói comenta explicitamente (em uma passagem curiosamente retirada do texto a partir da segunda edição) a aquisição de uma nova atitude para com o discurso, uma atitude instrumental que está consciente da artificialidade das suas construções pela adequação pragmática de meios a fins estratégicos. Assim, Macunaíma diz às icamiabas:

Também temos feito muitos discursos de improviso, como é da usança de cá, em ágapes, sodalícios e reuniões familiares. No Brazil todos são oradores natos, e falam sempre de improviso, pronunciando com facilidade graciosa de dicção e rara eloquência, o aluvião de palavras que lhes brotam, enternecedoras dos lábios. Pois a esse costume também nos demos agora, e já há quem nos compare a Silveira Martins que ainda não conhecemos, e ao grande morto, o doutor Rui Barbosa. E não por inútil tomaríeis tal habilidade, si souberdes que ela assás nos há facilitado a futura posse da muiraquitã. (*Macunaíma* 85)

A posse de “tal habilidade” seria confirmada imediatamente após a carta, no capítulo X, “Pauí-Pódole”, no episódio do dia do Cruzeiro, quando Macunaíma toma a palavra do mulato e discursa em praça pública contando a fábula do Pai

do Mutum. Mais uma vez se verifica a inadequação entre a forma e o conteúdo do enunciado, que se traduz ao nível do "discursador" como fissura de sua personalidade híbrida, capaz de dominar fórmulas retóricas latinas para discorrer sobre mitos da tradição oral indígena.

3 – O espelho, o papagaio e o latim

A metáfora do espelho, usada para a carta de Caminha, também pode ser utilizada para Macunaíma. Por um jogo de Eu-sou-o-Outro-que-pensa-o-Eu o herói vira o espelho ao avesso e o transforma em um caleidoscópio, onde as contas são palavras e fórmulas latinas, mas cujas cores ainda são derivadas do seu imaginário mítico indígena. De fato, no caleidoscópio de Macunaíma, já não é possível dizer o que são os adereços e o que são as fissuras do espelho, o que acaba por denunciar o artifício de sua operação. O que acontece na carta de Caminha é a formação de uma imagem límpida, precisa e unilateral. Suas propriedades são dadas pela integridade de um modelo de razão monológico, onde quem vê tem o domínio dos instrumentos de representação, fazendo todos acreditarem na validade da linguagem e nos seus modelos de mimese, mesmo que neles seja possível encontrar brechas que permitem ver o avesso. Mas a integridade da linguagem está salva. O papagaio da carta de Caminha, por sua vez, assume as vestes de um equivalente necessário à operação de tradução de culturas precisamente porque é tomado como símbolo neutro, imobilizado em seu exotismo e aparentemente compartilhado pelos códigos do Eu e do Outro, dos portugueses e dos índios. Mesmo quando Caminha desconfia de sua "tradução", o que se dá é uma operação reflexiva desse modelo monológico de racionalidade, na medida em que o Eu que se põe em suspenso diz para si que talvez sua fala sobre o Outro possa estar sendo exagerada.

Em Macunaíma já não há espaço para uma razão monológica. O herói em nenhum momento desconfia de si. Ao contrário, acredita religiosamente que seu novo modelo faz parte do seu próprio Ser; a "Latinidade de que provimos". E é assim mesmo. A inversão paródica do discurso bacharelesco põe em

destaque a natureza ocidental das instituições culturais nacionais. A retórica de Macunaíma é tão europeizada quanto a literatura brasileira. Não é possível deixar de ver o acerto de contas do autor com a comunidade de produtores literários da sua geração. A latinização do herói expõe as fraturas desse projeto ao fazer do latim, agora por dentro do discurso, o equivalente do papagaio de Caminha. A grande diferença é o lugar onde ambos se realizam.

O papagaio é uma metáfora que se situa no interior da integridade preservada do discurso do Eu. Ela – a metáfora do papagaio – é uma estrutura estanque, pois chega ao Outro por representações univalentes. No caso do latim, situado como forma incompleta do discurso do herói, o que se verifica é o questionamento da razão monológica através da crítica realizada pelo efeito paródico da “Carta pras Icamiabas”. A metáfora da latinização do herói pode ser entendida, então, como uma estrutura polivalente, capaz de gerar modelos alternativos e híbridos de representação do Eu e do Outro. Não se trata de dizer que um modelo é superior ao outro. Ambos atuam por mecanismos de dominação das representações, resultantes do efeito de poder gerado pelo discurso sobre a diferença. Mas eles se distinguem claramente em um ponto: no caso da “Cartas pras Icamiabas” a própria linguagem está desacreditada em sua capacidade de representação do Outro. Curiosamente esta façanha se dá justamente em um discurso no qual o narrador acredita integralmente em si, já que Macunaíma de fato acredita no que diz e Caminha, nem sempre. Em ambos os casos, continua a ser no espaço do texto que o encontro se dá, que a mistura se realiza e que as possibilidades de dominação e subversão simbólica entram em jogo.

Deste modo, a “Carta pras Icamiabas” pode ser tomada como uma ação simbólica que denuncia um projeto histórico – e lingüístico – de hegemonia cultural baseado na mistura, que encerra em si a fratura causada pela presença de parcelas dominadas no seu interior, uma fratura exposta pela própria constituição do discurso. Trata-se de um projeto paulatino e amplo de formação da cultura brasileira, que encontrava na década de vinte, na concepção de cultura nacional de Mário de Andrade, uma resposta simultaneamente sagaz e criativa. Na “fala impura” de um herói ambivalente e indeterminado en-

contra-se um projeto de cultura que expunha por dentro a fragmentação de uma modernidade contraditória. A crítica à retórica bacharelesca é na realidade crítica do processo de formação da cultura brasileira realizada através de uma personagem que não tem projeto, mas que acaba por expor as fissuras do projeto civilizatório ocidental quando se põe como sujeito *naïf* ao adotar com entusiasmo desastroso as conquistas culturais da civilização moderna.

Ao assumir em sua carta a busca por novo comprometimento cultural, Macunaíma acaba por denunciar a linguagem como espaço de poder, colocando as suas insuficiências a serviço de um plano pessoal e ardiloso que funciona ironicamente como crítica à formação cultural da nação. Afinal, o herói sem nenhum caráter bem que pode ser tomado como o índio civilizado pelo projeto de Pero Vaz de Caminha, que agora dispõe dos instrumentos retóricos do cronista e se volta sobre si mesmo a uma busca irrelevante que ao final traz como saldo a exposição irônica da fratura do processo de constituição do seu próprio Eu. Macunaíma é na verdade simultaneamente o índio e o cronista Caminha. Ele viaja segurando um espelho e traz no ombro esquerdo um papagaio pardo que fala latim.

TRABALHOS CITADOS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.
- _____. *Poesias completas*. Ed. Crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *O descobrimento do Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha*. Ed. Sílvio Castro. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamíabas. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. p. 278-294.
- FONSECA, Pedro. Caminha e a 'Carta de 'achamento' do Brasil: ideário e estratégias narrativas confrontadas em Colombo. *Luzo-Brazilian Review* 33.1 (1996): 99-120.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.
- SOUZA, Gilda de Melo. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FIGURAS NEGRAS NOS ESCRITOS BRASILEIROS DO PERÍODO COLONIAL

Jean Marcel Carvalho França¹

A wide view of the negro presence in the main writings produced in Brazil during the colonial period, this essay dispassionately maps out the works of José de Anchieta, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, Ambrósio F. Brandão, Frei Vicente do Salvador, Antônio Vieira, Gregório de Mattos, André João Antonil, Rocha Pita, Frei Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto. In the process, the frequency with which Africans and Afro-Brazilians are mentioned in these authors' works and what figures they are given when called to the literary stage are detected.

1. Os primeiros esboços

Apesar de compor uma larga parcela da população colonial, os "africanos, as mãos e os pés do senhor", como dizia Antonil (p. 39), não mereceram, durante os três primeiros séculos que sucederam o descobrimento, grande atenção dos nossos homens de letras. Pode-se dizer, no entanto, que os escritores desse período, muito ou pouco, não deixaram de fazer pequenas referências aos indivíduos de raça negra. Já José de Anchieta, nos escritos produzidos a partir de 1584, oferece-nos algumas notas acerca da ainda recente presença do africano em solo brasileiro. São, na sua maioria, descrições breves, que se limitam a constatar a existência do elemento negro inserido no vasto grupo dos que deviam ser conquistados e assistidos pelos catequizadores. Nas *Informações do Brasil e de suas Capitanias* (1584), o jesuíta, ao relatar as ocupações diárias dos padres da Companhia, afirma:

na (...) Capitania de Pernambuco há muitas fazendas e alguns 60 ou mais engenhos de açúcar a três, quatro, cinco e oito léguas por terra, cada um dos quais é uma boa povoação com muita gente branca, Negros de Guiné e Índios da terra. A todos estes acodem a Companhia com pregações, doutrinas e confissões (...). (Anchieta, p. 326)

No parágrafo seguinte, o mesmo gênero de comentário é feito acerca da Baía:

... além da cidade, há nove freguesias e alguns 40 engenhos a 4, 8 e 12 léguas por mar e por terra, cheios de Portugueses, Índios da terra e Negros de

Guiné, a que os padres acodem com seus ministérios (...). (p. 326)

Em um relato do mesmo ano, *Informações dos primeiros aldeamentos da Baía*, relato dedicado, em grande parte, a analisar os progressos da catequese dos índios da terra, Anchieta aborda longamente o problema da escravização dos gentios e da conseqüente diminuição da sua população. Segundo o jesuíta, “a situação era tal nessa Capitania”, que os engenhos e fazendas “estavam cheios de negros de Guiné, e mui poucos da terra” (...) (Anchieta, p. 386). Mais à frente, em meio a uma série de exemplos destinados a destacar o contributo das aldeias indígenas para o povoamento e defesa das cidades, o Padre narra o seguinte caso de insubordinação negra:

Quando os negros de Guiné alevantados deram em casa de Cristóvão de Aguiar, e lhe mataram dois homens, e lhe roubaram sua fazenda, estes Índios acompanharam a Cosme Rangel e a Diogo Dias da Veiga, que foram a eles, e os destruíram, matando alguns e tomando outros que deram a seus senhores, e depois disso por mandado do dito Cosme Rangel andou um português por nome Inofre Pinheiro com Índios das igrejas buscando e espianando os negros de Guiné alevantados, que há por esta Baía, e deu neles, de que tomou muitos, que se deram depois a seus senhores, e onde quer que acham negros de Guiné fugidos, os tomam e trazem a seus donos; por onde os negros dizem, que se não foram os índios das aldeias, que já eles foram forros, e a terra fora sua, mas que os índios os desbaratam. (p. 387)

O africano retorna a mais dois escritos de Anchieta: *Breve narração das coisas relativas aos Colégios e Residências da Companhia nesta Província Brasília, no ano de 1584* e *Informação da Província do Brasil para nosso Padre*, de 1585. O primeiro, como indica o título, relata a vida dos colégios da Companhia no Brasil, destacando o trabalho catequizador desenvolvido pelos padres residentes. A menção aos africanos surge junto a um comentário

acerca das missões que desenvolviam os religiosos nas fazendas e nos engenhos do recôncavo baiano:

O método que se adota nestas missões é ensinar e explicar a doutrina cristã aos Índios e Africanos reunidos em um lugar, batizar, ouvir-lhes as confissões, separá-los das concubinas e sujeitá-los às leis do matrimônio: o que nesta província é trabalho quotidiano, necessário e utilíssimo à salvação das almas. (p. 407)

Mais adiante, ainda referindo-se às missões, o jesuíta informa que a Companhia tinha admitido como Irmão um “habilíssimo jovem” versado na língua dos “negros de Guiné”, o que muito iria colaborar para a intensificação do trabalho de conversão do africano (cf. p. 410). O segundo relato traz algumas notas sobre as várias regiões do Brasil e descreve as atividades aí desenvolvidas pelos padres da Companhia. Através desse escrito, ficamos a saber, por exemplo, que as Capitânias da Baía, de Pernambuco e do Rio de Janeiro contavam com, respectivamente, 3.000, 10.000 e 100 africanos nas cidades, nos engenhos e nas fazendas fixados em seus domínios e que os colégios da Companhia não prescindiam dos serviços de alguns desses escravos (cf. p. 417-429).

Da mesma época que os relatos do venerável José de Anchieta é a *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*, do padre Fernão Cardim. Esse jesuíta desembarcou na Baía, em 1584, na qualidade de companheiro de viagem do padre-visitador Cristóvão de Gouveia. A *Narrativa*, composta no ano seguinte, é um pequeno opúsculo onde o recém-chegado missionário relata ao padre provincial, Sebastião de Moraes, o andamento da *visita* então em curso. Acerca do africano, as referências são poucas. Assim como Anchieta, Cardim dedicou mais atenção aos indígenas e aos portugueses, “fiéis preferenciais” da Companhia; aos negros foram destinadas apenas notas esparsas: dados relativos a sua população na cidade da Bahia e em Pernambuco (respectivamente, 4.000 e 2.000 africanos, segundo o padre); pequenos comentários sobre os avanços na sua conversão:

O padre visitador tratou por vezes com alguns prelados e letrados casos de muita importância sobre os cativos, batismos e casamentos dos índios e escravos da Guiné, de cujas resoluções se seguiu grande fruto e aumento da cristandade depois que chegamos ao Brasil (...). (p. 141; ver ainda p. 144 e 164)

e uma apreciação dos elevados custos que envolvia a utilização da mão-de-obra africana:

A gente da terra (Pernambuco) é honrada: há homens muito grossos de 40, 50 e 80 mil cruzados de seu: alguns devem muito pelas grandes perdas que têm com escravaria de Guiné, que lhes morrem muito, e pelas demasias e gastos grandes que têm em seu tratamento. (p. 164)

Também da mesma época que as *Informações* do Padre Anchieta é o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, escrito por Gabriel Soares de Sousa. Esse português, que arribou na Bahia em 1569, residiu no Brasil durante dezessete anos e aqui enriqueceu, dedicando-se à lavoura da cana de açúcar. O seu *Tratado* é uma espécie de crônica sobre a grandeza, beleza e fertilidade da terra que o acolheu e que lhe deu fortuna. Sobre os escravos africanos, quase nada se pode extrair de seu texto, muito mais voltado para a exaltação da flora, fauna e geografia local, para o ataque aos padres da Companhia de Jesus que se opunham à escravização dos gentios e para a descrição dos hábitos e costumes desses mesmos gentios. Quando aparecem na sua obra, os então chamados *negros de Guiné* quase se confundem ou com um detalhe da paisagem ou com uma espécie da rica fauna tropical. A título de exemplo, acompanhemos um pequeno trecho em que o lusitano explica o uso que os baianos faziam do milho:

Plantam os Portugueses este milho para manutenção dos cavalos, e criação das galinhas e cabras, ovelhas e porcos; e aos negros de Guiné o dão por fruta, os quais o não querem por mantimento sendo o melhor da sua terra (...). (p. 200)

No referente ao tema que aqui nos interessa, bem mais rico que o *Tratado* é o *Diálogos das grandezas do Brasil por suas drogas e minas*, escrito em 1618 por Ambrósio Fernandes Brandão. O livro, um dos mais interessantes documentos sobre o país produzidos durante o período colonial, é um longo diálogo entre dois amigos, Brandônio e Alviano, onde o primeiro, convicto defensor das virtudes da terra, tenta convencer o segundo, que a tem em péssima conta, do equívoco em que incorre. Dividido em seis partes, nas quais se discutem a terra, o clima, as riquezas, os frutos, a fauna e, por fim, os costumes do país, esse texto é, dos que foram até aqui abordados, o que maior número de informações nos traz a respeito dos *negros de Guiné*. Através dos *Diálogos*, tomamos conhecimento, por exemplo, de que os senhores locais

... fazem suas lavouras e granjarias com escravos de Guiné, que para esse efeito compram por subido preço; e como do que vivem é somente do que granjeiam com os tais escravos, não lhes sofre o ânimo de ocupar a nenhum deles em cousa que não seja tocante à lavoura (...). (p. 33)

Tomamos conhecimento ainda de que, a despeito do elevado preço,

... neste Brasil se há criado um novo Guiné com a grande multidão de escravos vindos dela que nele se acham; em tanto que, em algumas capitâneas, há mais deles que dos naturais da terra (...). (p. 84)

Segundo Brandônio, o interesse dos proprietários em adquirir escravos africanos era tanto, que muitos mercadores compravam negros no cais e os vendiam poucos metros adiante com lucros que chegavam a 85% (cf. p. 141).

Além desses dados mais gerais, encontramos nos *Diálogos* notas curiosas acerca da vida dos negros da Capitania de Pernambuco, notas acerca do seu gosto pelo "vinho de cana de açúcar", de sua grande capacidade regenerativa e do seu interesse por poções derivadas de raízes e plantas. A propósito desse interesse, Brandônio conta que viu um negro "dos de Angola" ser di-

versas vezes mordido por cobras venenosas e não ressentir-se minimamente graças ao fato de ter ingerido um poderoso sumo de raiz (cf. p. 105, 190 e 156). A esse pequeno caso, o narrador acrescenta o seguinte comentário:

... assim como há neste Brasil semelhantes preservativos contra a peçonha, também há muitas árvores e plantas que a dão finíssima, de que os negros de Guiné se aproveitam para matarem de ordinário muitos dos seus semelhantes com ela. (p. 157)

Poucos anos depois dos *Diálogos*, em 1627, o baiano Frei Vicente do Salvador concluiu a sua *História do Brasil* (1500-1627). A *História* consta de cinco livros que, num estilo simples e entrecortado por pequenos casos e ditos pitorescos, descrevem a vida da colônia desde a descoberta até a guerra contra os holandeses na Bahia. Em sua obra, o franciscano, do mesmo modo que Anchieta, Cardim e Soares, pouca atenção dedica aos “negros de Guiné”. Portugueses e índios – esses últimos, denominados “negros” em algumas passagens do texto – são os personagens centrais da sua crônica histórica. No referente aos escravos de África, duas passagens merecem destaque. Na primeira, o frade, ao comentar a importância do trabalho de catequese, chama atenção para o fato de que os gentios, quando doutrinados, organizados em aldeias e assistidos por religiosos, são extremamente úteis

... contra os negros de Guiné, escravos dos portugueses, que cada dia se lhes rebelam e andam saltando pelos caminhos e se o não fazem pior é com medo dos ditos índios, que com um capitão português os buscam e os trazem presos a seus senhores. (p. 285)

Mais à frente, o franciscano retorna ao problema da fuga de escravos negros para pôr em relevo o combate levado a cabo pelo chefe potiguar Zorobabé – a mando do governador Diogo Botelho – contra um mocambo em vias de formação na Paraíba:

... informado o governador que um mocambo ou mangote de negros de Guiné fugidos que estavam

nos palmares do rio Itapucuru, quatro léguas do rio Real para cá, mandou-lhes (Zorobabé e seus homens) que fossem de caminho dar neles, e os apanhassem às mãos, como fizeram, que não foi pequeno bem tirar dali aquela ladroeira e colheita que ia em grande crescimento. Mas poucos tornaram a seus donos, porque os gentios mataram muitos e o Zorobabé levou alguns que foi vendendo pelo caminho (...). (p. 288)

Afora essas duas referências mais substantivas, os negros de Guiné aparecem na *História* de Frei Vicente em quatro outras pequenas passagens, duas delas relacionadas à importação de escravos de Angola para trabalharem nos engenhos locais (cf. p. 61, 356, 361 e 392).

2. Antônio Vieira e Gregório de Matos

Padre Antônio Vieira foi mais generoso no espaço que concedeu em seus escritos a esse significativo contingente da escassa população colonial. O sermonista é o primeiro dos escritores aqui abordados que chama a atenção para o caráter violento, injusto e degradante da escravização dos negros. É verdade que Vieira, coerente com a política apregoada pela Companhia de Jesus, não hesita em defender a importação de escravos de Angola para substituir a mão de obra indígena:

Primeiro; que Sua Alteza por conta da sua Real fazenda, pois não há particulares que o façam, mande meter no Maranhão competente número de escravos de Angola, os quais se vendam por preço moderado aos moradores (...). Este meio é apontado pelo Governador, e Oficiais da Câmara, e aprovado por todos os Conselhos, e juntas, e confirmado com exemplos, e experiência de todo o Brasil, que só cresceu a opulência depois que foi cultivado com tais escravos (...). Segundo, e não menos principal; que o resgate, ou latrocínio dos Índios chamados escravos, totalmente se proíba (...). (1736, p. 110-111)

Tampouco hesita em classificar como vã toda e qualquer medida no sentido de catequizar os negros amotinados em Palmares, pois esses, segundo diz, numa carta escrita no ano de 1691 ao Desembargador do Paço, Roque Monteiro Paim, além de não confiarem nos padres,

... sendo rebelados e cativos, estão e perseveram em pecado contínuo e atual, de que não podem ser absolto, nem receber a graça de Deus, nem se restituírem ao serviço e obediência de seus senhores, o que de nenhum modo hão de fazer. (1926, t. 3, p. 621)

A única maneira de convertê-los, prossegue Vieira, seria restituir-lhes a liberdade, medida totalmente inviável, já que traria

... a total destruição do Brasil, porque conhecendo os demais negros que por este meio tinham conseguido o ficar livres, cada cidade, cada vila, cada lugar, cada engenho, seriam logo outros tantos palmares, fugindo e passando-se aos matos com todo o seu cabedal, que não é outro mais que o próprio corpo. (1926, t. 3, p. 621)

Essas opiniões, no entanto, parecem contrastar com certas posições assumidas pelo eminente pregador em algumas de suas cartas e sermões. No *Sermão do Rosário* (1639), por exemplo, ele tece o seguinte comentário acerca do domínio dos brancos sobre os negros:

... a grande distinção que fazem entre si e os escravos, os que se chamam senhores, é (...) a cor preta. Mas se a cor preta pusera pleito à branca é certo que não havia de ser tão fácil de averiguar a preferência entre as cores, como a que se vê entre os homens. Entre os homens dominarem os Brancos aos Pretos é força e não razão ou natureza. (1921, v. 1, p. 146-147)

Em uma carta endereçada ao padre André Fernandes, escrita em 1652 na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, encontra-

mos um comentário complementar a esse de 1639. Ao referir-se aos habitantes da ilha, o pregador afirma:

São todos pretos, mas somente neste acidente se distinguem dos europeus. Têm grande juízo e habilidade, e toda a política que cabe em gente sem fé e sem muitas riquezas (...). Há aqui clérigos e cônegos tão negros como azeviche, mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados, que podem fazer inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais. (1926, t. 1, p. 295)

Também em dissonância com as opiniões expressas nas três primeiras passagens citadas estão as colocações acerca do tráfico de escravos, contidas em dois textos de 1657. No primeiro, o sermonista chega a afirmar que a morte de D. Sebastião em África e o conseqüente cativoeiro a que foi submetido Portugal durante 60 anos era castigo pelos “muitos cativoeiros que na costa da mesma África começaram a fazer os nossos primeiros conquistadores” (1921, v. 2, p. 143). No segundo, *Sermão XXVII (do Rosário)*, o jesuíta, após salientar o caráter degradante desse “comércio desumano”, pinta, com cores fortes, um quadro pouco abonador das relações entre senhores e escravos:

Já se depois de chegados olharmos para estes miseráveis e para os que se chamam senhores, o que se viu nos dois estados de Job, é o que aqui se representa a fortuna, pondo juntas a felicidade e a miséria no mesmo teatro. Os senhores poucos, os escravos muitos; os senhores rompendo galas, os escravos despidos e nus; os senhores banquetear-do, os escravos perecendo à fome; os senhores nadando em oiro e prata, os escravos carregados de ferros; os senhores tratando-os como brutos, os escravos adorando-os e temendo-os como deuses; os senhores em pé apontando para o açoite, como estátuas da soberba e da tirania, os escravos prostrados, com as mãos atadas atrás como imagens

vilíssimas da servidão e espetáculos da extrema miséria. (1921, v. 2, p. 318-319)

No mesmo período em que Vieira expressava suas nem sempre coerentes opiniões sobre a escravidão, Gregório de Matos, com um olhar descritivo acurado e satírico, retratava algumas cenas da vida do negro na “cidade da Bahia”. Os versos do poeta baiano nos oferecem a mais ampla galeria de *figuras negras* da poesia colonial. É fundamental assinalar, no entanto, que a presença dessas *figuras* no cotidiano da cidade suscita, na maior parte das vezes, comentários pouco simpáticos do irreverente vate. No mundo poético por ele construído, os negros e mulatos são quase sempre associados a aspectos negativos. São ligados, por exemplo, à moral frouxa da sociedade baiana:

Muitos Mulatos desavergonhados
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda picardia.

Estupendas usuras nos mercados
Todos, os que não furtam, muito pobres,
E eis aqui a cidade da Bahia; (v. 1, p. 33)

às crendices e bruxarias que grassavam no seio da população:

Que de quilombos que tenho
com mestres superlativos
nos quais se ensinam de noite
os calundus, e feitiços.
Com devoção os freqüentam
mil sujeitos femininos
e também muitos barbados (...)
Não há mulher desprezada,
galã desfavorecido,
que deixe de ir ao quilombo (...)
E gastam pelas patacas
com os mestres do cachimbo (...); (v. 1, p.44)

aos desregramentos sexuais de alguns indivíduos:

Cá temos averiguado
que os vossos concubinatos
são como um par de sapatos
um negro, outro apolvilhado:
de uma, e outra cor calçada
saís pela porta fora,
hora negra, e parda hora,
que um zote camaleão
toda a cor toma, senão
que a da vergonha o não cora.

Vossa luxúria indiscreta
é tão pesada, e violenta,
que em dois putões se sustenta
uma mulata, e uma preta (...); (v. 1, p. 230)

ao abuso das bebidas alcoólicas:

Tornaram-se a emborrachar
as Mulatas da contênda,
elas não tomam emenda,
pois eu não ei de emendar:
o uso de celebrar
àquela Santa, e a esta,
com uma, e com outra festa
não é devoção inteira,
é papança, é borracheira
dar de cu, cair de testa; (v. 1, p. 479)

e a um sem-número de outros males. A Matos muito incomodava também a mistura de raças que marcava a sociedade local. Dos inúmeros versos que dedicou a esse tema, merecem destaque, pelo seu caráter exemplar, aqueles compostos quando de sua partida para o exílio em Angola:

Não sei, para que é nascer
neste Brasil empestado
um homem branco, e honrado
sem outra raça.

Terra grosseira, e crassa
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostra algum jeito
de ser mulato. (v. 2, p. 1164)

Podemos ainda encontrar na obra desse vate baiano referências a moleques, a prostitutas negras, a procissões organizadas por africanos, ao tráfico negreiro, ao tratamento dispensado pelos senhores aos seus escravos, a negras feiticeiras, a escravas fujonas e, sobretudo, a mulatas.² Esse último tipo, de longe o mais freqüente na sua obra, talvez seja o único que goze de uma relativa simpatia. Relativa, na medida em que, no universo poético de Matos, é praticamente impossível dissociar mulata, sensualidade e prazeres venéreos. São exemplos dessa associação os poemas “A duas irmãs também Pardas de igual formosura”, “Mulatinhas da Bahia”, “Descreve a jocosidade com que as Mulatas do Brasil bailam o Paturi” e ainda “Indo o poeta passear pela Ilha da Cajaíba, encontrou lavando roupa a Mulata Annica e lhe fez este romance”, no qual se lê a seguinte passagem:

Depois de feito o conchavo
passei a noite com ela,
eu deitado a uma sombra,
ela batendo na pedra.
Tanto deu, tanto bateu
co’a barriga, e co’a as cadeiras,
que me deu a anca fendida
mil tentações de fodê-la.
Quando lhe vi a culatra
tão tremente, e tão tremenda,
punha eu os olhos em alvo,
e dizia, Amor, paciência (...). (v. 2, p. 1065-1066)

3. Os escritos do século XVIII

Aproximadamente duas décadas depois da morte de Gregório de Matos, o jesuíta italiano João Antônio Andreoni publicava, sob o pseudônimo de André João Antonil, o seu *Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e minas* (1711). Nesse interessante estudo sobre a economia brasileira do início do século XVIII, o autor nos oferece, no tocante aos negros, um

quadro complementar àquele pintado pelo poeta baiano. Antonil, ao analisar as diversas fontes de riquezas do Brasil setecentista (açúcar, gado, tabaco e ouro), põe em cena o escravo rural no seu labor diário. Logo no capítulo primeiro, intitulado *Do cabedal que há de ter o senhor de um engenho real*, o jesuíta, ao listar as muitas e avultadas despesas que tinham os proprietários rurais no Brasil, dá-nos uma idéia do número de escravos negros que eram absorvidos por cada um dos engenhos locais:

Servem ao senhor do engenho em vários ofícios, além dos escravos de enxada e foice que têm nas fazendas e na moenda, e fora os mulatos e mulatas, negros e negras de casa, ou ocupados em outras partes, barqueiros, canoeiros, calafates, carapinas, carreiros, oleiros, vaqueiros, pastores e pescadores (...). Toda a escravaria (que nos maiores engenhos passa o número de cento e cinquenta e duzentas peças, contando as dos partidos) quer mantimentos e farda, medicamentos, enfermeiro, e para isso são necessárias roças de muitas mil covas de mandioca. (1989, p. 23-24)

Mais adiante, no capítulo IX, Antonil, atento à completa dependência dos engenhos em relação à mão-de-obra africana, oferece ao leitor algumas informações sobre esses trabalhadores. Ficamos a saber, então, que os negros Ardas e os Minas são robustos; os de Cabo Verde e São Tomé, mais fracos; os de Angola, habilitados para os ofícios mecânicos; e os Congos, industriais e bons, ideais para as oficinas e para o manejo da casa. No tocante à conduta, o italiano comenta que, ao chegarem de África, os negros eram fechados e rudes, mas que a maior parte deles, em poucos anos, se adaptava e se mostrava apta a realizar qualquer atividade, inclusive a aprender a doutrina cristã (cf. p. 39-40). Dos mulatos nascidos no Brasil, afirma:

Melhores (...) são para qualquer ofício (...); porém, muitos deles, usando mal do favor dos senhores, são soberbos e viciosos (...). E, contudo, eles e elas

da mesma cor, ordinariamente levam no Brasil a melhor sorte, porque com aquela parte de sangue de brancos que têm nas veias, e talvez dos seus mesmos senhores, os enfeitçam de tal maneira que alguns tudo lhes sofrem, tudo lhes perdoam (...). (...) o Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e das mulatas, salvo quando, por alguma desconfiança ou ciúme, o amor se muda em ódio (...). (p.40)

Na sequência desse capítulo, Antonil aborda ainda o perigo representado por algumas mulatas forras ("capazes de causar a ruína de muitos senhores"), descreve as várias possibilidades de casamento entre escravos, passa a uma análise do acesso que esses têm aos ensinamentos e às práticas da fé católica, tece alguns rápidos comentários sobre os castigos comumente impingidos aos indisciplinados e fujões, aponta os aspectos positivos e negativos de se permitir que os cativos tenham os seus folguedos e arremata com uma pequena nota sobre o hábito das escravas de provocarem abortos (cf. p. 41-44).

No livro, encontramos também, além de um avultado número de referências às diversas atividades desenvolvidas pelos escravos nos engenhos, algumas notas sobre a participação desses elementos no cultivo do tabaco e na exploração das minas. No referente às minas, o jesuíta, antecipando um comentário de Rocha Pita sobre o despovoamento dos engenhos do Norte após a descoberta do ouro no Sul, observa:

A sede insaciável de ouro estimulou a tantos a deixarem suas terras e a meterem-se por caminhos tão ásperos (...) que dificulosamente se poderá dar conta do número das pessoas que atualmente lá estão (...). Cada ano vêm nas frotas quantidades de portugueses e de estrangeiros para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil vão brancos, pardos e pretos e muitos índios (...). (p. 122)

Duas décadas depois de Antonil ter retratado o negro rural, vem à luz a mais lusitana das histórias do Brasil produ-

zidas no período colonial: *A história da América portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita. Composto por dez livros, o trabalho desse historiador baiano, mestre em artes pelo Colégio dos Jesuítas da Bahia e supostamente formado pela Universidade de Coimbra, abre com uma apreciação da terra descoberta por Cabral em 1500 e fecha com uma elogiosa descrição das ações do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses. No livro oitavo, Pita dedica alguns parágrafos à história do quilombo de Palmares, dos primeiros negros amotinados à destruição final pelas tropas governamentais. É essa pequena descrição que interessa aqui apresentar com mais detalhes.

O historiador setecentista começa por descrever como, de um pequeno grupo de 40 negros fugidos dos engenhos de Porto do Calvo nos tempos da invasão holandesa – “brutos” que estimavam “mais a liberdade entre as feras que a sujeição entre os homens” (p. 214) –, formou-se nas imediações dessa vila, ao longo de 60 anos, uma “verdadeira república”:

... sem a especulação de Aristóteles e de Platão nas suas repúblicas escritas, nem as leis promulgadas na de Atenas por Sólon, na de Lacedemônia por Licurgo, na de Creta ou Cândia por Mimos (...), formaram ... os negros ... nos Palmares uma república rústica e a seu modo bem ordenada. (p. 215)

Essa singular república – “que contava com um conjunto de leis próprias e era governada por um Zombi”, espécie de príncipe, escolhido entre “os varões mais justos e alentados” (p. 215) – semeou por mais de meio século o terror e a aflição entre os fazendeiros da região, causando-lhes enormes prejuízos financeiros. Foi somente sob o governo de Caetano de Melo e Castro que, após sangrentas batalhas, os aquilombados sucumbiram. Isso após o suicídio do Zombi e dos seus guerreiros mais valorosos.

Entraram (...) encontrando alguma resistência dos negros, inferior à que presumiram; porque o seu príncipe Zombi com os mais esforçados guerreiros e leais súditos, querendo obviar o ficarem cativos da nossa gente, e desprezando o morrerem ao nos-

so ferro, subiram à sua grande eminência e voluntariamente se despenharam, e com aquele gênero de morte mostraram não amar a vida na escravidão, e não querer perdê-la aos nossos golpes. (p.219)

Ainda segundo o historiador baiano, a vitória das tropas governamentais foi motivo de grande júbilo para Melo de Castro que, avisado do ocorrido, “recebeu a nova com públicas demonstrações, lançando do palácio dinheiro ao povo, e fazendo depois procissão solene de ação de graças” (p. 219).

Além dessa descrição, curiosa sobretudo se tivermos em mente que ela foi escrita escassas três décadas depois do ocorrido, *A história da América portuguesa* traz ainda, no que se refere aos negros, uma nota sobre a difícil situação em que viviam os senhores de engenho – classe à qual pertencia Rocha Pita – após o descobrimento das minas:

... comprando as pessoas que vão para as Minas do Sul, e outras que dela vêm para esse fim, por excessivos preços, escravos do gentio de Guiné, que se conduzem da Costa de África, e carecendo de muitos as fábricas das canas e dos engenhos, se foi diminuindo a cultura do açúcar, de forma que alguns dos senhores destas propriedades, não tendo negros com que as beneficiar (...), as deixaram (...). (p. 232)

Para encerrarmos esta vista de olhos sobre os escritos do período colonial, debruçemo-nos agora sobre a produção poética da chamada *Escola Mineira*. Os poetas agrupados sobre esse rótulo não foram tão pródigos como Gregório de Matos no espaço que em suas poesias concederam ao negro. Somente em dois poemas dessa *Escola* o africano ocupa um lugar de destaque: no *Caramuru* (1781), de Frei Santa Rita Durão, e no *Quitubia* (1791), de José Basílio da Gama. No poema épico de Durão, dedicado a cantar os feitos de Diogo Álvares (o Caramuru), aparece, no canto IX, a figura do herói negro Henrique Dias, cuja decisiva participação na guerra contra a dominação holandesa em Pernambuco inspira os seguintes versos do Frei:

Nomeou Cabos, Tropas, Companhias,
Pediú socorros, e invocou prudente,
Expondo do Holandês as tiranias
O governo Brasíliaco potente:
Avisa sem demora Henrique Dias,
Capitão dos Etíopes valente (...). (p. 266)

Em seguida, ao descrever a batalha travada contra os holandeses, Durão faz uma segunda referência ao “valeroso” africano:

Não Sofreu Henrique Dias, que observava
Do novo chefe a intimação constante:
E de um tiro, que fero lhe apontava,
Derriba morto o intrépido Almirante (...). (p. 277)

Basílio da Gama, no seu *Quitubia*, nos traz um outro herói negro: Domingos Ferreira da Assunção, o capitão angolano que, a serviço da Coroa Portuguesa, se destacara na *Guerra Preta*. Acompanhemos a segunda estrofe desse poema, onde o autor põe em relevo a grandeza do herói:

Esforçado Quitubia, o Tejo sabe
Quanto valor em teu peito cabe.
Herdaste de teu Pai o nome e o brio,
Que foi terror do pérfido gentio;
Fez-lhe sentir da nossa espada o peso;
E levando nas mãos o Raio aceso
Queimou a corte da feroz Rainha.
Mas tu ganhaste, além do que ele tinha,
Novo direito à Imortalidade.
É teu brasão a tua lealdade;
O título que tens compraste a tua glória.
Que ainda que essa cor escura o encobre,
Verteste-o por teu Rei: é sangue nobre. (p. 21-22)

Excetuando essas duas composições, o negro aparece nas poesias dos mineiros apenas em referências esparsas. Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, nos muitos versos que dedicou a Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, a *Marília* de suas

Liras, só faz menção aos escravos numas poucas estrofes, em que o poeta descreve algumas atividades por eles executadas:

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia,
E já brilharem os granetes de ouro
No fundo da bateia.

Não verás derrubar as virgens matas,
Queimar as capoeiras inda novas,
Servir de adubo à terra a fértil cinza,
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes
Das secas folhas do cheiroso fumo;
Nem espremer entre as dentadas rodas
Da doce cana o sumo. (p. 167)

No poema satírico *Cartas chilenas* (1788), ao contrário, o poeta põe em cena uma variada gama de figuras negras: são “quitandeiras” que se vestem ricamente graças a alguns amigos bem nascidos, mulatas que dançam lundus e “fazem coisas mais feias que a modéstia oculta”, negras e “vis mulatas” que recebem visitantes em choupanas suspeitas, “escravas já velhas” que são vendidas pelos senhores que ajudaram a criar e escravos que lotam a grande e suntuosa cadeia mandada construir pelo governador (cf. p. 199, 217, 271, 286 e 175). Acompanhe-mos, como ilustração, a passagem em que Gonzaga menciona este último tipo:

Quer... [o governador] ... cópia de forçados que trabalhem
E manda a um bom cabo que lhe traga
A quantos quilombolas se apanharem (...).
Enche a cadeia de alentados negros.

Não se contenta o cabo com trazer-lhe
Os negros que têm culpas, prende e manda
Também, nas grandes levas, os escravos
Que não têm mais delitos que fugirem
Às fomes e aos castigos, que padecem
No poder de senhores desumanos.
Ao bando dos cativos se acrescentam
Muitos pretos já livres e outros homens (...). (p. 176)

Nas poesias dos três restantes membros da dita *Escola Mineira*, Claudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto, a presença do negro é quase acidental. O primeiro menciona-o numas poucas linhas do poema *Vila Rica* (1773), épico que narra a descoberta do ouro e a fundação da Capital das Minas, quando se refere ao trabalho de extração do precioso metal:

Passa este quadro, e logo outra pintura
Nova imagem propõe, nova figura,
Que retrata uns mortais de negras cores,
Regando o aflito rosto de suores
À força das fadigas, com que cavam
As brutas serras, e nos rios lavam
As porções extraídas, separando
As pedras do metal, que andam buscando. (v. 2, p. 213)

Silva Alvarenga faz-lhe uma alusão distante no poema heróico-cômico *O desertor das Letras* (1774), uma sátira aos métodos e teorias da educação vigentes na Universidade de Coimbra antes da reforma levada a cabo pelo Marquês de Pombal. A alusão tem lugar quando o herói, Gonçalo, e alguns companheiros, após uma agitação de rua, são conduzidos para a prisão:

Soa nas costas dos heróis valentes
O duro azambujeiro, e são levados
Ao som terrível de insultantes gritos
Para a escura prisão que os esperava.
(...) Com vagaroso passo todos marcham,
Como as ovelhas por caminho estreito.

Tal depois da ruína de um quilombo
Vem a indômita plebe da Etiópia (...). (p. 46)

Somente Alvarenga Peixoto dedica ao negro um espaço ligeiramente mais significativo. No seu poema *Canto Genetliáco*, escrito em 1782 por ocasião do nascimento do filho do Governador de Minas D. Rodrigo de Meneses, encontramos a seguinte oitava:

Esses homens de vários acidentes,
Pardos e pretos, tintos e tostados,
São os escravos duros e valentes,
Aos penosos serviços costumados:
Eles mudam aos rios as correntes,
Rasgam as serras, tendo sempre armados
Da pesada alavanca e duro malho
Os fortes braços feitos ao trabalho. (p. 256)

4. Nota conclusiva

Terminado o século XVIII, a presença dos negros e mulatos nos escritos produzidos em solo brasileiro era ainda insignificante. Se levarmos em conta que entre os anos de 1761 e 1800 o Brasil havia importado 725.000 escravos de África e que, em 1798, numa população de 2.300.000 habitantes, somente 34,8% era composta por brancos (cf. Nizza da Silva, p. 46-48), podemos mesmo afirmar que essa presença era quase nula. Os escritos de José de Anchieta, Fernão Cardim, Gabriel Soares, Frei Vicente do Salvador, Rocha Pita, na prosa, e da Escola Mineira, na poesia, concederam espaços diminutos aos negros e pardos. Os textos de Vieira e o curioso *Diálogo das grandezas do Brasil* foram um pouco mais generosos, generosidade, no entanto, nem de longe proporcional à significativa presença desses indivíduos no seio da população colonial. Somente Gregório de Matos e Antonil não se mostraram indiferentes a esse fato numérico.

No que se refere ao conteúdo das referências citadas, sem entrar aqui numa análise detalhada, pode-se dizer que, no geral, os autores limitam-se a constatar a existência do elemento

africano, seja como um possível fiel (*fiel não preferencial*) a ser convertido, como parte da paisagem local, como força de trabalho indispensável para o andamento da economia colonial, como foco de desordem, ou ainda como membro ativo do cotidiano de uma cidade onde seu número era avultado, Salvador. Só em Vieira percebemos uma posição em relação à escravidão, todavia, com todas as contradições que assinalamos.

Foi preciso esperar pelo século seguinte para que uma tematização mais intensa da escravidão e do escravo tivesse lugar e, além da mera constatação da sua existência, o africano e seus descendentes passassem a suscitar uma reflexão mais profunda. Só então as belas-letras, utilizando imagens às vezes já presentes nos textos do período colonial, iniciaram o processo de construção sistemática daquilo que podemos denominar *tipos negros*.

NOTAS

¹ Mestre em Sociologia da Cultura e Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. É autor dos livros *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no prelo) e *O Rio de Janeiro colonial sob a ótica dos viajantes (1531-1800)* (Rio de Janeiro: UERJ; José Olímpio, no prelo).

² Cf. 1990, p. 466 (moleques); p. 217, 230, 294, 299, 439, 731, 820, 839, 852, 854, 858, 861, 870 e 935 (prostitutas negras); p. 474 e 1192 (procissões organizadas por africanos); p. 866 (negras feiticeiras); p. 818 (mulatas fujonas); p. 44, 46 e 47 (tratamento dispensado aos escravos); p. 862, 958, 1009, 1069 e 1169 (mulatas).

TRABALHOS CITADOS

ALVARENGA, Manuel Ignácio da Silva. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. 2v.

ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

ANÔNIMO (atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão). *Diálogos das grandezas do Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1930.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e minas*. Lisboa: Alfa, 1989.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

COSTA, Claudio Manuel da. *Obras poéticas de Claudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. 2t.

DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

GAMA, José Basílio da. *Quitubia*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1973.

- GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e mais poesias*. 3.ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.
- MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2v.
- PEIXOTO, Ignácio José de Alvarenga. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.
- PITA, Sebastião da Rocha. *História da América portuguesa*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Coord.). *O império luso-brasileiro: 1750-1822*. Lisboa: Estampa, 1986.
- SOUSA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 3.ed. São Paulo: Editora da Companhia Nacional, 1938.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coimbra: Editora da Universidade, 1926. 3t.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Vieira brasileiro*. Paris: Aillaud et Bertrand, 1921. 2v.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Vozes saudosas, da eloquência, do espírito, do zelo, e eminente sabedoria do Padre Antônio Vieira da Companhia de Jesus*. Lisboa: Oficina Miguel Rodrigues, 1736.

MOVIMENTO SEM FIM

Joyce Cavalcante

Fazer o quê, meu Deus, se só tenho filhos meninos machos? É uma tristeza. Coisa que me faz pensar se eu mereço ou não tal castigo, tal cruz.

Acho que a filha da Nair anda de antojo. Tenho certeza que aquilo é antojo. Onde já se viu chorar só porque se disse que ela num ia caber no ônibus por causa daquele bundão que ela tem? Depois cair vomitando pra fora da janelinha, se desculando e dizendo que era um enjoô que ela sempre tinha com o cheiro de gasolina? Ah, se fosse minha filha...

O azougue do Gilberto Júnior só vive de se agarrar com as moças da vizinhança. Acho tão engraçado! Ele me conta tudinho. Não teve ainda uma só que resistisse ao charme dele. Tá tão bonito esse meu filho. Parece um artista. Só acho chato esse negócio dele se embolar com essas biscates porque as mães delas, que não têm o que fazer, vêm aqui me desacatar. Já falei que num vou botar cabresto na geringonça dos meus filhos. São homens, são do mundo. A sorte me proteja e faça com que a filha da Nair num esteja grávida não, porque senão são bem capaz de dizerem que foi ele.

Triste é nunca ter tido uma trança pra fazer, pra poder ter onde amarrar um laço de seda. Nunca escutar uma vozinha mais gasguita, em vez de só ouvir esses moleques encherem de rouquidão meus ouvidos a toda hora. Às vezes fico pensando se não teria sido melhor pegar uma menina pra criar como queria o Gilberto, meu marido.

Passar camisa, passar cueca o dia inteiro. Nunca tive sequer uma saia, um vestido bonito pra engomar. Minha sina é ficar sozinha um dia. Menino, cresce e vai se embora. Menina é mais engraçadinha, mais apegada com a gente. De seis que eu tive, num nasceu uma só menina pra enfeitar meus dias.

Gino já tá virando galo rouco. Num muda mais a roupa na minha frente. Fica no telefone, de papo pro ar, sem querer estudar. O pai dele já disse: – Quem num estuda num enrica. Num pode sustentar família. – Mas ele nem escuta. Que luta, botar esse povo todo pra ser gente!

Se eu tivesse uma filha mulher num deixava ela ficar telefonando o dia inteiro, perseguindo os meninos, não. Ia botar ela na lei. Ia fazer com que ela se desse os preços e deixasse que os meninos ligassem em vez dela ficar ligando. Só Deus sabe o quê essas moças de hoje tanto querem.

O Gilberto Júnior anda muito capiongo. Fica me arrodeando na cozinha, querendo falar comigo o dia inteiro. Que será que ele quer? Coração de mãe não se engana. Ele fez algum malfeito e quer me pedir pra ajudar a consertar. Vou perguntar se ele tá precisando de alguma coisa. É bem dinheiro. Vive pedindo dinheiro para o pai. O pai reclama como o todo, mas dá. Vai ver o coitadinho precisa de algum pra ir pros motéis. Se for isso, se for só isso que ele quer, eu arrumo. Vou perguntar logo o quê que ele quer. Não agüento de curiosidade.

Não sei por que que essas mães de hoje não cuidam das suas filhas. Mal fazem quatorze anos já vão para o pé do muro namorar, quando não se enfiam no motel com os rapazes, deixando que eles façam o que quiserem com elas. Depois embarrigam e é um Deus nos acuda. Com o malfeito acabado, minha santa, não adianta reclamar. Vivo avisando.

O Guma chegou todo lanhado da escola. Tive que fazer curativo nos sangramentos. Mas gostei. Chamaram ele de nome feio e ele não foi besta: revidou. Ele não queria me contar que nome foi, mas eu insisti e ele contou. Chamaram ele de filho da puta. Fez bem. Ele fez bem em rachar em dois o cplega. Filho meu num traz desaforo pra casa.

Ia ser bom ter tido uma mocinha. Só uma no meio de tanto rapaz. Ninguém ia se atrever a olhar pra cara dela. Meus valentões iam rebentar com a raça de quem se atrevesse. Eu num ia

nem ter trabalho de tomar conta dela. Deixava com eles e pronto. Graças a Deus, todos deram pra macho. Todos são fortes, corajosos. Nenhum é maconheiro, nenhum é sem-vergonha.

Imagine o quê que o Gilberto Júnior queria? Queria dinheiro como eu estava já adivinhando. Mas dessa vez num era pra ir pro motel, não. No começo ele num queria contar, mas eu puxei, puxei e ele contou. Como eu estava suspeitando, ele emprenhou mesmo a filha da Nair. Cabra bom de pontaria taí. A menina, vai ver fez porque quis. Queria era casar com ele, mas ele, como num é idiota, já disse que num casava e resolveram fazer um aborto. Santo Deus. Isso é pecado. Eu sei que é pecado. Mas tive que dar o dinheiro. Ora se eu ia deixar filho meu se casar com dezenove anos, e principalmente com aquela assanhada. Vivo dizendo pra eles todos que se divirtam, se divirtam com as moças fáceis. Mas na hora de casar arrumem uma moça séria, pelo amor de Nossa Senhora.

Ah, se fosse minha filha. Ia ter. Mas também, filha minha nunca iria andar solta como aquela ali. Filha minha ia casar de véu e grinalda. Virgem como eu me casei. Primeiro que tudo o Gilberto, meu marido, matava logo o cabra que se metesse a esperto pra encostar a mão nela sem primeiro se casar de papel passado. Ia casar virgem, sim senhor, de véu e grinalda. Eu ia fazer o casamento mais bonito que essa cidade já teve notícia.

– Não chora, Geraldinho. Diabo de menino. Só quer viver agarrado na minha saia. Que foi? Caiu? Levanta pra cair de novo. Já te disse que homem que é homem não chora. Vai fazer a lição, vai. – Esse meu mais novo é um remelenguento. Os outros vivem brigando com ele porque ele é assim. Eu digo: – Deixa o menino em paz. Ele só tem seis anos. – Mas os mais velhos não se convencem com essa história de seis anos, ser o mais novo, não. Metem o sarrafo nele quando ele chora. Acho que eles estão certo, embora tenha pena do meu caçula.

Tive que ir ficar a tarde toda acompanhando a desmiolada da filha da Nair na clínica onde ela foi extrair o filho. Gilberto Júnior num quer que o pai dele fique sabendo de nada. Tive de voltar cedo, e – que jeito? – trouxe a infeliz pra cá. Pobrezinha. Trouxe porque tive pena dela, mas pelo meu gosto nem tinha trazido. Num quero esse mau exemplo aqui dentro de casa. Foi o maior aperreio pra disfarçar, e os meninos não ficarem sabendo.

O Gracindo não é bobo. Desconfiou. Ou desconfiou, ou mesmo o irmão contou pra ele. Afinal, os dois dormem no mesmo quarto, são carne e unha. Acho que desconfiou porque fez tudo pra cooperar, nessa tarde. Até lavar a louça pra mim ele lavou, já que a peste da Marilda está de férias e eu é que tenho de fazer tudo sozinha, cuidar desses meninos, cuidar do Gilberto, lavar, passar, cozinhar, limpar; é uma lida sem fim. O Gracindo é o melhor de gênio. É tão bom esse meu filho. Gosto dele ser assim. Mas pra falar a verdade, num gosto de ver homem lavando louça ou fazendo serviço de mulher dentro de casa. Disse pra ele, deixa que eu lavo essa louça. Mas quando fui ver ele já tinha feito.

A vez que eu mais quis ter uma menina foi quando estava esperando o Gino, o meu quarto filho. Tinha certeza que ia ser uma menina. Fiz pra ele um enxoval novo todo mimoso. Mesmo porque as coisas de neném que eu tinha, os outros três mais velhos já tinham dado cabo. A esperança de parir uma menina era tanta que eu num acreditei quando a enfermeira disse que era um menino macho. Achei que estavam enganados. Talvez tivessem trocado meu bebê no hospital, sei lá. Menino novo tudo tem a mesma cara. O nome dele é Gino porque eu num tinha nome nenhum pra homem. Tinha pra mulher: Gina. O Gilberto num queria botar esse nome no moleque. Nem deixou ele usar os paninhos cor-de-rosa que eu tinha feito com tanto agrado. Teve medo que a cor transformasse o menino num maricas. Tive que me valer das amigas e das vizinhas pra vesti-lo com roupas de homem, mas o nome eu consegui botar.

Tenho mais a calça do Genaro pra fazer a bainha ainda hoje. Diabo de menino mais vaidoso. Ele vai dançar uma valsa de quinze anos. Vai fazer par com a Bia, aquela sirigaita. Ali é outro enrosco. Só andam juntos pra lá e pra cá. Parece até que ele está apaixonado. Esse é um boboca. Faz tudo que ela quer, só dança com ela, só sai com ela. Nem pra arranjar umas outras zinhas por aí pra se esbaldar. Até os irmãos já repararam e ficam curtindo com a cara dele, porque se ele vai para o cinema tem que levar a sirigaita e a mãe da sirigaita. Não gosto muito dela. Pra falar a verdade, tenho a maior antipatia por gente que só quer ser o que não pode. Coitadinho do meu filho Genaro. Só tem dezesseis anos e, se eu permitisse, já estaria fígado.

Já faz dois dias que a Marilda deveria ter voltado das férias, mas até agora ela ainda não deu notícias. Esse povo é assim. Acho que só vai aparecer depois do Carnaval. Não agüento mais fazer esse serviço de casa. Não agüento mais tanta labuta. Estou com umas dores terríveis nas costas de tanto fazer camas pela manhã, cozinhar pra eles comerem, lavar roupa pra eles sujaarem, passar, arrumar a casa pra eles desarrumarem. Esses meninos dão um trabalho. Como sujam roupa! O Geraldinho, então, nem se fala, passa o dia se enlameando. Ai, Jesus! Como é sofrido ser mulher e carregar toda essa responsabilidade. Tomara que essa empregada cretina já volte pra assumir o serviço. Se eu ao menos tivesse uma filha mulher pra me ajudar.

Marilda me irrita. Às vezes tenho vontade de botar essa folgada pra correr, mas aí me lembro da falta que ela faz. Me lembro da saudade que os meninos iam sentir dela. O Geraldinho ia sentir demais. Além do mais, faz tanto tempo que ela mora comigo. Desde que o Gilberto Júnior tinha doze anos de idade. Era cômico ver o pilantra se deitar no chão da cozinha e tentar olhar por baixo das saias dela. Depois foi o Gracindo que andou se botando. O Genaro também. Se faz de santo, mas já foi descoberto dormindo no quarto dela. Agora ela anda de quiquiqui com o Gino, e ele andou perguntando duas vezes quando é que as férias dela terminam. Todos, assim que completam catorze anos, se enfronham. Por mim, nem ligo. Homem é assim. Tem que se aliviar. E tem que fazer isso cedo, como diz o Gilberto, quanto mais cedo melhor, que é pra barba crescer, pra ficar vigoroso. Tomara eu que ela já volte pra, pelo menos, me ajudar a levar adiante esse movimento sem fim.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL:
“A literatura é nosso modo privilegiado de pensamento”

Jerônimo Teixeira
PUCRS

Nascido em Porto Alegre, em 1945, Luiz Antonio de Assis Brasil estreou como escritor em 1976, com *Um quarto de légua em quadro*. Já era professor universitário – na faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – e havia sido violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. O escritor rapidamente se sobreporia ao advogado e ao músico. Hoje, com mais de dez livros publicados, Assis Brasil é um dos mais consagrados romancistas do Rio Grande do Sul. Seu romance *Concerto campestre*, de 1997, deverá ser filmado ainda em 1999, com direção de Henrique Freitas Lima (*Lua de outubro*) e roteiro do também escritor Tabajara Ruas. O autor de *Videiras de cristal* e *Manhã transfigurada* integra-se a uma tradição que inclui Erico Verissimo, Cyro Martins e Josué Guimarães – a revisão da vida e da História gaúchas pela literatura. Sua trilogia *Um castelo no pampa* (formada pelos livros *Perversas famílias*, *Pedra da memória* e *Os senhores do século*), por exemplo, atravessa mais de um século da História do Rio Grande do Sul, acompanhando a linha familiar do dr. Olímpio, líder político que erigiu um castelo no meio do pampa gaúcho.

O contraste entre a paisagem campeira, rústica, e a arquitetura européia do castelo é definido por Assis Brasil como um de seus temas preferenciais – a oposição entre o que é “bárbaro e o que é culto”, nas palavras do escritor. Nesta entrevista, Luiz Antonio de Assis Brasil fala sobre esse tema básico de sua obra – e constata que ele já não preocupa mais aos escritores da nova geração. Também fala das relações entre História e literatura, da identidade cultural gaúcha e seu deslocamento no Brasil, de seus mais recentes livros – *Concerto campestre* e *Breviário das Terras do Brasil* – e do romance que está escrevendo atualmente. A entrevista foi realizada em duas etapas – uma delas por escrito, e a seguinte, complementando as respostas da primeira, gravada em maio de 1999.

JT: Vamos começar com uma pergunta que o Sr. já deve ter ouvido várias vezes, mas que é de certo modo incontornável. A ação da quase totalidade de seus romances enquadra-se no passado histórico do Rio Grande do Sul. No entanto, o Sr. não gosta da expressão “romance histórico”, com que muitos querem definir sua obra. Por que não?

LAAB: É simples. Trata-se de uma questão semântica que envolve a expressão “romance histórico”. Para mim, esse gênero, posto em evidência por Walter Scott, tem como motivo deflagrador a História, isto é, quer-se contar a História e cria-se o artifício do romance. No meu caso, se há artifício, é o da técnica romanesca, que, bem ou mal, tento exercer com a possível competência; a História é apenas um cenário e um palco: afinal as ações precisam ser situadas em algum tempo. Fica também aquela pergunta: quando começa a História, afinal? Um romance que tenha sua ação nos tempos do *impeachment* de Collor seria um romance histórico? Ou, ainda, e mais inquietante: não será histórico todo e qualquer romance? Como se vê, o problema dos critérios definidores é essencial, no caso; mas ao fim e ao cabo, o que verdadeiramente interessa é a qualidade estética da obra – “histórica” ou não.

JT: Em *As virtudes da casa*, o Sr. transferiu o mito de Agamênon para a campanha gaúcha. Como o Sr. relacionaria esses dois termos: mito e História?

LAAB: Não sei se eu sou competente para estabelecer um paralelo entre mito e História. Mas, entre mito e talvez História regional, eu acho que sim, na medida em que a nossa História – a história, digamos, do sul do Brasil – é recheada de lances heróicos ou pseudo-heróicos que com facilidade constituem uma mitologia. Por outro lado, ela é uma história tão difusa, tão tênue que é fácil de a gente pensar num mito informando essa história. Seja um mito no sentido derivado do termo, quer dizer, no sentido de

uma entidade mítica, portanto mentirosa – como, por exemplo, o gaúcho tal como ele foi construído pelo Partenon Literário –, seja, por via erudita, a constituição de um mito no sentido clássico do termo. Parece que essa nossa história, com todos esses elementos que ela tem, possibilita, tanto que possibilitou – pelo menos a mim me pareceu possível –, transpor um mito clássico para a nossa idade clássica que foi o século XIX, fundamentalmente. Então, por isso me pareceu natural, e eu até me admiro que outros eventualmente não tenham feito algo nesse teor. Aliás, retifico: o nosso dramaturgo Ivo Bender fez isso em relação a nossa história em sua *Trilogia perversa*.

JT: O Rio Grande do Sul teria mais desses lances “heróicos e pseudo-heróicos” do que outras regiões do país?

LAAB: Ah, sim, sem dúvida. Até pela circunstância de que nós vivemos em guerra permanente pelo menos durante 150 anos, e nada melhor do que uma guerra para a construção de um mito. Quase não há mitos sem guerra, mesmo nos tempos clássicos, por isso me pareceu natural essa transposição.

JT: Como o Sr. caracteriza a identidade do Rio Grande do Sul em relação à identidade brasileira? Existe uma “literatura gaúcha” destacada da literatura nacional?

LAAB: Um fato é incontestável: temos uma forte identidade cultural que, diga-se, foi criada pela literatura. Nosso modo, o modo gaúcho privilegiado de pensamento é a literatura; não fosse Erico Verissimo, o Rio Grande não seria o que é. Temos, por isso, uma literatura específica, marcada pelas contingências de tempo e de espaço, tal como acontece no Nordeste, ou na Amazônia. O Brasil não pode ser apenas a Bahia, Rio e São Paulo. O Rio Grande do Sul é tudo isso – e talvez mais. Nesse contexto, nossa literatura acaba tendo igualmente uma função instrumental, extra-estética e, diria no melhor sentido, pedagógica, a de dizer: somos assim. Não se trata, porém, de simples nomeação, mas de verdadeira criação. Em medida menor e equivocada, isso também fazem os famosos Centros de Tradições Gaúchas.

JT: Por que “menor e equivocada”?

LAAB: Menor, porque não é feita com expressão estética, salvo algumas raridades como Aparício Silva Rillo, Jayme Caetano Braum, como, enfim, alguns exemplos de boa e autêntica literatura. Então menor por isso, esteticamente é muito deficiente – não se tem como definir o que esteticamente é bom porque isso é uma história muito complicada. E equivocada porque considera, sem nenhuma crítica, o passado melhor que o presente. Então é aquela velha questão: “antes era melhor”. Isso é uma idéia permanente, é a idéia dominante entre aquelas pessoas que circulam dentro desse viés tradicionalista. Há exceções, mas o pensamento dominante é conservador, no sentido de estimular e tentar justificar uma mitologia da qual decorre a criação de determinados tipos. Então, é menor porque é deficiente do ponto de vista estético, e é equivocada porque é passadista sem nenhuma crítica.

JT: *Breviário das Terras do Brasil*, seu mais recente livro publicado, traz uma certa “ampliação geográfica” na sua obra. A ação já não se concentra no Rio Grande do Sul – começa nas Missões, mas se estende até o Rio de Janeiro colonial. O sr. acredita que a literatura brasileira ainda persegue a definição de uma identidade nacional? Sua busca de material criativo no passado pode ser entendida nesses termos?

LAAB: Somos uma nação em busca de algo que a dignifique e que lhe dê estatuto civilizado, e o caminho é a História; nada mais *nobilitante* que a História, nada mais identificador que a História, mesmo que seja pobre, suja e crivada de misérias. Não temos uma *Iliada* porque nos falta o sentido grandioso da vida, mas temos um *Grande sertão* e *O tempo e o vento*, que dizem como fomos, como somos e principalmente como desejávamos ser. A literatura, sendo um dos elementos caracterizadores dessa identidade, utiliza-se do passado como deflagrador de reflexões e como linha que aponta para as possíveis soluções deste país perplexo.

JT: Como essa busca de dignidade na História se diferencia do projeto do Romantismo brasileiro de construir uma identidade nacional através da literatura?

LAAB: O Romantismo do século XIX criava os seus temas a partir de uma concepção anterior à própria História. A partir

daí, então, a História procurava enquadrar-se dentro dessa concepção prévia. Ao passo que eu entendo que a História em si, tal como ela é – ou tal como a gente diz que ela é –, contém por si mesma elementos que servem para a constituição de uma memória cultural, de um espaço intelectual, de um espaço emocional em que há lances de grandeza. Então não é a coisa assim de dizer: “Bom, eu sei o que são lances de grandeza; vamos agora atribuir isso à velha História”. Não, eu creio que a própria História tal como ela chega até nós ou como se diz que ela é já possui esses lances. Se a gente pensar, por exemplo, numa figura como Rafael Pinto Bandeira: ele é o típico herói por si mesmo. Apesar do seu lado menor, era um homem campeiro que circulava por todo o Rio Grande do Sul, tal como um centauro, e por si só ele tinha elementos suficientes de grandeza para inspirar qualquer escritor. Não só ele, outros também. Se a gente pensar no duelo entre Onofre Pires e Bento Gonçalves...

JT: Que foi tema de um conto de Simões Lopes Neto...

LAAB: Sim, foi tema do Simões. Ali a gente tem uma nobreza terrestre, terrunha, na sua concepção mais legítima. Eram verdadeiros homens do seu tempo, com uma noção de dignidade e de nobreza que é perfeitamente encantadora. Claro que nós temos que esquecer todo o lado mau, por vezes até perverso, dessas criaturas. Mas o que fica, creio que é suficiente para a literatura.

JT: Mas não existem também figuras mesquinhas ou perversas? Um Adão La Torre...

LAAB: Claro, evidente. Aliás, em todas as histórias de todos os povos há os grandes bandidos e não há nada que justifique o Adão La Torre, por exemplo.

JT: E por que a literatura deveria privilegiar os aspectos mais nobilitantes?

LAAB: Porque nós vivemos num momento sem grandeza. Essa é a questão.

JT: Quando o Sr. diz “nós”, está se referindo ao Rio Grande do Sul, ao Brasil, ao mundo...?

LAAB: Ao mundo. Vivemos um momento sem grandeza, em que se perderam essas noções. Por exemplo, acho que a noção de solidariedade perdeu-se no mundo contemporâneo. E a noção de solidariedade existiu no passado, e até num passado bem recente. É claro que com isso eu não quero dizer que todo passado é bom. Ao contrário, eu acho que no nosso passado as ações perversas, danosas, superam as outras, e elas estão nos meus livros também. Mas eu sinto que existem no passado momentos de dignidade, de força, de caráter, de nobreza suficientes para o escritor.

JT: Essa idéia de uma recuperação da dignidade pela literatura parece oposta, por exemplo, à literatura feita recentemente por Diogo Mainardi, em *Polígono das secas* e *Contra o Brasil*. O que o Sr. pensa da obra de Mainardi?

LAAB: O caso é o seguinte: esse debate tipo *Contra o Brasil* – que é um livro excepcionalmente bem escrito –, esse debate é muito bom. Eu sou insuspeito para falar isso, porque em 1978, portanto há mais de 20 anos, eu lancei um livro chamado *A prole do corvo*, que foi talvez um dos primeiros momentos em que se pôs em evidência um lado menor do nosso grande episódio, a Revolução Farroupilha. O caso de se reavaliar o nosso passado, de se ver as diferentes concepções contrárias ao Brasil, que é o que faz o Diogo Mainardi, isso é muito útil, é muito importante. O debate de idéias é importante para a literatura, absolutamente fundamental. Eu não quero dizer que tudo era bom, ao contrário, na grande maioria era muito mau. Nós vivíamos num sistema escravocrata. A Revolução Farroupilha não aboliu a escravidão. A Constituição da Revolução Farroupilha era muito mais conservadora do que a Constituição do Império. Digo isso porque estudei, tenho um artigo publicado sobre o assunto, sobre essa Constituição da República Sul-Rio-Grandense – portanto eu sou insuspeito para dizer que nós podemos encontrar no passado elementos suficientes e que podem ser inspiradores hoje. Mas não só para o escritor: até para nossa própria vida. Acho que o sentido de fidelidade é uma

idéia, o sentido de defesa daquilo que no passado se chamavam ideais, mas são, enfim, determinadas crenças que se têm. Não sei, acho está um pouco perdido isso. É claro que nós estamos nos encaminhando para um novo modo de entender o mundo e até as relações humanas, mas eu prefiro ficar com aquela que ainda vê no outro um ser igual com quem se deve estabelecer o diálogo.

JT: O Sr. acompanha de perto o debate propriamente histórico? O Sr. se interessa pela produção historiográfica gaúcha?

LAAB: Sim, claro que sim. Embora o debate em si atualmente me dê muito tédio, porque eu não convenci ninguém de nada até hoje, nem ninguém me convenceu de nada até hoje. Mas o debate é importante, faz parte do processo cultural. Leio tudo que está saindo, sempre há coisas novas, sempre há novos enfoques. Eu acredito que a universidade em geral tem um papel muito grande nessa reavaliação do passado. O historiador de hoje tem uma visão crítica que o historiador de uma geração atrás não tinha. Tudo é questionável, tudo é discutível: é assim que deve ser feito. Eu acho muito bom quando os historiadores discutem a história que eles mesmos constroem. Esse é o ponto melhor a que nós chegamos. E aqui no Rio Grande Sul, graças a uma geração nova de historiadores que está surgindo, a gente está revendo coisas importantes. Acho isso muito útil, muito necessário.

JT: O Sr. faz pesquisa histórica para seus livros? O quanto o Sr. é fiel ao dado histórico na composição de seus romances?

LAAB: Pesquiso. Depende da obra de que se está tratando. Por exemplo, em *Videiras de cristal*, eu guardei uma fidelidade à história que se conhece, ou ao que se diz que ela é, uma fidelidade quase milimétrica. Em outros eu já me permito liberdades, como no caso de *Cães da província*, em que coloquei dois fatos históricos separados por dez anos coincidindo ao mesmo tempo – o caso dos crimes da Rua do Arvoredo e a interdição do Qorpo-Santo. No *Breviário das Terras do Brasil*, a mesma coisa, quer dizer, é uma ficção possível, era algo que poderia ter acontecido. Este “poderia ter acontecido” é o meu parâmetro.

O que eu pesquiso, então, decorre disso. Para *Breviário das Terras do Brasil*, eu não li exaustivamente o Brasil colonial. Eu li aquilo que me interessava, e o que está ali é uma verdade possível. No entanto, em *Videiras de cristal*, a pesquisa foi maior, porque é quase uma reportagem. Às vezes até eu penso se aquilo é de fato um romance e não uma reportagem fictícia sobre o episódio dos Mückers.

JT: O senhor está estabelecendo *Videiras de cristal* e *Breviário das Terras do Brasil* como dois modelos diferentes, um de fidelidade mais estrita à História e outro de maior liberdade de invenção. Pessoalmente, qual dos dois o satisfaz mais?

LAAB: Quando eu posso criar. Estar preso à História ou estar preso ao documento é muito limitante. A experiência dos muckers, que foi quando eu fiquei mais adstrito ao papel, ao documento, me obrigou a dar voltas na história e seguir um rumo, como se alguém estivesse me conduzindo pela mão. Isso não é bom. Prefiro criar mais. É que nem sempre o leitor entra nessa viagem. Mas aí paciência, o que se vai fazer?

JT: O projeto de escrever um romance sobre o episódio dos *muckers* havia sido acalentado antes por Josué Guimarães...

LAAB: Exatamente. Seria o terceiro volume de *A ferro e fogo*, que ele não escreveu. Como o projeto era do Josué, durante toda a vida dele eu respeitei, mas depois que ele morreu, bom, por que não? Até para fazer uma homenagem a ele, como de fato eu dediquei à memória de Josué Guimarães esse livro. Era idéia dele, sem dúvida nenhuma. Aliás, esses são temas que estão presentes na nossa História. Por exemplo, os crimes da Rua do Arvoredo. Quem inspirou quem não vem ao caso, porque isso pertence à História. Eu fui despertado para o caso porque em 1969 assisti à montagem que o Senna fez, portanto já há 30 anos, das obras do Qorpo Santo. Eram três ou quatro comédias do Qorpo Santo, no Clube de Cultura, na Ramiro Barcelos. Eu assisti como estudante. Depois houve a montagem de Dilmar Messias, houve um musical, depois eu escrevi a respeito – quer dizer, são temas que pertencem a todos. Mas como mais diretamente era o Josué que estava interessado em escrever sobre os *muckers*, eu realmente

me senti no dever moral, e até porque eu gostava dele, éramos amigos, de dedicar o livro a ele.

JT: O Sr. lembrou Qorpo Santo e os crimes da Rua do Arvoredo, que aparecem em *Cães da província*. Este romance foi apresentado e aprovado como tese de doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Como o Sr. avalia esse fato? Qual o papel de um escritor dentro da academia?

LAAB: O fato de *Cães da província* ser aceito como trabalho de doutoramento significou uma excelente mostra de abertura intelectual da minha Universidade, o que nem sempre acontece em outras, que se consideram mais “modernas”. Um escritor na academia está dentro de seu elemento: aliás, recomendo a todos os jovens iniciantes em literatura que verifiquem se não possuem vocação para o magistério: é o trabalho mais compatível com a criação. Na universidade, o escritor pode colaborar com sua experiência literária criativa, podendo iluminar, eventualmente, a própria teoria. No meu caso estritamente pessoal, como trabalho há quinze anos com uma oficina de criação de texto, responsável pelo lançamento de tantos autores, essa atuação fica mais evidente.

JT: O teatro de Qorpo Santo, depois de tantos “resgates” e “redescobertas”, ainda não continua um tanto esquecido?

LAAB: De fato, em que pesem as inúmeras e crescentes iniciativas de valorizá-lo, Qorpo Santo ainda é um ilustríssimo desconhecido no eixo Rio-São Paulo. Só espero que não aconteça com ele de ser incluído no clichê dos “autores gaúchos” – seria jogá-lo definitivamente à vala comum dos preconceitos.

JT: Que preconceito é esse que existiria em torno dos “autores gaúchos”?

LAAB: Pois é. É uma antiga questão, uma coisa de que até já me cansa muito falar. A questão não é só com a literatura gaúcha, é com a cultura gaúcha. É o seguinte: por princípio, tudo que vem do sul é regionalista. Em parte nós temos culpa, porque já fizemos muito má produção cultural regionalista, e isso

passou a ser a grande manifestação cultural do Rio Grande do Sul, essa coisa regionalista. O nosso grande primeiro escritor de fama nacional, que foi o Erico, especialmente com *O tempo e o vento*, fazia uma literatura de caráter regionalista, mas faziam-na também os autores nordestinos. O problema todo está no seguinte: por que a cultura nordestina passa como sendo a cultura brasileira, e a cultura do Rio Grande do Sul passa como sendo a cultura do Rio Grande do Sul? Eu acho que aí há uma questão histórica. Nós tivemos, no Rio Grande do Sul, um passado beligerante. Nós constituímos uma república independente. Então, isso são coisas que deixam marcas. Nós estamos muito próximos da periferia. Dizendo de outra maneira, estamos muito longe do centro e muito próximos dos nossos irmãos do sul, nossos *hermanos* do sul. Tudo isso faz com que de fato a gente seja visto como um corpo à parte. Antes eu tinha um certo pudor de dizer isso, mas não tenho mais. A gente é visto como um ser à parte, distante, de uma região distante. O Nordeste não, o Nordeste está dentro do Brasil. E mais: nós nunca tivemos o *lobby* que o Nordeste teve. Historicamente o Nordeste teve uma presença muito forte na Corte. Nós, ao contrário, ao mesmo tempo somos tímidos e arrogantes. Nós somos tímidos porque não fazemos, nós temos pudor de fazer o *lobby* que o Nordeste faz, e nós somos arrogantes a ponto de não fazê-lo. Então, timidez e arrogância não ficam nada bem, nunca foram bem vistas, nem uma nem outra. Aquela coisa de uma auto-suficiência gerada pelo próprio distanciamento da Corte. Nós tivemos que nos virar sozinhos, isso historicamente. Tudo faz com que de fato possam, digamos assim, o Caetano, o Gilberto Gil serem vistos como cantores e compositores brasileiros, e o Vitor Ramil seja um compositor do Rio Grande do Sul. Essa é a questão. Mas isso já me preocupou mais. No final da história, hoje não me preocupa porque percebo que se alguém está perdendo alguma coisa, são eles, não nós. Acho que esse “eles” marca bem essa questão da alteridade. Eles são os outros. Eles quem são? São os brasileiros. Não estou negando também que tivemos em matéria literária uma atitude bastante conservadora, no sentido de que os movimentos estéticos chegaram aqui com muito atraso e com bastante resistência. A persistência do Simbolismo no Rio Grande do Sul é uma coisa absolutamente espantosa, por exemplo. No plano estético, no plano cultural,

mas especialmente na literatura, há uma certa persistência em conservar modelos ultrapassados. Realmente. Se for pensar, até pouco tempo atrás havia poetas com uma forte carga simbolista na nossa vida cultural. Então eu acho que é isso, eu não quero dizer: nós somos vítimas dessa segregação. Nós em parte somos também responsáveis, pela nossa arrogância, pela nossa timidez, pelo nosso conservadorismo, por esse passado de distanciamento da Corte. Mas isso tudo faz parte de um processo cultural. Se é assim, é porque deve haver razões para isso, e não adianta querer lutar contra. O processo cultural é necessariamente, originariamente coletivo. Não se pode pretender substituir ou mudar essas coisas, assim como elas se apresentam. É deixar que aconteçam, e vamos ver também em que medida a questão nacional é tão importante num mundo que se pretende mais universalizante. Em que medida é necessário e importante ser brasileiro no mundo de hoje?

JT: O Sr. acha que essa é uma questão em aberto?

LAAB: É uma questão em aberto. Por isso, quando a questão é colocada – e eu nunca falei tanto, mas também acho que vai ser a última vez que vou falar sobre isso –, eu sempre penso assim: mas por que ser brasileiro? O que nos obriga a isso? É uma fatalidade, será que nós não devemos mais ser responsáveis pelo bem-estar da sociedade em que nós vivemos, seja que nome tiver, pela solidariedade? Será que não é mais importante do que aquela coisa: nós somos e não somos brasileiros? Acho que presentemente a gente tem feito uma produção cultural de muito boa qualidade, sem dúvida. E que é uma pena para o resto do Brasil que esses preconceitos impeçam o desfrute dessa nossa produção cultural, que atinge um estágio bastante bom.

JT: *Breviário das Terras do Brasil* foi publicado originalmente como um folhetim no extinto jornal *Diário do Sul*. Como foi a experiência de escrever dentro dos limites de prazo e espaço da imprensa? Em que medida as considerações com um público leitor específico pesaram na composição dessa obra?

LAAB: Escrever um folhetim foi uma das experiências mais torturantes da minha vida, e logo que o terminei, suspirei alivi-

ado e decidi jamais publicá-lo: parecia-me desconjuntado, erudito demais, incongruente, mal-escrito, arrastado, chato. Durante a escrita, variei de idéia em relação aos leitores do *Diário do Sul*: ora me pareciam uns simplórios, que me engoliam as besteiras, ora eram gente preparadíssima, que achava superior graça das minhas besteiras. Tudo isso quase me levou ao desespero, e quase me fez abandonar a literatura (o que talvez tivesse sido um bem geral). Apenas dez anos depois, sob instigação de Regina Zilberman e graças à milagrosa atuação da minha mulher Valesca – que salvara os originais do lixo – é que me animei a publicá-lo em livro.

JT: A propósito, cabe aqui uma questão mais geral: o Sr. pensa em um público específico quando escreve? Para quem o Sr. escreve?

LAAB: Sempre penso no leitor na hora de escrever, dada a necessária transitividade da obra literária. Claro, esse leitor sobre meu ombro, e que olha a tela, possui uma cara meio amorfa, mas que se torna nítida nos momentos de dúvida, quando escrevo uma frase, um parágrafo especialmente complexo: esse leitor é que me dirá o que devo alterar; mas não se pense em nada mágico: sei que esse leitor é criado por minhas expectativas frente à obra, e que vive e é alimentado por meus mecanismos criadores. No meu caso particular, embora não pense num público específico, penso num público com algumas características de média informação e razoável leitura. Sei que perco leitores, com isso – mas a quantidade nunca foi critério de qualificação.

JT: Considerando que *Breviário...* já havia sido publicado antes como folhetim, *Concerto campestre* é na verdade sua mais recente obra. Reaparece ali a figura do estancieiro cuja tragédia e perdição é seu próprio autoritarismo. Figuras similares já compareciam em obras anteriores (por exemplo, o Coronel Trajano de *Bacia das almas*, ou mesmo a figura menos truculenta mas no limite também autoritária do dr. Olímpio, da trilogia *Um castelo no pampa*). Como o Sr. relacionaria essas diferentes personagens? O autoritarismo seria alguma espécie de fantasma a ser exorcizado pela sua revisão literária da História?

LAAB: O autoritarismo foi a nossa forma habitual de tratar as coisas sociais; contudo, parece-me mais interessante a dialética entre o que é bárbaro e o que é culto, entre a América e a Europa, entre a degola daqui e os quartetos de Debussy na França. Quanto às minhas personagens citadas na pergunta, sinto, realmente, um elo a ligá-las, mas isso fica mais à conta das minhas idiossincrasias do que a um programa literário: há, por exemplo, uma tentativa de vingança contra um vulto familiar na personagem dr. Olímpio.

JT: O Sr. está falando, de certo modo, em civilização e barbárie, termos que já freqüentam o pensamento latino-americano há muito tempo – estão no subtítulo de *Facundo*, de Sarmiento. Esses dois termos não são insuficientes? Não é difícil às vezes dizer onde começa a barbárie e onde termina a civilização?

LAAB: Eu acho que é essa perplexidade que me faz procurar em todos os livros a mesma coisa. Porque isso decorre de uma situação minha, e que eu acredito que seja a de todo intelectual do Rio Grande do Sul. “De todo” entre aspas: há os que já superaram isso, felizmente, e os da novíssima geração não têm esse problema, que é o de sentir-se daqui, o de ser gaúcho, o de ser do sul do Brasil, o de ser sul-americano, e ao mesmo tempo ter tido uma formação erudita e toda européia. É inevitável o conflito no plano pessoal, e me parece que esse conflito o intelectual procura resolver – pelo menos o intelectual da minha geração – através da literatura. Os da nova geração e os da novíssima geração não estão nem um pouco preocupados com isso, felizmente. Eles estão preocupados já com temas universais. Isso é muito bom, mas os da minha geração ainda vivem esse problema e acho que vou morrer com isso, sabe? Com essa coisa de ver no interior um padre de botas por baixo da sua casula eclesiástica, rezando missa em latim. Essa é uma imagem que nunca vou perder, e que marca bem o problema. Acho que o *Castelo no pampa*, então, é o supra-sumo disso tudo: um território europeu, absolutamente europeu, dentro do próprio Rio Grande do Sul. Sei que isso é um tema que... digamos, é uma idéia que com o tempo se desgasta, mas tenho consciência que o meu truque tem sido mudar os temas, mas permanecer com a mesma idéia. Espero que o leitor não se aper-

ceba muito disso (*risos*). Porque se a gente for pensar, essa idéia está presente em tudo. Está no *Breviário*, está no *Concerto campestre* – a orquestra é uma instituição européia...

JT: Instituída por um coronel...

LAAB: Sim, instituída por um coronel. Isso está em *Um castelo no pampa*, isso está em praticamente todas as minhas obras. A temática é que vai variando.

JT: A que se pode atribuir o desinteresse da nova geração por esse problema?

LAAB: Primeiro, acho que é uma questão de ciclo – é um ciclo que termina. Em segundo lugar, é que os novíssimos perdem essa visão provinciana, porque estão muito mais ligados nas coisas que acontecem no mundo do que naquelas que acontecem aqui. Isso me parece muito bom porque podem discutir questões universais. Quando falo em “novíssima geração” são inclusive os inéditos, com quem tenho contato diário, permanente através de seus textos (*Assis Brasil coordena uma oficina de criação literária ligada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*). Eu, já há alguns anos, não tenho ninguém que trate de um tema regional. Eles podem, portanto, preocupar-se com aquelas grandes questões que afligem o ser humano desde os gregos, e é isso que aparece nos textos. Por que nós estamos aqui? O que nós fazemos? Tem um sentido a vida humana? Como é a minha relação com o outro? Especialmente isso, estão mais preocupados com o outro enquanto ser humano. Os da minha geração estavam preocupados, nós, gaúchos, com os outros, os brasileiros, e não é mais isso. Hoje a novíssima geração não pensa sobre isso. Rarissimamente as histórias são localizadas – de vez em quando dá para dizer “isso aqui é Porto Alegre”, “isso aqui é Bagé”, mas rarissimamente. Elas são situadas abstratamente numa cidade, enfim, e se estão situadas no campo, esse campo é um cenário, que pode deflagrar alguma questão, mas alguma questão existencial, pessoal. Com a História, então, nem se fala. A História foi abandonada, e abandonada por completo. E eu acho isso muito bom na me-

dida em que eles se livram desse problema, que é um problema até a minha geração.

JT: Mas será que esse problema foi superado, historicamente falando?

LAAB: Não sei te responder. O que sei é que esses temas não são mais tratados aqui por esse pessoal da novíssima geração. Eles estão ligados a outras coisas que dizem respeito a realidades universais.

JT: Com essas diferenças, como é o seu diálogo com essa novíssima geração, nas oficinas? Como o senhor dá o salto por cima dessas diferenças?

LAAB: A questão é assim: eu tenho uma relação muito boa com essa novíssima geração. Tenho porque procuro – tanto quanto posso, faço isso – não ser um deles, porque isso é impossível, mas perceber ali algo de bom e valioso, de renovador da literatura. Algo que diz respeito às questões antigas, às questões que os gregos pensavam e que me parece que voltam, e isso pessoalmente me fascina. Tenho muitos jovens que são inéditos, não têm livros publicados, estão muito no início, e que têm uma escrita absolutamente magnífica. Não digo que são renovadores no sentido formal, porque pouco há o que renovar. Sobre experiências formais... já foram esgotadas todas as possibilidades. Então, ficando dentro do discurso, digamos, habitual, conseguem ver coisas novas. E isso é algo que me fascina de um modo que até me emociona e me encanta, porque significa a garantia de uma nova geração, uma geração muito boa.

JT: O Sr. foi, antes de começar a escrever, violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Em dois de seus romances – *O homem amoroso* e *Concerto campestre* – a música tem papel fundamental. Como o Sr. entende a relação entre música e literatura?

LAAB: Entendo-a em três planos: na temática das obras – o que se verifica nas obras nomeadas –, na articulação dos gran-

des planos narrativos do romance e na musicalidade frasal. Mas confesso que é um esquema intuitivo. Simplesmente acontece, e a constatação dessa ocorrência sucede *a posteriori*.

JT: Além de *Concerto campestre* e *Breviário...*, o Sr. lançou em 1997 um pequeno livro chamado *Anais da Província-Boi*, com “causos” e narrativas curtas. No entanto, o Sr. nunca se exercitou propriamente no conto. Alguma restrição a esse gênero?

LAAB: Ao contrário, considero o conto a melhor expressão da narrativa – embora não tenha gosto nem talento para escrevê-lo. *Anais da Província-Boi*, entretanto, não possui a dignidade do conto: imaginei-o apenas como uma recolha de casos históricos, na maior parte feitos para provocar o riso.

JT: Fale um pouco dos autores que o influenciaram. Sabemos que o Sr. é um admirador inveterado de Eça de Queirós...

LAAB: De fato, Eça de Queirós, junto com Flaubert, foram os escritores com os quais mais tentei aprender a escrever romances. E nem poderia ser diferente: acredito que apenas autores realistas podem deter essa virtude “pedagógica”, necessária à formação do futuro escritor. Claro que depois, preservada a forma e o ensinamento, passa-se a outros.

JT: O sr. está escrevendo algo no momento?

LAAB: Estou escrevendo um romance, para variar. Eu sempre giro em torno de romances. Um romance que tem o título provisório de *Um pintor de retratos*. Vamos ver. Nesse romance o histórico não tem nada a ver. É claro que vão chamar de romance histórico, isso é uma fatalidade! Isso é um reducionismo com que já me conformei. É apenas situado no passado e gira em torno da figura de um pintor de retratos. Sempre me fascinou o modo como alguns pintores conseguem passar a alma para o retrato. É claro que o cenário, os motivos serão daqui, porque eu não vou situar no Nordeste, não é? Tenho que situá-lo em algum lugar, então vou fazê-lo num lugar que conheço, é muito mais fácil, muito mais cômodo, e é isso. Ele vai mais

discutir questões que não são regionais, são questões do ser humano em si. Talvez seja a passagem do tempo.

JT: E novamente há o diálogo com outra arte, como em *Concerto campestre*.

LAAB: É, exatamente. No caso, aqui, é a pintura, especificamente a arte de fazer retratos.

JT: Existiria também na literatura uma “arte do retrato”?

LAAB: Acho que sim, e a questão toda, que inclusive eu discuto com meus alunos, é como descrever. Há vários modelos: há os que preferem dar uma idéia abstrata: “Fulano era tão triste como a sua própria sombra”. Outros já são mais detalhistas. Mas me parece que, se a gente pensar num Eça de Queirós, por exemplo, ele costuma partir desse geral e depois vir para um particular, muito próximo. Como por exemplo: “Usava abotoaduras de madrepérola”. Poderia ser do Eça de Queirós esta construção: “Fulano era um homem tão melancólico quanto a sua própria sombra e usava abotoaduras de madrepérola”. Isso seria bem do Eça, quero dizer, aquela coisa do geral, de uma vaga idéia e depois uma particularidade que traz o leitor para perto de nós. Talvez a pintura do retrato tenha isso também. E não só o retrato, também a fotografia. Um fotógrafo, por exemplo, como foi o Nadar, no século XIX. Por mais que eu tenha visto retratos, não vi até hoje um que superasse o Nadar. Não quero assim também ser um reducionista, mas a força, o drama que existem naqueles retratos são impressionantes.

JT: E a literatura brasileira contemporânea? Quem são os grandes escritores produzindo hoje?

LAAB: De um tempo a esta parte não cito nomes, e isso porque: a) sou vítima pertinaz de esquecimentos e b) todas as listas refletem o momento efêmero. Prefiro dizer que vivemos uma época excepcional da nossa literatura, que é boa, expressiva e que contempla por igual os mais variados gêneros. Passadas as escolas literárias, instaura-se uma saudável multiplicidade estética e temática; verifico, também, que começam a sur-

gir bons espaços para os novos – enfim, temos o que precisamos. Falta-nos, talvez, um nome que possua reconhecimento internacional. Falta-nos, talvez, um Prêmio Nobel.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. 372 p.

Não é por acaso que o capítulo introdutório desse livro se propõe “contar uma (...) história” com “personagens principais”, “figurantes” e o inevitável “protagonista” ou “herói” de um “enredo” nem sempre linear, sobre o qual se constrói uma “narrativa” de final aberto. Acrescente-se que o espaço é o do Brasil e que o tempo desconhece o rigor de fronteiras incompatíveis com o caráter dinâmico da ação. Quanto ao narrador, desdobra-se em “quatro mãos, todas femininas”, demonstrando assim que à arte de narrar não é alheia a “íntima relação entre o universo feminino e o mundo da leitura” (p. 217).

E trata-se justamente de uma história da leitura a que Marisa Lajolo e Regina Zilberman – apoiadas na vasta experiência que detêm nesta área – contam a um leitor que é simultaneamente personagem e que, nesta duplicidade, apreende a literatura como um conjunto de práticas de escrita e de leitura em constante diálogo com o sistema social. Esta interação constitui, aliás, um dos pressupostos de que partem as autoras, ao rejeitarem a exclusiva autoridade do texto, valorizando, em contrapartida, as condições concretas da sua produção e recepção, e, neste sentido, ao proporem o leitor como instrumento de avaliação e de reflexão sobre o fenômeno literário.

É, pois, o leitor o herói dessa narrativa que, após uma “Declaração de princípio” contendo os pressupostos, os objetivos e o método que a fundamentam e organizam, se detém no desenho de um protagonista com várias faces a que o sexo, a idade e o enquadramento social fixam os contornos. Seja como for, esse leitor nasce com a sociedade burguesa e capitalista: a

expansão da imprensa e do mercado livreiro tornam o livro num produto de mais fácil acesso; índices mais elevados de alfabetização e de escolaridade desenvolvem competências de leitura; o lazer e o espaço íntimo da célula familiar incentivam a fruição dos bens culturais recentemente adquiridos.

Identificado o leitor, Marisa Lajolo e Regina Zilberman entregam-se à reconstrução da sua história. Iniciam então uma fascinante viagem pela literatura brasileira, privilegiando o diálogo das fontes documentais com o texto literário e o leitor aí representado:

Projeção do desejo do escritor, de suas memórias de leitura, da utopia de uma época ou reflexo de pesquisas de mercado, o leitor que o texto representa pode considerar-se, não sem razão, e com certeza sem hipocrisia, irmão e semelhante do leitor empírico (p. 17).

E numa atitude de prevenção contra possíveis distorções, recorrem as autoras à pluralidade das imagens: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Clarice Lispector – entre muitos outros que virão a ser convocados – representam nos seus textos várias fases de um percurso, ao longo do qual o leitor cresce e se desenvolve rumo à emancipação. E se começa por ser vítima de um paternalismo condescendente – que ora se esconde numa insidiosa sedução, ora menospreza sem reboço –, o leitor acaba por conquistar a autonomia e o respeito que fazem da literatura um verdadeiro ato de comunicação.

Esse capítulo, justamente intitulado “A construção do leitor”, não dispensa um outro a que as autoras chamaram “A leitora no banco dos réus” e que é inteiramente dedicado à construção da leitura feminina – talvez porque as mãos que o escrevem são também femininas, decerto porque o acesso ao mundo dos livros foi particularmente penoso para a mulher, o que não impediu, ainda assim, a próxima e peculiar relação que ela foi capaz de criar com a leitura. A precária situação cultural herdada da colonização portuguesa é comum ao homem e à mulher, pesando sobre esta a desvantagem de se mover numa sociedade patriarcal que nos livros suspeita poderosamente

sas ameaças à sua sobrevivência e que, por isso, fiscaliza, reprime e freqüentemente criminaliza a união da mulher com a palavra escrita. Encerra-se esse capítulo com dois finais possíveis para a história da mulher-leitora. Um deles prende-se com o destino de Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de despejo*, publicado em 1960: “mulher, negra e pobre”, acaba isolada, expiando a culpa de uma subversão que a classe e a etnia radicalizam. O outro projeta-se na protagonista de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, quando, ao tomar consciência, nas páginas de um livro, da sua identidade social, altera, enfim, os “horizontes de precariedade, preconceito e segregação que, por tanto tempo, rege(ra)m as relações de mulheres & leituras” (p. 304-5).

Se o final desse capítulo, à imagem do que acontece na ficção, se revela um local privilegiado para a formulação de sentidos, fica clara a importância de ser este o último capítulo da obra. Esta posição estratégica é ainda reforçada pela relação especular que mantém com o primeiro, já que em ambos se trata de construção, variando apenas os contornos da figura construída.

Assim emoldurados ficam outros dois: no capítulo denominado “Direitos e esquerdos autorais”, reivindicam-se, como parte da literatura e da sua história, as condições de produção e circulação dos livros, nas quais se tece o lento processo de profissionalização do escritor que, não raro, deu lugar à tensão entre o caráter supostamente desinteressado e gratuito da criação artística e as concretas necessidades de sobrevivência. A estas respondeu, em parte, o livro didático que, pela grande responsabilidade na formação do leitor, é centro de atenção em “Livros didáticos, escola, leitura”. Cruzando temas como escola e literatura, obrigação e clandestinidade, política de ensino e indústria do livro, economia e formação de professores, nacionalismo e conquista de mercado, as autoras de *A formação da leitura no Brasil* não perdem de vista que o ponto de convergência de todos esses sentidos é “o leitor, e com ele, a história das leituras, de que é simultaneamente sujeito e objeto” (p. 131).

A obra contém ainda, para além de uma vasta Bibliografia, um quadro com dados relativos à “Remuneração do trabalho intelectual no Brasil”, abrangendo um período que vai de 1820 a 1930. Antes, porém, encerra-se o círculo, e à “Declara-

ção de princípio” corresponde um movimento de olhar retrospectivo: “Fechando o livro”, Regina Zilberman e Marisa Lajolo recordam pressupostos e reafirmam os objetivos de uma história que se entretetece “com diferentes configurações da sociedade brasileira” (p. 311). Ao fazê-lo, essa história ultrapassa as coordenadas geográficas que toma como referência e demonstra não só que “da perspectiva do público e do leitor também se constrói a história da literatura e calibra-se a reflexão sobre a criação literária” (p. 11), mas ainda que o texto literário, ao tematizar a leitura, é um contributo indispensável para a história do leitor em construção.

Maria do Rosário Cunha Duarte
Universidade Aberta – Delegação Centro
Coimbra, PT

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997. 409 pages.

In recent years, the ethical and ideological positions associated with multiculturalism have come under attack from diverse quarters of North American intellectual life. Of course, conservative scholars and pundits have attacked multiculturalism for years as a suspicious diversion from the "real" business of humanistic education: teaching the Western canon. Recently, even sectors of the left have questioned the efficacy of pluralistic identity politics as a hindrance to class-based multiracial activism. Many Brazilian commentators have also regarded multiculturalism with ambivalence and suspicion, but often for different reasons. A cultural strategy which foregrounds heterogeneity and conflict in contemporary society is bound to be associated with an undesirable North American importation which has limited relevance to a nation which has historically celebrated racial and ethnic pluralism within a larger unitary vision of nationality.

For these reasons alone, Robert Stam's *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* is a timely and meticulously argued response to the skeptics of multiculturalism in Brazil. Early on, Stam notes: "Brazilian media tend to buy into, and often literally translate, the neoconservative caricature of multiculturalism as separatist, puritanical, and 'politically correct'" (15). Stam reminds us why the multicultural project continues to have global relevance at the end of the century and, more specifically, why it offers an insightful critique of

cultural production in Brazil. In doing so, he also provides a magnificent survey of Brazilian film, which focuses on the often oblique histories of race and representation. His analysis is further strengthened by a comparative perspective that takes North American culture, especially film, as a counterpoint to Brazilian analogues. What emerges is a rich and complex history, which confounds simplistic and stereotypical conceptions of both cultures.

In outlining his methodology, Stam explicitly rejects the notion that multiculturalism can be reduced to its context in the United States. Instead, he points to a "shared history of colonialism, conquest, slavery, and immigration" (17) as a common matrix for comparative study. Most scholarship of comparative race relations has tended to emphasize the differences between Brazil's apparent assimilationism and the absolutist and segregationist practices in the US. At least since the 1930s, Brazilian elites have celebrated black cultural contributions to a national *mestiço* identity, which has effectively obscured the maintenance of racial hierarchies. Meanwhile, segregationist practices in the United States produced separate and unequal parallel societies. Stam reviews these now familiar differences, yet goes on to make a compelling case for recognizing "convergences" between the two racial systems. Just as racial identities and allegiances have become increasingly complex and multipolar in the United States, Brazil has experienced the seemingly slow, but noticeable politicization of racial identities during the last twenty years (53).

The second chapter documents what Stam suggestively called the "structuring absences" of Afro-Brazilians during the era of silent cinema in Brazil (1898-1929). Aside from occasional documentaries focusing on carnival, samba, capoeira, and the mostly black Chibata Naval Rebellion of 1910, blacks are absent from this initial phase of Brazilian film, except to play the role of the "noble savage" in neo-Romantic Indianist films mostly based on the mid-nineteenth century novels of José de Alencar. As Stam notes, Brazilian cinema of this period evidenced little interaction with the most radical wing of the Modernist movement, *Antropofagia*, which might have yielded more irreverent and subversive representations of the Euro-Brazilian elite's racial other.

The next chapter focuses on the 1930s and 1940s, the height of national-popular cultural production that accompanied the emergence of universalist political and intellectual projects. During this period, black expressive culture was appropriated and aestheticized by the state and culture industries at the service of national affirmation. The avatar of Brazilian culture for export was Carmen Miranda, who would find fame and fortune in Hollywood in the 1940s. Her extravagant sartorial ensemble referenced the traditional dress of Afro-Bahian women of *candomblé* yet, as Stam points out, this performed identity was effaced by her generic Latina stage persona.

Miranda's international success coincided with the emergence of filmic genre for internal consumption, the *chanchada*, which typically featured light-hearted comedy. Stam devotes several pages throughout various chapters to Sebastião Bernardes Souza Prata, or "Grande Otelo", who was regularly featured in *chanchadas*, and would later go on to star in Cinema Novo classics and *telenovelas*. Several *chanchadas* that featured Grande Otelo, like *Também somos irmãos* and *Carnaval Atlântida*, critiqued in subtle and ingenious ways the contradictions of national identity and racial representation in Brazil. At the time, the cultural elite derided these films as vacuous entertainment for the masses, but Stam's analysis of the *chanchadas* suggests that some of these films were remarkably attentive to racialized tensions and anxieties in Brazilian culture. He concludes however that blacks were "shockingly underrepresented" in the *chanchadas*; even an accomplished comic actor like Grande Otelo was often cast in straight roles alongside white actors or played non-threatening, infantilized characters that could safely entertain a middle class white audience (103).

Chapter Four offers a fascinating account of Orson Welles' visit to Brazil in 1942 to direct *It's All True*, which features a segment on carnival and another that documents the struggle of northeastern fishermen, or *jangadeiros*, who sail to Rio de Janeiro to petition the Vargas government for social benefits. Historically, when Hollywood directors have turned their attention to Brazil the results have been disastrous. Just when it seemed that North Americans were only capable of making films in Brazil that were heavy on Good Neighbor propaganda

and/or simplistic stereotypes, it is nice to be reminded that an outsider like Orson Welles attempted to produce a socially-aware and self-reflexive film about Brazil. Unfortunately, too few North American directors were inspired by his experience in subsequent years. Stam's account emphasizes Welles' anti-racist, pro-black approach to Brazilian culture which produced considerable anxiety among sponsors in Hollywood and Brazilian authorities. Several powerful institutions, from RKO Studios to the Brazilian Department of Press and Propaganda obstructed his efforts and the film was never completed. A recent documentary about the film, which features the surviving footage from Welles' original segments, was released in 1993.

The Vera Cruz experiment of the early 1950s generally ignored black actors and avoided racial themes in its effort to produce a universal, Hollywood-style film in Brazil. The one exception, which Stam treats in detail, was *Sinhá Moça*, an epic about the abolition of slavery, which was hailed as Brazil's response to *Gone with the Wind*. Contrary to historical record, liberal white protagonists emerge as the great agents of social change in *Sinhá Moça*. The comparative register works particularly well here as Stam demonstrates that *Sinhá Moça* celebrates the redemptive value of abolition for all Brazilians, while *Gone with the Wind* functions primarily as a lament for the destruction of the Old South. The comparison demonstrates significant differences in how slave emancipation is understood and remembered in the two countries.

The sixth chapter is structured around an interesting counterpoint between *Black Orpheus*, a Franco-Brazilian production directed by Marcel Camus, and two films directed by Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* and *Rio Zona Norte*. *Black Orpheus* was based on Vinicius de Moraes' 1956 play *Orfeu da Conceição*, which in turn was inspired by several North American and French attempts to fuse classical mythology with black performance. *Black Orpheus* first introduced Afro-Brazilian culture to a mass international audience and remains one the most widely recognized Brazilian films. Stam convincingly shows that Camus's film was an earnest attempt to understand and sympathetically portray Afro-Brazilian culture, but nevertheless effaces social complexity and cultural conflict in favor of a decidedly exuberant and exoticized portrait

of Rio during carnival. Dos Santos's films, which in many ways announce the Cinema Novo movement, also featured Afro-Brazilian protagonists in Rio, but foregrounded their quotidian struggles against discrimination based on race and class. *Rio Zona Norte*, for example, portrays the social and existential dilemmas of a poor black samba composer who is exploited by unscrupulous agents of the culture industry yet ultimately learns to protect his own interests.

The next three chapters deal with various phases of *Cinema Novo* during the 1960s. Most critical studies on Brazilian film have focused on this extraordinary period of creativity and innovation, but few if any have attempted to interpret and critique these films on the basis of racial representation. Stam does a splendid job of explaining the Cinema Novo project in relation to Third World cinema and leftist cultural politics of the early 1960s. He dedicates several pages to Trigueirinho Neto's *Bahia de Todos os Santos* (1960), an underrated film which dramatized the repression of *candomblé* during the Estado Novo regime of Getúlio Vargas. Neto's film offers a counterpoint to *Cinco Vezes Favela*, a collection of five short films sponsored by the orthodox leftist Centro Popular de Cultura (CPC), which portrayed Afro-Brazilian expressive culture as a diversion from revolutionary politics.

Similarly, Glauber Rocha's first feature film, *Barravento*, seemed to suggest that *candomblé* hindered political activism, but Stam argues convincingly that the film is "open equally to a spiritualist or a materialist reading" (225). On a discursive level the film associates religious devotion with fatalism and alienation, but on an imagistic level it celebrates Candomblé as a dignified and counter-hegemonic belief system. Later in the decade, following the collapse of populist politics and the consolidation of military rule, Rocha made what was perhaps his greatest film, *Terra em Transe* (1967). This bitter political allegory has generally focused on the existential dilemmas and political contradictions of a self-proclaimed leftist. Stam focuses on the racial implications of this cultural moment of auto-critique, noting that "the white left was forced to name itself as white and elite rather than simply as the self-appointed spokesman of the people" (234). Indeed, the self-styled revolutionary of *Terra em Transe*, Paulo Martins, embodies the

most authoritarian and hierarchical traits of the Euro-Brazilian elite, particularly when he is obliged to suppress a group of black and *mestiço* peasants.

Rocha's *Terra em Transe* represented an inaugural moment of *Tropicália*, a radical cultural movement of the late 1960s, which was manifest in several cultural fields, most notably in popular music. Stam dedicates several pages to what might be considered the moment of high tropicalism in cinema, Joaquim Pedro de Andrade's 1969 film version of Mário de Andrade's classic Modernist rhapsody, *Macunaíma*. This film mobilizes a central trope of literary modernism in Brazil – *Antropofagia* – to critique the predatory social relations of an underdeveloped nation under military rule (239). Stam suggests ways in which the film parodies the ideology of “whitening” by following the racial trajectory of the Macunaíma, who becomes increasingly exploitative as he is literally and figuratively whitened. He points out that the film has posed problems for North American audiences, which are confused or disturbed by the fundamental instability of Macunaíma's racial subjectivity (which later on elicits a useful comparison with Woody Allen's *Zelig*) and the impossibility of morally assessing Brazil's “hero without a character”. A similar point is made in a slightly different register in the final chapter, when Stam critiques the more general tendency to identify positive and negative images, which he sees as an oversimplistic approach to criticism because it often effaces the complexities of filmic representation (338).

In the conclusion, Stam offers an extended meditation on race and representation which discusses some of the contradictions of contemporary Brazilian culture: “The lack of rigid racial segregation, the fact of a *mestiço* population, and the ubiquity of Afro-Brazilian cultural expression, combined with the equally undeniable reality of the social powerlessness of the people of color, all leave traces in the films” (329).

Perhaps the only thing missing from this expansive study is a sustained dialogue with contemporary Brazilian cultural theorists who have addressed, often under different guises, the multicultural challenge. While the multicultural underpinnings of the Modernist generation (Mário de Andrade and Oswald de Andrade) are well covered, Stam pays relatively little

attention to critics like Silviano Santiago, for example, who outlined the contradictions of Brazilian society from a multicultural perspective in seminal essays like "Fazendo perguntas com um martelo", "Os abutres", and "Apesar de dependente, universal". Heloísa Buarque de Hollanda, for her part, has argued in *Impressões de viagem* that the phase of *curtição* or *desbunde* in the early 1970s signaled an emergent interest in issues of race, gender, and sexuality.

But these are mere quibbles in light of Stam's project which has opened up the multicultural debate specifically within Brazilian film studies. To date, multicultural perspectives in Brazilian culture and cultural criticism have focused primarily on popular music as evidenced by urban movements around funk, hip-hop, reggae, samba-reggae, and manguê beat. Stam is keenly aware of this dynamic, concluding that Brazilian film stands to learn from Brazilian music ("the least colonized and the most Africanized branch of Brazilian popular culture"), which has been uniquely successful in dominating the internal market, generating international interest, and maintaining a productive dialogue with other Afro-diasporic cultural complexes. One can imagine a fascinating and productive polemic emerging from the kinds of questions he raises: "When will Brazilian cinema be as confidently intertextual, as playfully cannibalistic and as pleasurable as Brazilian music?" (363) Stam offers few concrete ideas here, but the idea is richly suggestive. Indeed, the experiences of *Modernismo* and *Tropicália* show that these kinds of multidirectional dialogues and appropriations among several cultural fields yield surprising results.

Christopher Dunn
Tulane University

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe* e outros livros. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 324 p.

O mez da gripe – assim mesmo, na grafia do início do século –, a narrativa que abre o volume com a ficção de Valêncio Xavier, propõe ao leitor duas indagações distintas: a primeira e mais previsível é quanto à singularidade de um relato construído a partir da evolução da famigerada gripe “espanhola” na Curitiba de 1918. O desfile das milhares de baixas em todas as camadas da população é mostrado por Valêncio Xavier de forma tão engenhosa quanto incomum. Ao contrário do que se poderia esperar, o autor não escreve mais um romance histórico, gênero que tradicionalmente comportaria empresa semelhante. Dublê de escritor e cineasta, Xavier “decupa” trechos de jornais da época e os monta, à maneira das seqüências de um filme, praticamente abdicando da vaidade autoral.

Não se trata apenas de trechos de notícias. A “tesoura narrativa” de Valêncio Xavier contempla igualmente anúncios fúnebres e reclames de medicamentos supostamente milagrosos; notas das redações de jornal que oscilam entre o trágico e o patético; fotografias; estatísticas. A descrição de todos esses elementos poderia sugerir a mais absoluta confusão. Não é o que ocorre em *O mez da gripe*. A cada página o leitor é surpreendido por novas e tragicômicas informações, num crescendo narrativo que despista qualquer desconfiança com um método que, em mãos menos seguras, estaria irremediavelmente destinado à mais completa incompreensão e ao mais fundo disparate.

A segunda indagação que se impõe é quanto ao grau de insularidade do texto de Valêncio Xavier no quadro geral da

literatura brasileira. Experimento assim tão agudo e inesperado, e realizado sem o alarido costumeiro de alguma vanguarda autodeclarada, é fato muito pouco comum em nossa história literária. Não que a obra esteja desacompanhada, sem precursores de qualquer espécie, isolada do sistema literário. *O mez da gripe* parece, isto sim, ser herdeiro legítimo, porém um pouco deslocado, das experimentações de Oswald de Andrade com a narrativa na década de 20. O Oswald fragmentário de um livro como *Memórias sentimentais de João Miramar* aparece, talvez, como o antepassado mais direto de Xavier. Mas onde Oswald experimentava com a própria prosa, o autor de *O mez da gripe* o faz com matéria alheia. É esta característica, portanto, que deve ser levada em conta no momento de o confrontarmos com a tradição.

Essa edição da Companhia das Letras traz outras obras de Valêncio Xavier, que vem publicando seus pequenos livros em editoras obscuras e pouco divulgadas fora dos limites de Curitiba, cidade que o autor, nascido em São Paulo em 1933, escolheu para viver. Além da narrativa que dá título ao volume, há *Maciste no inferno*, *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*, *13 mistérios + O mistério da porta aberta*.

A montagem marca ainda outro texto de *O mez da gripe*, *Maciste no inferno*. Com o subtítulo de "raconto", incursiona numa ficção a respeito de um suposto filme erótico do início do século. Alternando textos (quase parnasianos, grafados à antiga) próximos aos das legendas de filme-mudo, com imagens de um filme "verdadeiro", Valêncio Xavier procura realizar algo semelhante ao que conseguiu lograr em *O mez da gripe*: uma narrativa quase objetiva, praticamente sem intervenção autoral, neutra. Mas toda essa aparente neutralidade diante da narrativa e de sua elaboração parece ser apenas uma forma de o autor esconder suas características mais nítidas.

A afinidade com a arte de Dalton Trevisan é uma dessas características. Essa arte do mínimo, do escrever cortando tudo que é supérfluo, da escrita quase como símile de exílio fazem de Xavier parente de seu recluso e misterioso conterrâneo. Assim, os demais textos de *O mez da gripe* trazem a marca de Dalton Trevisan. *O minotauro*, por exemplo, deve grande parte

de seu encanto aos “minicontos” crudelíssimos do mestre curitibano. É uma breve novela, naquele tom de *noir* suburbano que fez a glória de Trevisan. De diferente apenas a estrutura engenhosa, pois os capítulos estão divididos com os números dos quartos do hotel em que a narrativa é ambientada. O resto poderia ter saído da lavra do autor de *Novelas nada exemplares*.

A dívida com Dalton Trevisan aparece também nas demais narrativas de *O mez da gripe*. Assim, em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* e *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, o leitor experimenta um irresistível gosto de *déjà lu*: a mesma predileção pelo universo dos marginalizados, a idêntica linguagem próxima ao minimalismo, a mesma e decantada paixão pela vida em escala diminuta que ajudou a alçar Dalton Trevisan ao primeiro time da ficção brasileira a partir do final da década de 50.

Em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*, Valêncio Xavier propõe dois contos de atmosfera oriental, embora bastante diversos no tom. O primeiro, num registro próximo ao do naturalismo mais chão, apresenta um encontro amoroso com uma prostituta japonesa. O mistério referido no título é o do suposto orgasmo admitido pela profissional. Já *Mimi-Nashi-Oichi* investe na parábola oriental. A linguagem é o maior atrativo: neutra, em filigrana, à Dalton Trevisan.

Os contos de *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, junto com *O mez da gripe*, são o ponto mais alto desse volume. Aqui, a influência de Dalton Trevisan parece melhor processada, não restando apenas as características mais evidentes, mas ajudando o movimento interno da escrita. Os “mistérios” na verdade são a antítese do que conhecemos como mistério. Valêncio Xavier olha para o cotidiano com olhos inaugurais, enxergando em cada detalhe aparentemente prosaico todo um novo mundo de experiências insuspeitadas. Aqui, parece bem mais próximo de Georges Perec, daquele Perec fixado de forma quase maníaca à minúcia e ao mais ínfimo detalhe de uma situação comum.

Articulando-se com rara habilidade entre o pastiche e a notação ao mesmo tempo crua e lírica da realidade, *O mez da gripe* sugere ao observador atento da moderna literatura brasileira pelo menos um paradoxo: aparentemente isolado do

quadro maior do sistema literário brasileiro, o livro demonstra a marca de algumas das mais meritórias experimentações de nossa ficção no século XX. Olhando-se desse ângulo, a obra de Valêncio Xavier inova sem precisar alçar a fronte e exclamar sua condição transgressora diante de um público desnortado. Sob outro aspecto, chama a atenção para uma arte alimentada pelos despojos da indústria cultural, e que, aliada à bem marcada influência de Dalton Trevisan, define uma paixão colecionadora de seu autor — recortando não apenas textos e fotografias alheias, mas também recolhendo pedaços da vida mais banal.

Leandro Sarmatz
PUCRS

GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Aos 82 anos, Zélia Gattai traz ao público mais um livro de memórias, um texto que nasce sem a segurança das anotações, ao sabor de uma remexida na “gaveta dos guardados”. São imagens nítidas de mais de 40 anos de vida em comum com o escritor Jorge Amado, pequenas histórias articuladas por uma certa preocupação cronológica que poucas vezes cede às associações anacrônicas da memória. O eixo de ligação dessas reminiscências é a casa do Rio Vermelho, que dá título ao livro e que serve de moradia ao casal em Salvador, na rua Alagoinhas, nº 33, de onde se vê o mar, a Igreja de Santana e, sempre no dia 2 de fevereiro, a famosa procissão de barcos em homenagem a Iemanjá. A bela residência e Jorge Amado são os personagens principais. Não poderia ser de outro modo: num determinado momento do relato, quando lembra de sua fase de *marchand* dos pintores da Bahia, Zélia não teve dúvida: largou o negócio de sucesso, pois ele roubava seu tempo de se “ocupar de Jorge”.

Nas suas descrições, Zélia abre as portas da casa e vai mostrando aos convidados as histórias armazenadas em cada ambiente, em cada objeto, nos cheiros que vêm da cozinha, nos quadros que ganhou dos amigos. A construção da moradia, no início dos anos 60, tempo agitado de Jango, é acompanhada passo a passo pelo leitor, em meio ao cotidiano intenso do casal, a voz e as tiradas baianas de Jorge, seus compromissos editoriais e seu desespero de vestir o fardão para a posse na Academia Brasileira de Letras (1961). Desde o início, a casa foi um projeto dos Amado, com a interferência direta da mão e do

olho de artistas plásticos, entre eles Carybé, “compadre” onipresente na memória. A plantação do jardim tirou a vista sobre o Rio Vermelho, mas rendeu uma quantidade de verde, de cores e de frutas. Ali, ouve-se claramente a voz e o tempo lento de Seu Zuca, o jardineiro, suas breves cartas que descrevem o crescimento das árvores, as oscilações do sol e da chuva.

O livro está impregnado desse sotaque regional, principalmente da religiosidade que marca o cotidiano e a visão de mundo do casal. No jardim, encontra-se um Exu, orixá forte que, a partir das instruções da mãe-de-santo, precisa ser apaziguado todas as segundas-feiras por um banho de cachaça, uma das rotinas de Zélia. É ao ar livre que Jorge Amado cria. Sua companheira constrói belas descrições de como o romancista dá conta de seu ofício. A brisa do mar convida à preguiça, ao balanço da rede e à escuta das histórias dos empregados, das visitas. A residência, obviamente, possui um gabinete de escrita, mas não é ali que Jorge cria figuras como Gabriela, Tieta ou Dona Flor. Para escrever, gosta de sentir o vento no terraço, e seu gato Nacib foi perfeito como peso de papel. Nos dias de chuva, a mesa de trabalho se desloca para uma das extremidades da mesa de jantar, em meio ao burburinho dos telefonemas, da campanha da porta, das baianas no fogão. O exercício da arte culinária é uma constante no dia-a-dia e na casa recheada de eventos. Se Paloma, a filha do casal, escreveu livros de cozinha baseados na obra fictícia do pai, Zélia descreve dezenas de almoços e jantares, não só no seu endereço.

Nesse espaço em que se desenrola um tempo privado e repetitivo – manhã, tarde e noite – a autora registra pequenas histórias de figuras públicas. Perto da piscina, ela gravou as músicas infantis de Vinicius de Moraes cantadas para seus netos. Após a morte do poeta, essa gravação salvou as obras, hoje tão disseminadas, do esquecimento. Zélia também relata a construção da casa da praia de Pedra do Sal, rua do Lagarto Azul, 1000, onde os dois passaram um ano escrevendo: ele, *Farda, fardão, camisola de dormir*; ela, *Anarquistas, graças a Deus*, seu primeiro livro, que conta as histórias de infância de uma filha de imigrantes italianos e anarquistas em São Paulo do início do século. Jorge Amado se esquivou de um volume de memórias, preferiu uma edição de apontamentos, *Navegação de*

cabotagem – apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei, um texto iniciado no seu apartamento parisiense e que teve a família, principalmente Paloma, como organizadora cronológica de tantos fatos lembrados no atropelo.

Um tom melancólico marca o final do trabalho de Zélia Gattai, sobretudo pelo desaparecimento da maioria das figuras que povoam os ambientes reconstruídos pela lembrança. A casa do Rio Vermelho parece mais quieta, diminuiu a circulação de gente, Jorge Amado precisa de descanso em função da saúde abalada. Mas dentro da habitação, abrigo de vida e morte, os dias seguem seu curso trivial, marcado pelas conversas regulares com o jardineiro, os mesmos assuntos de sempre, tão parecidos com os diálogos dos anos 60, quando a casa dos Amado começou.

Cida Golin
PUCRS

JOSÉ PAULO PAES

Na obra publicada por José Paulo Paes encontram-se o tradutor, o crítico e o poeta, este último voltado para os públicos adulto e infantil. Foi especialmente nas duas primeiras atividades que ele se tornou um intelectual reconhecido nacionalmente, até morrer em 9 de outubro de 1998. Na poesia final, onde as referências metalingüísticas e o humor, característicos de sua trajetória, subordinam-se ao lirismo de reflexão existencial, encontra-se uma lírica branda que, é importante lembrar, sempre o acompanhou: "Não se desfazia nunca / a roda de amigos; / o tempo congelara-se/ no seu melhor minuto./ / Um dia foi fechado/ o Café Belas Artes".

Pertencente à Geração de 45, em sua obra poética podem-se reconhecer algumas das correntes mais importantes da poesia brasileira no século XX: o Modernismo, as pesquisas formais da Geração de 45, o Concretismo, a poesia engajada. Quando nasceu em 1926, na cidade paulista de Taquaritinga, o Modernismo de 22 ainda estava longe de ser incorporado ao cânone das escolas. A formação de um poeta dava-se sobretudo pelo estranhamento como leitor em relação a autores ligados à nova poética, especialmente Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, como foi seu caso. Assim mesmo, numa época em que o comunismo ainda atraía a juventude, os primeiros versos livres de Paes viriam através da influência de um autor filiado ao marxismo, Paulo Torres.

Foi a “idéia de aprendizagem”, que para ele era tanto a das palavras quanto a das vivências, que deu título a seu livro de estréia, *O aluno* (1947). Seguiram-se *Cúmplices* (1951), *Novas cartas chilenas* (1954), *Epigramas* (1958), *Anatomias* (1967), *Meia palavra* (1973), *Resíduo e Calendário perplexo* (1983), todos reunidos em *Um por todos* (1986); depois viriam *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992) e *A meu esmo* (1995).

Em sua trajetória, Paes urdiu uma apreensão irônica da vida assemelhada, por vezes, ao uso dado ao tropo da ironia por um Drummond dividido entre a condição de poeta público e a inclinação cética. Essa proximidade é vencida por uma vertente muito pessoal de Paes: a incorporação da forma fixa sintética e incisiva do epigrama, que se tornou “congenial” a ele, conforme Alfredo Bosi, e matriz formal para sua “poesia da civilidade”, na expressão de Davi Arrigucci Jr. O autor assume seu lado satírico, faz incisões rápidas e demolidoras no sistema capitalista: “O camponês sem terra/ Detém a charrua/ e pensa em colheitas/ Que nunca serão suas”.

Sátira, paródia e humor, bem como o encontro com as poéticas concisas não só dos concretistas, mas também do modernista Oswald de Andrade, ajudam-no a matizar o tom solene que lhe poderia advir de seu apreço pela reflexão existencial. Após experiências minimalistas avançadas, abriu-se em determinadas ocasiões ao verso mais longo, quase no limite da prosa, como se pode ver em *Reencontro*: “Ontem, treze anos depois da sua morte, voltei a me en-/ contrar com Osman Lins./ / O encontro foi no porão de um antigo convento, sob cujo/ teto baixo ele encenava a primeira peça do seu Teatro/ do Infinito./ / A peça, **Vitória da dignidade sobre a violência**, não ti-/ nha palavras: ele já não precisava delas./ / Tampouco disse coisa alguma quando o fui cumprimen-/ tar. Mas o seu sorriso era tão luminoso que eu acordei”.

Ao longo de sua obra é possível detectar características marcantes nos poetas da atenuação, entre os

quais ele deve ser incluído, junto com Orides Fontela e outros autores nacionais. Esses poetas partem do cânone modernista, que pode ser visualizado através da matriz drummondiana, mas dele se distanciam. Em Paes as alterações podem ser apreendidas em três grandes etapas: no início, uma memória contida pelo *ethos* revolucionário, a dimensão da esperança social, e mais tocada pela ironia de Drummond; depois, uma dedicação maior à linguagem, porém sem abandonar a poesia da meditação; por fim, uma memória dominante, como se o poeta houvesse encontrado sua voz pessoal com referência à poesia de Drummond para o rito de lembrar. O último Paes, no qual se aprofundam formas discretas de melancolia e utopia, carrega seus penates, como em *Revisitação*: “Cidade, por que me persegues?/ Ainda que eu pegasse/ o mesmo velho trem,/ ele não me levaria/ a ti, que não és mais”.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIGUCCI JR., Davi. Agora tudo é história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan.1998. Caderno Mais!, p. 6-9.
- BOSI, Alfredo. Um alquimista do sentido. In: PAES, José Paulo. *Um por todos* (poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- PAES, José Paulo. *Um por todos* (poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- _____. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A meu esmo*. Florianópolis, 1995.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

(Néa Setubal de Castro)

ORIDES FONTELA

Perquirições do transcendente, aliadas ao despojamento e minimalismo da linguagem, caracterizam a poesia de Orides Fontela, nascida em 1940 na cidade paulista de São João da Boa Vista. Até morrer em 2 de novembro de 1998, publicara *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1988, reunião dos quatro primeiros) e *Teia* (1996). Pertencente à Geração de 60, ela não participou como militante de nenhum dos movimentos estéticos em curso em sua geração. Aos concretistas, vanguarda surgida nos anos 50, relacionou-se apenas por leituras; ficou à margem das agitações da Poesia Marginal dos anos 70, assim como não valorizara a poesia participante dos anos 60. No seu paideuma deu um lugar especial ao modernista Carlos Drummond de Andrade: "Eu me considero drummondiana. É minha gênese". A morte interrompeu uma trajetória que começava a obter reconhecimento público, além do circuito da academia. A crítica tem oscilado em designar a poesia de Orides como metafísica, ou descartar tal abordagem. A obra dessa autora que se formou em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), em 1972, permite, de fato, essas duas leituras. Até *Alba*, produziu uma poesia que procurava iluminar a relação entre a palavra e o silêncio, na tentativa, como diz Antonio Candido na apresentação de *Trevo*, de correlacionar o "momento inexpresso" e o "momento da expressão": "Miro e disparo/ o alvo/ o al/ o a/ / centro exato dos círculos/ concêntricos/ branco do

a/ a branco/ ponto/ branco/ atraindo todo o impacto/ / (Fixar o vôo/ da luz na/ forma/ firmar o canto/ em preciso/ silêncio/ / – confirmá-lo no centro/ do silêncio.)/ / Miro e disparo:/ o a/ o al/ o alvo". Orides dizia que em *Rosácea* procurou renovar-se, "abandonar o sublime [...], assumir o pessoal e o concreto". Contudo, ainda em *Teia*, seu canto continua convocado pelo espelho, que "dissolve o tempo", "aprofunda o enigma" e "devora a face", embora nesse livro haja realmente mudanças.

A lírica do último livro de Orides evidencia a busca da concretude, através do acréscimo do motivo do trabalho, que se junta a outros, recorrentes em seus livros, entre eles o pássaro, a estrela, o sangue, a pedra, a flor. A prova mais notória de sua procura final por novos caminhos está na ampliação do espaço proporcionado ao humor e à leveza, prenunciados em *Rosácea*. A voz contida, conscientemente despersonalizada, predominante até *Alba*, começava a ser substituída por outras vozes. Há, inclusive, uma modificação da representação da mulher que antes, à diferença do universo de Adélia Prado, ficava contida pela sondagem de natureza transcendente: "Éos/ cadela: libérrima/ / despetalada / e eterna".

Orides vinha de outra experiência de ruptura, como o demonstra a diferença entre os sonetos marcadamente discursivos dos anos 60, reunidos em *Rosácea*, e os poemas curtos, lacônicos, de *Teia*. O crítico Benedito Nunes afirma que ela faz poemas "diagramáticos". Para essa metamorfose no plano da linguagem contribui, de um lado, a incorporação das contribuições ao despojamento da poesia brasileira, feitas pelo poema-minuto do modernista Oswald de Andrade, a poesia com "sinal de menos" de Drummond, a antilírica de João Cabral de Melo Neto, o poema-objeto dos concretistas, o minimalismo da Poesia Marginal; de outro, o ofício do hai-kai, através de sua formação zen-budista. Reduccionismo combinado com despersonalização fazem com que o poema de Orides muitas vezes se aproxime de um objeto de pe-

ças delicadas pousado na página à maneira de João Cabral e dos concretistas, como em *Reflexo*: “O lago em círculo/ círculo água/ céu apreendido/ eternidade no tempo”.

De modo semelhante a Affonso Romano de Sant’Anna e José Paulo Paes, entre outros, Orides pode ser relacionada a uma poesia da atenuação, manifestação poética que recupera, e mesmo se amolda, ao cânone modernista: e, ao mesmo tempo, abre variantes temáticas e expressivas, graças sobretudo ao *intermezzo* de João Cabral, que diminuem o peso da matriz drummondiana. Em Orides, percebe-se que a linguagem começa a ser o “mundo” e o lugar preferencial das perguntas sobre o ser, movimento que se aprofunda nos poetas da Geração de 80. Nela amadureceu uma poética de tensões, pois a nau da poeta transporta o “esplendor do silêncio” junto com a “siderante impossível primavera”.

BIBLIOGRAFIA

- FONTELA, Orides. *Trevo* (1969-1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.
_____. *Teia*. São Paulo: Geração, 1996.
MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 31, p. 171-182, 1991.
VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 198-214. 1992.

(Néa Setubal de Castro)

JORGE MAUTNER

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 17 de janeiro de 1941, filho de pai judeu vienense. Além de conhecido compositor e cantor, com sucessos gravados por vários nomes da Música Popular Brasileira – entre eles, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Lulu Santos e Zé Ramalho –, Mautner é também um escritor importante, tendo recebido o Prêmio Jabuti de Literatura, pela publicação de seu primeiro livro, *Deus da chuva e da morte*, de 1962. Durante os agitados anos da grande revolução cultural da década de sessenta, Mautner viveu em Nova York e Londres, acumulando experiências que, na volta ao Brasil, traduziu em intensa atividade cultural, seja escrevendo artigos para jornais, dando palestras a estudantes ou realizando performances musicais. Em 1972 formou a sua primeira banda, já com a participação de Nelson Jacobina, com quem criou uma sonoridade original na música brasileira, a partir de uma mistura de sons – desde o rock, passando pelo blues e o jazz, até o samba e o maracatu. O resultado é a produção de melodias dissonantes e modulações inesperadas, um estranhamento que se completa nas letras, carregadas de imagens poéticas, profetismo, sensualidade e humor. Mautner realiza uma síntese antropofágica entre o rico legado cultural brasileiro e as tendências estrangeiras, temperando tudo isso com a irreverência e o *non-sense* que caracterizam o anticonvencionalismo de sua obra. Como pensador, Mautner não esconde sua filiação nietzscheana, defendendo a existência

centrada no “Kaos”, que ele define, a partir de uma perspectiva zen, no livro *Fundamentos do Kaos*, de 1986, como “o caminho da iluminação, do conflito eterno, da agonia, da autenticidade existencial, do absurdo, do relativismo das coisas”. Seja na música ou na filosofia, Mautner revela-se um poeta, já que a liberdade criadora impregna todas as suas manifestações. Em *Fragmentos de sabonete*, de 1973, Mautner explora com as fronteiras dos gêneros, praticando um misto de poesia e ensaio filosófico-social. O livro é constituído por um fluxo de idéias, impressões e imaginações líricas desconexas, criando uma representação fragmentada e diluída do mundo, traduzida na metáfora do sabonete. Ao mesmo tempo, como produto da sociedade de consumo pós-industrial, o sabonete traz a imagem de um mundo *pop*, que o autor vislumbra como possibilidade de uma nova ordem, mítica e tecnológica, a qual é vivenciada, mas pouco compreendida. A obra contém uma aguda percepção dos novos rumos da cultura, não mais com o sentido de movimento único, remanescente da tradição das vanguardas, mas constatando uma paisagem sem fronteiras, intercambiante e nutrida de todas as fontes. Nesse aspecto, essa é uma obra pioneira, pois levanta questões atinentes às tendências culturais e artísticas da pós-modernidade, pensadas a partir do contexto brasileiro, numa época em que esse debate ainda não se tornara candente. Seguindo o espírito libertário de Mautner, surge, em 1981, ano em que se dá o início da abertura política no Brasil, o livro *Poesias de amor e de morte*, que tem como subtítulo “Cantos do campo de concentração do horror e da paixão ZR 4538 M. Com um só prisioneiro à espera da libertação pelas tropas aladas de arcanjos e anjos aliados”. A forma poética escolhida é a do cordel nordestino, composto ao sabor do improviso e da rima, que induzem o leitor ao “ato de admirar todos os sons”. O trabalho de fazer melodia com as palavras é a intenção maior dessa obra, que possui uma clara obsessão pela rima, numa espécie de jogo sonoro que remete os poemas para

um constante recomeço, já que são infinitas as possibilidades de combinação das palavras. Os versos de Mautner são alimentados pela tensão entre dor e alegria, horror e paixão, mas ao contrário de imobilizar, essas contradições impelem o poeta para a vida, despertando nele um desejo de amor, pois "Só quem ama / Muito é que pode / Ser a chama que inflama / Até essa pobre ode". Eros aparece como força criadora de uma poesia transformada em canto de comunhão de todas as culturas e ideologias, anunciando um universo "Tolerante e democrático social-existencial-global-sensual". Mesmo profetizando o surgimento de um Novo Mundo, a poesia de Mautner não cai em dogmatismo, pois privilegia sempre as imprecisões e o improviso, sem descurar da audácia de pensamento e forma, que fazem desse autor um caso *sui generis* no horizonte da literatura brasileira.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- Deus da chuva e da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 1962 (reeditado em 1996 pela Editora Kelp's).
- Kaos*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- O vigarista Jorge*. Von Schmidt Editora, 1965.
- Narciso em tarde de cinza*. Editora Exposição do Livro, 1965 (com novas edições em 1978 e 1985, pela Editora L&PM, Porto Alegre).
- Fragments de sabonete*. São Paulo: Ground, 1973 (reeditado em 1985, com fragmentos inéditos, pela Relume-Dumará, Rio de Janeiro).
- Panfletos da Nova Era*. São Paulo: Global, 1980.
- Poesias de amor e de morte*. Massao Ohno e Roswitha Editores, 1981 (reeditado em 1983 pela Global, São Paulo).
- Sexo do crepúsculo*. São Paulo: Global, 1982.
- Fundamentos do Kaos*. São Paulo: Ched Editorial, 1986.
- Miséria dourada*. São Paulo: Maltese, 1993.

(Rejane Pivetta)

NÚMERO 20

ENSAIOS

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

LITERATURA

- **Cantilenas**
Lara de Lemos
- **The round-eyed Japanese**
Zulmira Ribeiro Tavares
translated by Marguerite I. Harrison
- **The little men from Grork and Confessions**
Luis Fernando Verissimo
translated by Jon S. Vincent

ENTREVISTA

- **Tania Jamardo Faillace: às vezes é preciso indignação**
Vera Regina Morganti

NÚMERO 19

ENSAIOS

- **Uma cidade, dois autores**
Walnice Nogueira Galvão
 - **A cidade e o deserto: (des)caminhos urbanos
no *Grande Sertão***
Ettore Finazzi-Agrò
 - **A questão regional e a construção da nação brasileira**
Maria Teresa Miceli Kerbauy
 - **Gilka Machado: precursor in a "subterranean tradition"**
Billie Maciunas
 - **"Novo no velho": a tradição na poesia concreta**
Florencia Garramuño
-

LITERATURA

- ***De Caderno Qvase***
Edimilson de Almeida Pereira
 - **The Grammarian**
Monteiro Lobato
-

ENTREVISTA

- **Edimilson de Almeida Pereira: Com modos e truques de ouvir**
Maria José Somerlate Barbosa

NÚMERO 18

ENSAIOS

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

LITERATURA

- **Parallels**
Erico Verissimo

ENTREVISTA

- **Nélida Piñon: imaginário e arte na *República dos sonhos* e na Academia**
Patrícia Sobral

NÚMERO 17

ENSAIOS

- **Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo**
Tânia Pellegrini
- **Saga familiar e história política**
Regina Zilberman
- **Construindo realidades: indagações sobre a função da literatura no século XIX**
Maria Helena Rouanet
- ***Meu tio o iauaretê: um homem-onça nas fronteiras brasileiras***
Chiara Vangelista

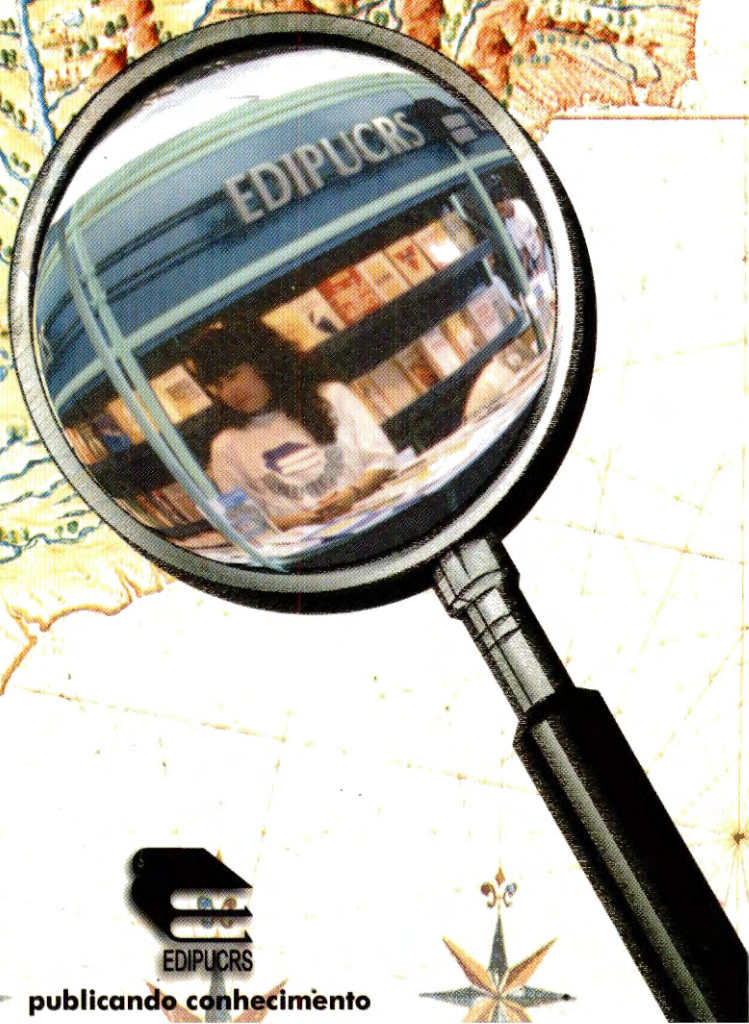
LITERATURA

- **Poems from *Instants of the world***
Patrícia Bins

ENTREVISTA

- **João Gilberto Noll: o tempo da cigarra**
José Weis

Pense Grande!
Invista no conhecimento,
adquira nossos livros.



EDIPUCRS

publicando conhecimento