

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 24 / ANO 13 / 2000





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2000 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

Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President (Interim)

Sheila E. Blumstein

Executive Vice-President and Provost

Kathryn T. Spoehr

Dean of the Graduate School and Research

Peder J. Estrup

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Onésimo T. Almeida

**Graduate Advisor, Department of Portuguese and Brazilian
Studies**

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

Deciduous signification and homosexual exile:

Silviano Santiago's "Autumn leaves"

Karl Posso 5

A hipótese Brasil nas sombras de Alencar

Lucia Helena 31

Visualidade e significação de Quincas Borba

Juracy I. A. Saraiva 43

A Grécia no Brasil da Belle Époque

Teresinha V. Zimbrão da Silva 59

LITERATURA

The Mark

Luiz Ruffato 77

ENTREVISTA

Ana Maria Machado:

Estou convencida de que ler é poder

Jerônimo Teixeira 87

RESENHAS 105

FÓRUM 123

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC - Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (PUC - Rio Grande do Sul)

Execução Gráfica/Electronic Editing

Maria Isabel Daudt Giulian

Revisão de Provas/Copy Editing

Vinicius Figueira

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)

Leticia 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)

DECIDUOUS SIGNIFICATION AND
HOMOSEXUAL EXILE:
SILVIANO SANTIAGO'S "AUTUMN LEAVES"

Karl Posso
Cambridge University

On more than one occasion, Brazil's foremost proponent of postmodern literature and theory, Silviano Santiago, has exploited "[o] ponto de vista privilegiado de enxergar a sociedade"¹ afforded by homosexual marginality in order to offer a critique of contemporary culture. His most celebrated use of such a perspective is found in the critically acclaimed novel, *Stella Manhattan*² (1985), where "os homossexuais [são] vistos como uma nova força política"³ abolishing all monolithic notions of sexuality and politics. It is, however, in the less sexually explicit short story, "Autumn leaves", in *Keith Jarrett no Blue Note*⁴ (1996), that Santiago's deconstructive use of homosexuality with specific regard to a heterosexist orthodoxy is most prevalent and incisive. The following essay will focus on how the dialogue between homosexual marginality and popular culture, and the reinterpretation of homophobic exclusion are elegantly worked in "Autumn leaves" to deconstruct heterosexist claims to cultural hegemony at the end of the twentieth century.

1. The queer narration of the specular *Você*

O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem.⁵

Silviano Santiago

"Autumn leaves" presents us with the challenge of working out who is narrating the story. In *Stella Manhattan* Santiago fractured the monolithic authority of the *eu* by revealing multiple "hinged" identities, as is the case with the novel's protagonist and his alter-egos, Eduardo/Stella/Bastiana. In "Autumn leaves", however, there is a more radical attack on the autonomy of the *eu* as this is eliminated altogether in favour of *você*. As Ana Maria de Bulhões Carvalho has pointed out, the *você* here is not even like the *você* in parts of *Stella Manhattan* where Santiago stages an elaborate simulation of the tension between the authorial ego and superego engaging in the act of literary creation.⁶ Instead, in "Autumn leaves" we are presented with a narrator directly addressing himself as *você*, making himself the narrator-protagonist, a "voyeur de si mesmo" (Edelweiss 135):

[O]uve-se a intimidade de um *você* que camufla a voz e a figura autoral, de fora para dentro, isto é, a partir da observação. De fora parece dentro porque estabelece um duplo jogo de olhar e ser olhado, de tal modo a fazer com que a voz do *voyeur*-exibicionista revele, no espelho da escrita, a pseudo-imagem de um exibicionista-*voyeur*? Outro que, na verdade, é apenas o Mesmo: assim como um meio espelho através do qual fossem refletidas construções recorrentes de um *eu* que dissesse *você*. [...] Pelo desdobramento o exercício aqui é o da autoficção. (Edelweiss 135-36)

Moreover, Denilson Lopes Silva has said that the speaking position of this *você* is ultimately induced by solitude.⁷ The passage of time in the story certainly makes solitude seem unbearably acute, and this appears to be borne out in the text by the fact that for the narrator-protagonist, memories and thoughts have come to displace actual experience. However, this self-reflexive and self-reflective "dialogue" is not simply the

result of comforting narcissism, for the self is addressed as Other, yet is not in love with itself/Other. As was the case with Eduardo in *Stella Manhattan* (sent into exile because he was gay), loneliness here is not liberating, it is not a self-imposed lifestyle, it is a consequence of postmodern alienated existence, and in this respect it can therefore be devastating. For this specular *você*, like Eduardo, is gay, and it would appear that this has much to do with his alienation.

The solitude of the gay speaker may well be the result of homophobia and urban detachment, at least in part, but there is more to this alienation than meets the eye. It is a misapprehension to think that the narrator-protagonist is entirely subjected to oppressive solitude, for his position is a highly ambiguous one: unlike Eduardo in *Stella Manhattan*, who is crushed by the isolation imposed on him by his family and alleged friends, the narrator-protagonist here consciously undermines his alienation, without actively fighting to free himself from his position, as this would merely reaffirm his subjugated status. The *você-eu/eu-você* dialogue in "Autumn leaves" means that the subject telling the story is simultaneously its object, a technique frequently employed by Santiago. The narrator-protagonist may not consciously opt for solitude, but in choosing to address himself as *você*, as Other, he intentionally fractures the notion of Otherness, as well as that of selfhood. In doing this, all the narrator-protagonist's relationships are necessarily fractured into a radical "homo-ness". In these circumstances, therefore, solitude is merely the most intense way of knowing the self as other and the other as self. This shattering of the subject/object distinction would appear to do away with the sense of "relationality" which Leo Bersani in *Homos*⁸ claims to be central to Jean Genet's understanding of an outlaw gay existence. Bersani best explains this concept in his analysis of *The maids* (Bersani 172-78), which will now be summarized for the purposes of the argument.

In *The maids* social roles are seen to be inner essences, and it is this that the maids, the sisters Solange and Claire, want to lose or change. Essence, however, exists as a relational term: "maidness is the relation between Madame and the two maids, as well as between the maids" (Bersani 173). Within this construct, hating Madame is as much a part of being subservient to

her as envying her wealth. Killing her, therefore, would merely reaffirm the maids' "maidness". The maids, however, fantasize about killing Madame, and it is via role-playing that they arrive at a solution: Madame will be murdered in their play, but this simulated killing of Madame will be the murder of Claire (in the guise of Madame). In this case "there is a real death that is doubly de-realized: Madame survives (since it is Claire who is poisoned), but Claire also survives since it is she who gives the drink to Claire-as-Madame" (Bersani 175). Solange must play the role of Claire when the latter takes on the role of Madame, as this is the only way Claire can survive her own death as part of Solange. Solange will be condemned for murdering her sister, but she and Claire will know that she *really* killed Madame. This is the only effective way they can eliminate Madame as well as their servile essence. They eliminate her as a relational term, and this can only be done if all others misinterpret Claire's murder:

Society, which has locked them into their maidness, will also liberate them by not seeing Madame's place in the murder. [...] The social world of essences has been replaced by a private domain of fractured and multiple identities. Because no one will know that Solange is harbouring Claire within her, or that Claire was impersonating Madame when she drank it [the poisoned drink], we could also say: it doesn't matter, since nothing *can* change in this world – or rather between oppression now and freedom later there may have to be a radical break with the social itself. (Bersani 176)

Hence Genet insists on the play being taken *unrealistically*, for within the unreality of the play which makes the distinction between reality and unreality in the maids' lives, "it is the unreal within the unreal that carries the heaviest social and political burden" (Bersani 176). Bersani insists it is Genet's homosexuality that allows him to "imagine a curative collapsing of social difference into a radical homo-ness, where the subject might begin again, differentiating itself from itself and thereby reconstituting sociality" (Bersani 177). This is exactly what Santiago sets up in the *você-eu/eu-você* split of the gay narrator-protagonist: by differentiating himself from himself he therefore

indirectly escapes socially imposed solitude. But by not actively opposing the solitude, by not fighting against it, he textually eliminates the relational terms that oppress him.⁹ The homosexual subject/object of "Autumn leaves" is therefore not as oppressed as he would appear to be at first sight. Santiago's text is seductive in the Baudrillardian sense:¹⁰ his narrative does not actively oppose or subvert, instead, it stages a game of signifiers, making his art the subtle art of re-signification which confounds the power-based logic/relationality of the heterosexist orthodoxy.

2. "Autumn leaves": the homosexual exiled in the *wasteland* of consumption

A cidade é suja e podia receber de bom grado alguns lenços de papel usados, atirados como as migalhas de pão no conto infantil. Serviriam para marcar o caminho de volta, quando não fossem simples matéria para ruminação, como agora, no tédio reinante.¹¹

The narrator-protagonist

The stupidity of all commercial or cultural anti-Americanism. As if Americanism did not run through every society, every nation, and every individual...¹²

Jean Baudrillard

The *você-eu/eu-você* dialogue in "Autumn leaves" begins when the narrator-protagonist returns to the warmth of his apartment after wandering about the "pequena cidade do interior norte-americano" (16) where it has been snowing for months. He strips his clothes off and lays them out around the living room in order for them to dry. As he puts on a large blue dressing gown he has just purchased at GAP, he points out that the inclement weather is at the service of North American consumer culture. Shops, he observes, offer irresistible shelter from the winter weather; their alluring warmth and refreshments beguile consumers into purchasing "coisas completamente desnecessárias" (17). Which is how he ended up buying the dressing gown, a Keith Jarrett CD, a box of matches, a copy of the *Village Voice* and "uma revista de sacanagem, só de fotos" (17). Even

the homeless people, begging around the commercial centres, seem to be there for contrast; that is, in order to encourage shoppers to make use of their privileged buying power. Litter, too, seems to lie on the city streets as a testimony to consumer spending power. In the city, being is consumption, and, it follows, so is the production of litter: if you do not produce litter you must be dead, and if you are dead you are litter. This at least seems to be what is implied by the narrator-protagonist's gaze, as he surveys the urban garbage:

Veja só, agora você dedica tempo integral a observar as calçadas cobertas de lixo do Primeiro Mundo [...] cadernos, apostilas, livros, páginas de jornal soltas, estraçalhadas, voando. Papel higiênico usado, modess idem, camisinhas idem. Um colchão todo esburacado, ao lado de umas cadeiras aos frangalhos, imprestáveis [...] Um cadáver humano deitado num banco público do jardim. (23-24)

In his analysis, the narrator-protagonist roughly sketches out the Baudrillardian model of the *status* afforded by consumerism. Baudrillard argues that in a world where millions of people pass one another on a daily basis without ever being acquainted, the code of *status* fulfils the essential social function of addressing people's need for knowledge of others, that is, "individuals define themselves through their objects".¹³ It is this *status* that is made so accessible by the shops with their pseudo-friendly environments, because they work by appealing to a sense of lack which is common to everyone. However, the process of consumption is limitless, lack is never satisfied, and so new objects need to be bought in order to maintain *status*; this reveals a disappointed demand for totality that underpins "the project of life" (Baudrillard 195). Consumption, therefore, "make[s] up for a reality that is absent".¹⁴ Why then, given his critique, is the Brazilian narrator-protagonist complicit with this consumer system? Does he participate just to avoid being singled out as Other? And in any case, does he have the choice to extricate himself from this consumer culture? These issues are central to the argument which will be developed here in relation to "Autumn leaves" concerning the Brazilian homosexual in

exile and the position of the homosexual within postmodern consumer culture. Before getting to the crux of the argument, however, it would be profitable to make a few more general observations regarding the story.

Throughout his narration, the narrator-protagonist suffers from catarrh brought on by winter, and from nose bleeds provoked by hypertension (these, in turn, remind him of his father's fear of tuberculosis when he was a child). It is the last week in March and he expects April will be equally bleak, and therefore that his nose will not clear up, hence his ruminations on contagion are unlikely to cease either: "a crueldade próxima e distante de abril, fermentando em escuridão e silêncio os tubérculos que serão os primeiros a explodir em flores multicoloridas" (28). These words are clearly an allusion to the initial lines of "The burial of the dead", the first part of T.S. Eliot's *The waste land*: "April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire [...]".¹⁵ Eliot's self-reflexive poem meditates on the epistemological crisis born of the collapse of objectivity and an intense dissatisfaction with reality. "The burial of the dead" culminates with the horrors of the "Unreal City", which for Eliot signified the collapse of relationality of space and time. As Calvin Bedient comments in *He do the police in different voices*, the "City" is "Unreal" because of its "virtual bankruptcy of relations that could transform and absorb it".¹⁶ Referring to Eliot's *Knowledge and experience in the philosophy of F.H. Bradley*, Bedient comments that in Eliot's estimation an object is made up by the relations which constitute, transform and absorb it. As Eliot says, "the poorer an object is in relations, the less it is object". For Eliot, the "City" is "Unreal" because of Modernity's shattered heteroglossic (il)logic, which led to a fracturing of traditional relations. Eliot does, in a way, pre-empt Genet's play with relationality in *The maids*; and indirectly, his concept of the object shows that the solitude, the absence of external relations, of the narrator-protagonist in "Autumn leaves" undermines his objective status as Other. But more to the point, Eliot's poem discloses the hostile unreality of the urban wasteland. Santiago, writing in the age of postmodernity, shows that today there is a simulated break from this problematic unreality: by exposing the *status* value of com-

modities, he reveals both the illusion/lack of reality in the city and the postmodern attempt to conceal this lack in the process of commodification, hence the Baudrillardian age of simulation. Even the autumn leaves which the narrator-protagonist observed whilst on his trek through the city have a commodity value (thus reason for being) in this society, which is the only reason why they *appear* to litter the streets, as opposed to being "ensacadas" like all other waste in the city: "ninguém teve o cuidado de ensacar as *autumn leaves*, antes que chegassem as tempestades de neve do fim de ano, para que também não gastassem dinheiro com adubo na primavera" (41).

At first, in the narrator-protagonist's discourse, there appeared to be a division between the bleak winter urban landscape and the consumer environment with its false sense of security and artificial warmth. This distinction between inside and outside is soon reduced via commodity logic to a Moebian construct of reality as an all-encompassing illusion, in which inside and outside become transferable dimensions. (In the same way as the semiotics of consumption and litter were shown to be interchangeable.) After all, not only does the seasonal cold serve to boost commercial interests in this society, but natural waste, the fallen leaves, also forms part of its commodity scheme. In this way, both environments are equally artificial and commodified. To exist within this environment, participation in the commodity market is crucial, if not inevitable. However, this participation does not mean that the narrator-protagonist has to be blinded to the illusion which the orthodox misinterprets, or palms off, as reality. The awareness of commodity-concealed illusion leaves the narrator-protagonist at odds with society, whilst doing nothing to extricate him from it. As will be shown, it is the narrator-protagonist's de-centring differences, that is, that he is both Brazilian and gay within this society, which afford him this crucial insight. First, however, it will be necessary to concentrate on the analysis of the narrator-protagonist's sexuality.

In the last few pages of the story, in which the narrator-protagonist recalls the dilemma of buying the pornographic magazine discreetly, we are presented with a protracted sequence in which he surveys every magazine on the stands, as a

pretext for moving toward the X-rated material kept at the back of the shop. It is during this survey that we are made to realize that the act of buying a magazine is simply a conscious effort to identify with an imagescape: the magazine is a commodity-symbol offering the particular *status* craved by the consumer.¹⁷ It is also at this point that the narrator-protagonist shows that the crux of American consumerism is an industry driven by heterosexist motivations. This is best exemplified in the narrator-protagonist's disgust for "os esportes populares nos Estados Unidos", expressed when examining magazines dedicated to them: "[...] asco da mesmice norte-americana, como se esporte de macho tivesse sempre de ter um bastão à espreita da bola, manejado com destreza, esticando o braço másculo e tenso como o nariz de Pinocchio. Quem não tem pau caça com taco" (47). The phallic appendage in American sports is necessary in order to reaffirm the heterosexual male image-consumer of his virility. It is the phallic *status* of the appendage that the lacking heterosexual male ("[que] não tem pau") wishes to acquire in playing the sport or buying the magazine, thereby revealing his machismo to be a performative quality. Evidently, in comparing this sporting phallus to Pinocchio's nose, the idea conveyed by the narrator-protagonist is that heterosexual masculinity needs the fictional/mendacious stimulation of this phallic image in order to function. Just as Pinocchio's nose grew with the stimulation of lies, the heterosexual erection is s(t)imulated by the simulated virility of magazine images of other men brandishing all-American phalloi. Ironically, it is this curiously homoerotic imagescape of virile heterosexuality which is prescribed by the orthodoxy as befitting of "a man".¹⁸ In rejecting these images, and deconstructing them, the narrator-protagonist turns his back on social *status* – he does not identify with the "right" commodity, the commodity of male heterosexuality, hence his Otherness.

When the narrator-protagonist purchased the copy of *Village Voice* and the pornographic magazine, the young man at the till, randomly it would seem, asks him if he needs matches. In an attempt to keep up with the consumer *status* logic which has been discussed, the narrator-protagonist at first says he does not smoke, but ends up buying them anyway. Once he

walks out of the shop, he is relieved he did not pay for the magazines with his credit card, as this would have revealed his name, address, and telephone number. Also, in the delay involved with paying by card, some work colleague could have walked into the shop and would have seen him purchase the pornographic magazine. Nevertheless, having succeeded in concealing his identity, paranoia gets the better of him as he walks out of the shop. The reason for this being, that given his ruminations on the semiotics of commodities, he feels obliged to work out why he needed the matches. Whilst dwelling on the box of matches he ponders why: "o caixa tinha usado: *need*, por que não *want*?" (20), showing that in today's consumer culture Marxist notions of need no longer apply. This triggers off a panicked game of word association, because he believes the cashier must have said "uma frase codificada" when referring to the matches: "*need*", for example, reminds the narrator-protagonist of "*needdle* [sic], agulha" (20), which he associates with drug addiction, and inevitably with the social *status* of the drug addict. He struggles to find a meaning to the cashier's words, this meaning he fears, will reveal that the cashier is acknowledging a *status* conferred upon him by his purchase of the pornographic magazine; he is afraid that this purchase might have inscribed his Otherness within society:

Você só não atinava com o significado preciso e camuflado da pergunta. Quem compra revista pornográfica deve gostar de fumar maconha, cheirar cocaína ou injetar o que seja na veia. [...] *Matches: Light my fire*. Quem compra revista pornográfica – você pensa no lugar do caixa – teria melhor tratamento se nas mãos de um parceiro profissional. Você bem sabia que o que não falta, nos Estados Unidos, são os anúncios classificados, com número de telefone e todos os demais detalhes relativos a preferência sexual, tamanho, idade, peso, cor de cabelo, de pele, etnias. A resposta determinaria aquilo de que você precisa, *need*. E em poucos minutos a *mercadoria* estaria ao seu dispor. Em casa, na rua ou no hotel. (21)

"Lonely Hearts" columns reveal the solitude, the lack, which is endemic in urban environments, but also make people a commodity within society. The narrator-protagonist's talk of

"um parceiro profissional" and the over-zealous desire to hide the magazine (what type of pornography is this after all?) are the first intimations in the text as to his homosexuality. Here his sexuality is revealed through his ruminations on postmodern *status*-commodity culture, giving the impression that even this aspect of his identity is salient or unorthodox because he desires a different *commodity* (a man rather than a woman), that is, he does not covet the heterosexual *status* established as the acceptable currency for social relations.

Yet his narration reveals that the American heterosexual commodity industry also caters for the homosexual, the Other it would like to oppress, as was the case with the homoerotic *heterosexual* sports magazines. The narrator-protagonist therefore shows that the significance of the commodity is unstable: if the heterosexual commodity industry has no control over meaning, then its control over the imagescape it calls reality, and therefore its power, must be an illusion.¹⁹ It is by denuding this illusion that the homosexual speaker shatters heterosexual power.²⁰ This point will be discussed further later in the essay.

In addition to these subtle intimations of deconstructive homosexuality, there is more concrete evidence to support this reading of the text. It will be interesting, at this stage, to observe the narrator-protagonist's overwhelming preoccupation with health throughout the story. His "dialogue" is peppered with seemingly aleatory references to medicine and illness, for example he tells us he takes extra vitamin C, and makes a mental note to buy grapefruits. It is vital to ask whether these are purely inconsequential references, or whether they are the ruminations of a gay man concerned with his health, concerned, more precisely, with the fear that he might have AIDS? The narrator-protagonist may well suffer from colds, hypertension, and stress, but he seems to be harbouring the covert fear of AIDS, a fear he never actually articulates directly, the reasons for which will be explained shortly. For example, when he thinks about a failed penknife attack he experienced in Paris in the 60s, he assures himself that then, as now, it is not the knife that scares him, but something less tangible, and therefore much more menacing:

Ontem como hoje não é um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor sinal à vista de sangue alheio, oportunista. A arma não sangra, se reproduz e se robustece no sangue do outro como aves migratórias que constroem novos ninhos nas árvores tropicais, onde são generosamente acolhidas para o acasalamento. Você fez das armas, e das suas metáforas fálicas, brinquedo irresponsável por muitos anos, e agora elas te aparecem como levianamente letais. (38)

This metaphorical passage is as close as the narrator-protagonist ever gets to expressing his fear about AIDS. The wound a penknife could inflict is nothing compared to the potential danger contained in the blood of the wounded. The "aves migratórias" in this passage clearly represent the HIV virus and the ease with which it can transfer from one body to the next (the "árvores tropicais"), from where it prepares to migrate again upon "acasalamento". The knife as phallic weapon is a metaphor for the penis, and the narrator-protagonist insinuates that his flippant attitude to the knife equates to his reckless attitude toward sex with men in the past. That which had been a source of pleasure has now come back to haunt him in the age of AIDS; if the homosexual relationships he had known were those of anonymous transitory thrills, he may well be infected with the fatal virus.

In fact, looking back at the narrator-protagonist's discourse we find that the threat and possibility of AIDS infection has been tempering his critique of popular culture and the arts from the very outset. This, for example, is the case with his disapproval of the grunts and whimpers notoriously produced by Keith Jarrett in the course of his energetic performances: "[n]o passado, você suportava mal o exibicionismo pretencioso de Keith, soltando grunhidos de euforia e cantarolando em *falseto* a melodia do *Concerto de Colônia* ao fundo... Pode ser doença, e doença pega. Se já não pegou..." (17-18).

This analysis would also explain the narrator-protagonist's concern with the specks of blood in his mucus. As mentioned earlier, the blood immediately reminds him of tu-

berculosis, a veritable killer when the narrator-protagonist was a child (which, given he was still relatively young whilst in Paris in the early 60s, means he would have been born in the 30s or 40s). At the time, it seemed very odd that the narrator-protagonist expressed nostalgia for the old strain of tuberculosis by sighing "Velhos tempos!" (27).

In retrospect it is clear that the fear of AIDS is implicit in the speaker's words; by eliding what is truly troubling him, the message is conveyed all the more forcefully when the realization finally hits us. The reason for the narrator-protagonist's nostalgia for "old" TB, is that "new" TB has developed as a result of AIDS, and has become, once again, one of the biggest killers in the world, hence the comment: "[o]s bacilos da tuberculose voltam a ser hoje uns goleadores mortais nos leitos dos hospitais americanos" (27). The former strain of TB had become curable, and so the narrator-protagonist's sighs are for the days when "fatal" diseases had ceased to be so, hoping such days would return. It is the reassurance of an existing remedy for the fatal disease he might be carrying at present that he really hankers for now.

This panic could also explain his need to take extra tranquilisers; he takes some originally because the blood in his mucus reveals that his blood pressure is high, but having thought about TB he then decides to take more pills, because this Saturday, he says, is turning out to be very complicated. A comment which may at first surprise us, given that all the narrator-protagonist seems to have done during the day is make a shopping trip to the city centre, and spend the afternoon listening to music.

More evidence about the narrator-protagonist's sexuality is subtly exposed later in the story, when he reflects on his time in Paris in the early 1960s. It was in Paris that his first homosexual relationships appear to have taken place. The momentous inception seems to have been during the already referred to incident of his confrontation with the man who tried to assault him with the penknife in the Place de Saint-Sulpice:

Você não teve medo do canivete aberto em Paris. Foi em frente. Até hoje você não pode imaginar a cara que fez

para o cara do canivete, mas a cara que fez – infantil, arrogante, sem-vergonha, adulta, zombeteira, companheira, sedutora, feroz (você exclui apenas o adjetivo *angelical* da listagem porque seria o único inverossímil) – fechou de vez o canivete e deu início a uma conversa que acabou durando mais de ano. E a partir daí você foi sempre em frente. Aceito, rejeitado, escoraçado, espancado, paparicado, xingado, esnobado, ridicularizado, amado. (38)

The passage evidently implies that the assailant became his lover. The final string of adjectives denotes the contradictions implicit in a gay relationship: he was loved, but also suffered rejection and beatings. While this could also be true for a heterosexual relationship, the enriching ambiguity here lies in our inability to determine whether the abuse came from the lover who had originally tried to assault him, or from other people condemning the gay relationship.

It was also in Paris that he spent time with Villareal, a Mexican whom he had met previously in university in Belgium;²¹ they only spend a week together, but the narrator-protagonist evidently falls in love with him. In stark contrast to *Stella Manhattan* in which terms such as "bicha"²² are bandied about quite liberally, Santiago here never actually refers to homosexuality directly, possibly the result of a self-referential "dialogue" in which gay labelling is redundant,²³ thus the clearest indication of the nature of the relationship between the narrator-protagonist and Villareal is disclosed in the former's devotion: "[d]urante toda a semana em que Villareal esteve em Paris você gastou o dinheiro que tinha e o que não tinha" (41). The relationship is once again expressed in commodity terms: the narrator-protagonist could *have* Villareal for as long as he could *afford* to keep him. After that week together, Villareal returned to Mexico, and in spite of the narrator-protagonist's attempts to contact him, he never receives a reply.

Villareal, like the man with the penknife, confirms that danger, instability and complete self-divestiture are the defining qualities of the narrator-protagonist's experience of homosexuality. After all, the allegorical passage about his fear con-

cerning AIDS would also suggest that he had treated sex as "[um] brinquedo irresponsável". In this sense, Santiago presents us with a model of homosexual relationships that is comparable to those found in Gide's *The immoralist* as discussed by Bersani in *Homos*:

Michel's pederasty is the model for intimacies devoid of intimacy. It proposes that we move irresponsibly among other bodies, somewhat indifferent to them, demanding nothing more than that they be as available to contact as we are, and that, no longer owned by others, they also renounce self-ownership and agree to that loss of boundaries which will allow them to be, with us, shifting points of rest in a universal and mobile communication of being. If homosexuality in this form is difficult to know, this is because it no longer defines a self. [...] Nothing could be further [than weakness] from Michel's self-divestiture, from the risks he takes in loving the other as the same, in homo-ness: In that love he risks his own boundaries, risks knowing where he ends and the other begins. This pederasty is lawless [...] because it rejects personhood, a status that the law needs in order to discipline us and, it must be added, to protect us. If Michel's immoralism defies disciplinary intentions, it also gives up the protection. And this should help us to see what is at stake in Michel's timid sexuality. He travels in order to spread his superficial view of human relations, preaching, by his anomalous presence among foreign bodies, a community in which the other, no longer respected or violated as a person, would merely be cruised as another opportunity, at once insignificant and precious, for narcissistic pleasures. (Bersani 128-29)

Bersani's version of the Gidean model of homosexuality, however, elides the fact that Michel's transactions with "other bodies" are exactly this: transactions which are underpinned by commodification. In *The immoralist*,²⁴ Michel offers coins and gifts to the boys who keep him company in Tunis, he even allows them to steal from him. Both Michel and the narrator-protagonist of "Autumn leaves" may be willing to give everything up for "these intimacies devoid of intimacy", but in shattering the boundaries of their self and sacrificing all their pos-

sessions, they are paying for the "goods" they receive. The fact that both Michel and the narrator-protagonist do not *value* what they lose in return for these "intimacies" does not prevent their relationships between self and other being commodity-based because the recipient/other does in fact value the material gains made in the transaction: in the Tunisian boy's case, Michel's gifts, in Villareal's case, the narrator-protagonist's money. If either Michel or the narrator-protagonist had nothing of financial value to offer (irrespective of whether these things are of value to them), their "intimacies" would never have taken place.

It also follows that by offering themselves to people wanting material remuneration in addition to sexual pleasure, the protagonist's indifference to selfhood and material value merely constitutes a masochistic giving of the self-as-object, thus perpetuating subject/object relations. Furthermore, although technically speaking the protagonists' indifference to value disqualifies the terms "give" and "take", because they know that material goods can be used to attract the other, indirectly they are acknowledging the value they allegedly disregard. Commodity-value and conventional social relationality are therefore forcibly reinscribed into these relationships at a variety of levels.

As Bersani himself initially states in the passage quoted above, a successful break from relationality between self and other into radical homo-ness necessitates the renunciation of selfhood from all parties. Only in this way would the sexual exchange cease to be a transaction, as this would involve no giving or taking, thus no self or other, just the "universal and mobile communication of [undifferentiated] being". As such pervasive indifference is absent in *The immoralist* and the narrator-protagonist/Villareal relationship, both texts may be seen to market homosexuality as the most expensive commodity of all: that which can only be purchased through the masochistic relinquishing of one's material possessions and personhood.²⁵

It is, however, the *você-eu/eu-você* dialogue of the narrator-protagonist in "Autumn leaves" that manages to circumvent the limitations of *The immoralist*. This "dialogue" does away with the trap of commodity-based reciprocity because it is the

only viable breakdown between self and other. Nevertheless, as stated earlier, this *você-eu/eu-você* dialogue can merely remain, as Genet pointed out in relation to *The maids*, a fictive solution, given that only by putting an end to society would the problems of relationality/subjugation ever come to be resolved. So what exactly does Santiago's model of homosexuality achieve by presenting us with a gay man whose defiant stance is a textual moving out of all human relationships?

To answer this question, and deal with the narrator-protagonist's Otherness as a Brazilian in America, it will be useful to refer to Rubén Ríos Avila's essay, "Caribbean dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York".²⁶ Ríos revises Said's concept of exile for "marginal" artists to make it more applicable to the specific case of the homosexual writer (in his case, Arenas and Ramos Otero). First it will be necessary to examine the conditions and reasons surrounding the Brazilian narrator-protagonist's separation from his homeland.²⁷ We do not know why the narrator-protagonist of "Autumn leaves" is living in America, he could be an academic working in the States, but this is only hinted at.²⁸

In any case, it would appear that the narrator-protagonist has spent most of his adult life abroad. He is not really comfortable being away from home, and yet does not seem to want to return there.²⁹ It is this simultaneous discomfort with being away and the reluctance to return home which alerts us to the possibility that he could be living in *exile*. Eduardo in *Stella Manhattan* is exiled because of his homosexuality, and it would appear that for the narrator-protagonist of "Autumn leaves" (who would have first left Brazil a few years before Eduardo in the early 60s) the motivations for the original departure from the homeland are likely to have been similar, for reasons that will be expounded shortly.

A major difference between Eduardo and the narrator-protagonist here, is that the latter, like Gide's Michel, has made use of his ambiguous foreignness to enjoy "intimacies devoid of intimacy", a quality he would be denied at home, in Brazil.³⁰ In this respect, the homosexual has made seductive use of all aspects of his alterity, even those which have nothing to do with

his sexuality, in order to achieve his own goals. (Though given that this exile from the homeland is likely to have been due to his homosexuality, and it is only away from the homeland that he is foreign, his homosexuality might ultimately be responsible for this too.)

Aware of his seductive quality as Other, the narrator-protagonist has travelled "in order to spread his superficial view of human relations, preaching, by his anomalous presence among foreign bodies, a community in which the other, no longer respected or violated as a person, would merely be cruised as another opportunity, at once insignificant and precious",³¹ though not achieving that ideal state of self-dissolution with the other. Even in the present time when, it seems, the narrator-protagonist has abandoned promiscuity, living abroad is preferable to returning home to Brazil because being known to be gay at home means being exiled from the heterosexist family community of the home whilst living within it – an exile from home *at home*, so to speak, which would be doubly painful. This would also explain the narrator-protagonist's anguished attempts to conceal his identity from his work colleagues and the people around him here in America, his new "home", for once people know he is gay he returns to this *exile within exile* yet again.³²

In his essay, Ríos writes that it is to this effect, in his particular struggle to avoid this double exile, that the homosexual's narration/writing is ultimately *homeless*: "[...] it can envisage home, but it does not want to go back. It might entertain the melancholy nostalgia of return, but mainly as a pose, for it knows beforehand that once out of the closet, there is no turning back".³³ Furthermore, as Ríos discusses, for Said, being in exile does not mean being totally cut off from the place of origin, it is living away from home and having to experience the constant reminders that in this postmodern world of fractal dispersal,³⁴ that is, of globalized images and transport, that home is not really very far away.³⁵ (In "Autumn leaves" this is best exemplified when the narrator-protagonist comes across the photograph of Ayrton Senna in one of the magazines in the shop, and when Jarrett's music reminds him of Rio and the student who had taped Jarrett's *O concerto de Colônia* for him.) Ríos adds that this exile is really "a state of mind, a quality of

thought that places you outside, in between places, constantly travelling and never quite arriving".³⁶

For the narrator-protagonist of "Autumn leaves" the condition of exile is not just constituted by being a homosexual Brazilian away from the home to which he cannot return. As observed earlier, his critique of the machinations of a heterosexual commodified culture led to his awareness that reality is an illusion "sold" by the orthodox commodity market. This realization leaves him at odds with the society in which he is forced to exist. Exile, then, for the gay narrator-protagonist also "functions as a [generalized] mode of being; it is a way of being ill at ease with the world".³⁷ But because being homosexual means not seeking the same "commodities" or *status* as his heterosexual colleagues, whilst forming part of, and participating in, the same commodity market, the homosexual will always, to some extent, betray his identity, and this will lead to the orthodox's (futile) desire to eliminate him from its social body, giving him the *status* of the abject:

The abjected is the one who is cast off from the family of the home and also from the family of the nation. But for someone like Judith Butler, abjection can concomitantly be the site of persecution and liberation insofar as the exclusion effected by the normalizing heterosexual I triggers a process of resignification of the signifier, turning the exile and the unhomeliness of abjection into an adventurous *camping out*. Butler shows that the assumption of a normative heterosexuality relegates homosexuality to the realm of the impossible, or the domain of the imaginary, always rendered illegitimate through the force of the law. One is culturally viable inasmuch as the other one is imaginary and transient (*Bodies that matter* 111). Let us say then that abject homosexual identities happen beyond prescribed impossibility, in the realm of imagination, precisely as the experience of transience itself.³⁸

This transient abject identity, this *camping out* from orthodox illusion of reality whilst remaining within it, is perfectly articulated by Santiago in the *você-eu/eu-você* "dialogue" of the

narrator-protagonist. Ríos says that in the writing of Arenas and Ramos Otero the gay narrator performs a reverse eviction in as much as his writing is not community based: this is also exactly true of Santiago's story. The *você-eu/eu-você* dialogue is the most effective method of showing how the speaker, in being excluded from the "normalizing heterosexual I [eu]", simultaneously frustrates the logic of the heterosexual oppressor by fracturing its orthodox relationality – hence the "adventurous camping out".³⁹

In forcing him to narrate a *você-eu/eu-você* text, the excluding community is itself excluded from the narrative which is hermetically sealed by the fracture of relational (oppressive) terms between them. It is in this sense that "Autumn leaves" is radically *homeless*, it "insists in camping out, and in staring at [the heterosexist community] with the blank stare that promises only the allure of discomfort".⁴⁰ This is Santiago's textual achievement in "Autumn leaves": what could be more disconcerting to hegemonic heterosexual culture than the disconcerting realization that by willing the exclusion of the homosexual as Other, it has inadvertently done all the work for the enabling of an *exclusive* homosexual narrative?

Cambridge, April 1999 – Rio de Janeiro, July 1999

NOTES

¹ COSTA, Cristiane. Contos da era do Jazz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/nov./96. (Interview with Santiago).

² SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan* (Rio de Janeiro: Rocco, 1991). This complexly structured novel deals with the possible correlations between sexual and political marginality in the late 1960s. Although focusing primarily on gay Brazilian characters, the novel is set in New York, as this provides: "um pano de fundo simbólico ao que aconteceu aqui [Brazil], enquanto o país se achava num intenso processo de americanização". (COUTINHO, Sonia. Duplicidade, multiplicação de *Stella Manhattan*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/set./85.) The novel's bricolage of multiple discourses exemplifies how all construction of "self" is a process of mediation with others, and so deconstructs the hierarchical structure of orthodox power. (In the process,

Santiago deconstructs history, given that many of the events in the fictitious novel did in fact take place. This technique was also used to greater effect in *Em liberdade* [Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981]).

³ ORSINI, Elisabeth. Jazz de desejo e solidão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/out/96. (Interview with Santiago).

⁴ SANTIAGO, Silviano. Autumn leaves. In: _____. *Keith Jarrett no Blue Note* (Rio de Janeiro: Rocco, 1996), p. 13-49. The book is comprised of "cinco contos gays" [inside front cover] whose titles follow the order of the names of the pieces on jazz musician Keith Jarrett's record, *Keith Jarrett at the Blue Note*.

⁵ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra* (Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989). p. 40.

⁶ BULHÕES CARVALHO EDELWEISS, Ana Maria de. *6x4: Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. PhD thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p. 136.

⁷ LOPES SILVA, Denilson. Notas para uma história de homotexualidades na Literatura Brasileira, forthcoming in *Latin American literatures: A comparative history of cultural formations*, ed. Mario Valdez (Cambridge, Mass: Harvard University Press). Ref. to unpublished document: p. 33-34.

⁸ BERSANI, Leo. *Homos* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995).

⁹ This observation is also true for the last story in *Keith Jarrett no Blue Note*, "When I fall in Love". There the narrator-protagonist visits the body of his ex-lover, Adolfo, in a hospital room, where he is ignored by the dead-man's mother, who has only just realized the nature of her son's "friendship" with the narrator-protagonist. The narrator-protagonist tries to recall how his relationship with Adolfo started, but his memory fails him. He then recalls how Adolfo had hated his penchant for clear-cut objective beginnings. As a result of this, the narrator-protagonist entertains the illusory account of their first meeting which Adolfo had once devised for their entertainment. In doing so, the narrator-protagonist internalizes the logic of the Other and it becomes part of himself; the consequence of this is the fracturing of the boundaries between self and Other: neither self nor Other remain fully knowable, they become forever indistinguishable (homoness). The differences between protagonist and lover which had caused them to part in life are thus cancelled out, in spite of Adolfo's death. If the narrator-protagonist therefore believes in the Other's illusory beginning, he is forced to ask himself the following question: "Se você nunca soube quando tudo começou, como vai poder adivinhar como tudo vai terminar?" (p. 147). In accepting the incomprehensible logic of the Other living forever inside him, the narrator-protagonist divulges the greatest expression of love in relinquishing the boundaries of his self.

¹⁰ "Seduction has the immanent capacity [...] to deny things their truth and turn it into a game, the pure play of appearances, and thereby foil all systems of power and meaning". (BAUDRILLARD, Jean, *Seduction* [New York: St.

Martin's Press, 1990], p. 8). Baudrillardian seduction is the controversial theory which posits the object's beguiling of the oppressor into submission without resorting to brutal force, as this would merely recreate the conditions which motivated the revolt in the first place. By passively sidestepping the subject's power-based logic, seduction, as Gary Genosko has indicated, "ensur[es] the incomprehensibility of the object and den[ies] the subject's control over the (object)ive universe". (GENOSKO, Gary. *The drama of theory: vengeful objects and wily props*. In: KELLER, Douglas. (Ed.) *Baudrillard: a critical reader*. [Oxford: Blackwell Publishers, 1994], p. 308).

¹¹ "Autumn leaves", p. 22.

¹² BAUDRILLARD, Jean. *Fragments. Cool memories III: 1991-95* (London: Verso, 1997), p. 71.

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *The system of objects*. Trans. James Benedict (London: Verso, 1996), p. 195.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205. This absence of reality is also explained by Baudrillard in *Symbolic exchange and death* (London: Sage Publications Ltd., 1993), p. 73-74: "The very definition of the real is *that of which it is possible to provide an equivalent reproduction* [...] At the end of this process of reproducibility, the real is not that which can be reproduced, but *that which is always already reproduced*: the hyperreal. [...] Today everyday, political, social, historical, economic, etc., reality has already incorporated the hyperrealist dimension of simulation so that we are now living entirely within the "aesthetic hallucination of reality".

¹⁵ ELIOT, T. S. *Collected poems 1909-1935* (London: Faber and Faber, 1964), p. 94-97. (Eliot's lines are themselves a play on Chaucer's opening verses to *The Canterbury tales*. Eliot's citation thus establishes further layers of appropriation and resignification in Santiago's text.)

¹⁶ BEDIENT, Calvin. *He do the police in different voices. The waste land and its protagonist* (Chicago: Chicago University Press, 1986), p. 64.

¹⁷ Hence the range of magazines available in the shop, for example, *Time*, *Newsweek*, *New Yorker*, for the "serious intellectual", *Harper's* and *Elle* for the fashion-conscious, *Ebony* and *Modern Black* for black people. The narrator-protagonist's comments on these magazines reveal just how artificial identities are, given they cite images fed to them by the commodity market.

¹⁸ Santiago first exploited the homoerotic connotations of American sports in the short story "Futebol Americano", in *O banquete* (São Paulo: Ática, 1977), p. 50-56.

¹⁹ This observation is also true for *Stella Manhattan*. (The following is a summary of discussions in forthcoming work.) Eduardo is the point of intersection for all the political and sexual vectors at work in the narrative; he does not offer synthesis of any sort, he merely enables a collection of fractal discourses. In his inability to privilege any of these discourses, that is, in his passive (non-heterosexist) acceptance of all discourses, Edu-

ardo/Stella/Bastiana (the schizo) becomes the textual victim of "overrepresentation", what Baudrillard calls the Obscene: "[t]he schizo is deprived of all scene, open to all in spite of himself [...] what characterizes him is [...] the total instantaneousness of things, defenceless, with no retreat; end of interiority and intimacy, overexposure and transparency of the world that traverses him without his being able to interpose any barrier. For he can no longer produce the limits of his being, and reflect himself; he is only an abstract screen, a spinning and insensible plate for all the networks of influence". (BAUDRILLARD, Jean. *Fatal strategies* [New York: Semiotext(e)/Pluto, 1990], p. 69-70.) By ultimately vanishing from the text, Eduardo removes the centripetal force which held the fragmented text together, leaving multiple disparate discourses now attempting to account for his disappearance. The speaker of each discourse fabricates an explanation for Eduardo's disappearance which clearly reflects how the latter was merely a pawn in their own particular game. In other words, the text disintegrates into useless "information" circulating without a tangible referent (Eduardo), revealing how social discourse/meaning is power-based, needing to privilege self over an oppressed other. In losing this other, these self-referential multiple discourses reveal that monolithic truth (access to an absolute signified) is illusory. Santiago thus leaves us with the only certainty in discourse: the game of empty signifiers.

²⁰ As Santiago himself stated in an interview given to TV SENAC's Ricardo Soares, the titles of Keith Jarrett's music refer to heterosexual love, however, by using these titles for stories about homosexual love, conventional signifiers are problematized, leaving a polyvalent and unprejudiced signification in the text. (Programa *Literatura*, TV SENAC, 17/02/99, dir. Ricardo Soares.) As George Yúdice has pointed out in relation to Santiago's aesthetic in *Stella Manhattan*, this art is the enriching art of reappropriation and refashioning: "[Santiago's text] engages mass culture and yet seeks to be 'literary', [to do so, however,] it does not need to flee the market of images and simulacra to some transcendental point, whether of plenitude or loss. Narrative here is not meant to transcend or revolutionize, but to refashion, to engage in an aesthetic of appropriation. This play within narrative may constitute that aspect of the culture and consumer markets that do not simply accommodate to productivity. At the same time, this narrative play does not oppose the market. Instead, it works in the market without necessarily becoming a waste disposal industry". (YÚDICE, George. 'Flânerie in an age of electronic reproduction', forthcoming in (Ed.) MORICONI, Ítalo. *Caio Fernando Abreu: palavra e pessoa*. Ref. to unpublished document: p. 15).

²¹ It transpires that Villareal was probably a priest (p. 40), in which case, the narrator-protagonist's seduction may be seen to span the entire social spectrum: from the criminal (the man with the penknife) to the priest.

²² Brazilian slang for "queer".

²³ This noticeable lack of "gay labelling", not just in "Autumn leaves", but throughout *Keith Jarrett no Blue Note*, adds to the ambiguity and complexity of the narration, making homosexuality appear indeterminate and fluid.

²⁴ GIDE, André. *The immoralist* (London: Penguin, 1960).

²⁵ Not to mention the fact that Michel sacrifices his wife's life, and the narrator-protagonist might have sacrificed his own life (and that of others?) if indeed he has contracted AIDS.

²⁶ RÍOS AVILA, Rubén. Caribbean dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York. In: MOLLOY, Sylvia, and MCKEE IRWIN, Robert. (Eds.) *Hispanisms and homosexualities*. (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1998), p. 101-119.

²⁷ This analysis is also pertinent to both "Days of wine and roses" and "You don't know what love is/Muezzin", the second and fourth stories of *Keith Jarrett no Blue Note*, in which the narrator-protagonists are gay Brazilian men living away from the homeland.

²⁸ The following would support such an observation: he had met Villareal at the University of Louvain in Belgium; he studied whilst in Paris; the only acquaintance he mentions in the American city is a professor of English Literature; he mentions a student who taped Jarrett's music for him in Rio.

²⁹ This could be read as the narrative elaboration of the state of "in-betweenness", the "entre-lugar", which has featured prominently in Santiago's theoretical output since the 1970s. (See, for example, DALY, Macdonald, and VIEIRA, Else. *Silviano Santiago in conversation*. [London: Zolus Press, 1999], p. 9-25.)

³⁰ Another important difference is that since the narrator-protagonist's first homosexual experiences appear to have taken place in Paris, that is after leaving the home, this would suggest that his exile from the heterosexist home might well be self-imposed. A major difference from Eduardo in *Stella Manhattan* who is sent abroad by his father.

³¹ BERSANI, op. cit., p. 129.

³² The urban vastness of the "American City" may be seen as the ideal site, the perfect refuge/prison for those seeking this type of anonymity.

³³ RÍOS AVILA, op. cit., p. 110.

³⁴ Baudrillard describes "a fractal mode of dispersal" as the ecstatic and constant exchange of ideas in the postmodern world. These ideas and images, he says, soon "explode beyond their own limits [...] override their own logic – not in the sense of creating sheer redundancy, but in the sense of an increasing power". (BAUDRILLARD, Jean. After the orgy. In: _____. *The transparency of evil* [New York: Verso, 1993], p. 4-5.)

³⁵ This idea is implied in the third story of *Keith Jarrett no Blue Note*, "Bop Be", where it says: "a migração é ilusória é o que o viajante (te) diz a seguir, em evidente contradição à palavra que te deram para qualificá-lo".

(p. 80). Santiago also echoes Said's idea in an interview given in 1998: "[...] é preciso entender bem o que é um viajante: é aquele que não está mais em casa e não está também em outro lugar". (LEMONS RODRIGUES, Cristiane e SANTANA SALLY, Daniele. A literatura no ritmo do jazz: entrevista com Silviano Santiago. *Gragoatá*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, n. 4, p. 230. 1^a Semestre 1998.

³⁶ RÍOS AVILA, op. cit., p. 103.

³⁷ Ibid., p. 109. This is also the case in "You don't know what love is/Muezzin" in which the narrator-protagonist's oneiric reflections on Rio, idealized as "uma imóvel baleia branca", soon turn out to be a reflection of North America: "[d]epois a baleia branca se metamorfoseia num espelho que repete a cidade coberta de neve, onde você mora agora" (p. 91). Rio and North America become indistinguishable in his apocalyptic dream: the whale that is both North America and Brazil becomes an architect's sheet of paper on which a game of battle ships is played, an aleatory simulated game of destruction which represents the inability to differentiate between home and the place of exile: "Você sonha com a cidade em que você está morando nos Estados Unidos, como se ela fosse uma única e sólida nuvem cinzenta [...] na vã tentativa de reiniciar uma caminhada despreocupada pelo bairro onde você nasceu, cresceu e não está morando mais" (p. 116-17).

³⁸ RÍOS AVILA, op. cit., p. 111.

³⁹ Santiago also uses the concept of the abject in relation to homosexuality, exile and literature in different ways in *Stella Manhattan*, p. 43, 68-91, 106; and in his novel about Artaud, *Viagem ao México* (Rio de Janeiro: Rocco, 1995), p. 275-76 (includes metafictional reference to homophobic responses to himself as author of *Stella Manhattan*), 336-37, 382.

⁴⁰ RÍOS AVILA, op. cit., p. 115-16.

WORKS CITED

1. Works by the Author:

SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977.

—. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

—. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

—. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

—. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

—. *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

2. Secondary and theoretical bibliography:

BAUDRILLARD, Jean. *Fatal strategies*. New York: Semiotext(e)/Pluto, 1990.

—. *Seduction*. New York: St. Martin's Press, 1990.

—. *Symbolic exchange and death*. London: Sage Publications, 1993.

- . *The transparency of evil*. New York: Verso, 1993.
- . *The system of objects*. Trans. James Benedict. London: Verso, 1996.
- . *Fragments*. *Cool memories III: 1991-95*. London: Verso, 1997.
- BEDIENT, Calvin. *He do the police in different voices. The Waste Land and its protagonist*. Chicago: Chicago University Press, 1986.
- BERSANI, Leo. *Homos*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- BULHÕES CARVALHO EDELWEISS, Ana Maria de. 6x4. *Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. PhD thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.
- DALY, Macdonald, and VIEIRA, Else. *Silviano Santiago in conversation*. London: Zolus Press, 1999.
- ELIOT, T. S. *Collected poems 1909-1935*. London: Faber and Faber, 1964.
- . *Knowledge and experience in the philosophy of F.H.Bradley*. London: Faber and Faber, 1964.
- GENOSKO, Gary. The drama of theory: vengeful objects and wily props, In: KELLER, Douglas. (Ed.) *Baudrillard: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.
- GIDE, André. *The immoralist*. London: Penguin, 1960.
- LEMONS RODRIGUES, Cristiane, and SANTANA SALLY, Daniele. A literatura no ritmo do jazz. (Entrevista com Silviano Santiago) *Gragoatá*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, n. 4, 1º Semestre, 1998.
- LOPES SILVA, Denilson. Notas para uma história de homotexualidades na Literatura Brasileira In: *Latin American literatures: a comparative history of cultural formations*. VALDEZ, Mario. (Ed.) Cambridge, Mass: Harvard University Press. (Forthcoming).
- RÍOS AVILA, Rubén. Caribbean dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York. In: *Hispanisms and homosexualities*. MOLLOY, Sylvia, and MCKEE IRWIN, Robert. (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1998.
- YÚDICE, George 'Flânerie in an age of electronic reproduction', forthcoming in: MORICONI, Ítalo (Ed.). *Caio Fernando Abreu: palavra e pessoa*.

3. Newspaper articles and television interviews:

- COSTA, Cristiane. Contos da era do jazz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/nov./96. Interview with Santiago.
- COUTINHO, Sonia. Duplicidade, multiplicação de *Stella Manhattan*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/set./85.
- ORSINI, Elisabeth. Jazz de desejo e solidão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/out./96. Interview with Santiago.
- SOARES, Ricardo (presenter and director). Programa *Literatura*, in TV SENAC, Rio de Janeiro, 17/fev./99. Interview with Santiago.

A HIPÓTESE BRASIL NAS SOMBRAS DE ALENCAR

Lucia Helena
UFF

O silêncio parece falar; as sombras se povoam de seres invisíveis; os objetos, na sua imobilidade, como que oscilam no espaço. É ao mesmo tempo o nada com o seu vácuo profundo, imenso, infinito; e o caos com sua confusão, suas trevas, as suas formas incriadas.

José de Alencar
*O guarani*¹

Na usina de códigos para fazer valer a idéia da "comunidade imaginada" (cf. Anderson), Alencar se insere como exemplo de interseção entre articulações discursivas e práticas sociais (Rocha, p. 127). Vinculando arte e sociedade, tece um projeto literário permeado de palpitações políticas, num momento em que o sistema intelectual brasileiro (em formação), estava comprometido em pintar um rosto homogêneo para um país cuja recente e instável independência fazia conceber que divergências, paradoxos, diferenças e contradições funcionavam como ameaças ao consenso.

Apenas parcialmente correto, o exame desse enclave fez com que a crítica literária fartamente respingasse os juízos sobre o Alencar-ministro no Alencar-escritor. Visto muitas vezes como "porta-voz das teses conservadoras de seu Partido",² o romancista, teatrólogo e ensaísta tem sido lido como uma redução do primeiro.

Quero refletir sobre a face tortuosa desse acoplamento, trabalhando com a hipótese de que os acidentes da natureza, presentes em *O guarani* e *O tronco do ipê*, tematizam o catastrófico impasse entre o público e o privado na formação do Estado brasileiro.

Na sua obra e no seu comportamento, há embutida a aspiração de empreender um diálogo. Esse desejo remete à solidão dos intelectuais românticos. Exaurido o regime de mecenato,³ precisavam encontrar aliados num mercado de características ainda indefinidas. Redescrevendo a subjetividade por meio de metáforas, Alencar reitera bênçãos narrativas aos livros que produz, como um pai que enviasse o rebento para o mundo. Carrega de afeto despedidas que só têm registro no sistema de compromissos que os prende à família.

Outros elementos se materializam para conduzir a termo a venda das obras e projetar o escritor desconhecido. Polêmicas e prefácios, posfácios e notas em abundância são marcas de um padrão de controle de qualidade que condiciona a recepção da mercadoria espiritual. Em seus textos, recursos metalingüísticos embrulham a moeda de dupla face de um produto em que impressos e sua propaganda são enviados juntos.

No pacto romântico, estão solitários o autor e o leitor, carentes de convenções que estabeleçam, para um e outro, o espaço que ocupam na comunidade de letrados de um país de poucos brancos e muitos analfabetos mestiços, negros e índios "desterrados em sua própria terra" (Holanda, p. 3).

Uma constelação de sintomas se forma em torno do problema. Por um lado, a elite buscava alternativas de acesso ao liberalismo e à modernização. Por outro, tinha dificuldade de construir um Estado em que, com alguma transparência e estabilidade, se distinguisse o público do privado. Isso porque o

espaço público da nação emergente configura as escaramuças de um poder constituído pelo viés do privado.⁴

A insegurança e opacidade no traçado da fronteira entre o público e o privado revelavam uma incapacidade de fundo. Era difícil, em tão poucos anos, estabelecer o rosto que distinguisse os interesses portugueses, hegemônicos até 1808, dos brasileiros, que se aguçavam desde a transformação da colônia em Reino Unido, sem falar do domínio inglês sobre a política econômica do Brasil.

A situação compreensível e esperada demonstra, pelo menos, duas coisas. Primeiro, era preciso territorializar o rosto de uma peculiaridade que passava, doravante, a valer pela alcunha de "o nacional". Segundo, era esgarçada a trama da construção desse rosto, carregado de utopia, ganância e paradoxo. O que era dito peculiar (o nacional) teria que se dialetizar com o que se pretendia universal, o Estado. Apenas numa cintilação alegórica de ruínas poderia aludir ao comum, no incomum, e ao abstrato, na concretude das práticas sociais cotidianas. Quanto maior a dificuldade, mais se apostava na construção da idéia, ventríloqua, de uma voz (histórico-narrativa) que contasse a do povo e em que a do povo também contasse.

Favor e viés compunham a medula óssea da construção de um Estado que se queria independente, mas não se libertava da ambigüidade como mola propulsora de sua face visível. Na inquietude desse rosto, não se conseguiu realizar, plenamente, nem uma coisa nem outra.

O panorama em que se insere Alencar é, portanto, o de uma enorme instabilidade do sentido do mercado, liberdade e liberalismo. Um rescaldo de estruturas do mundo privado transbordando na esfera pública continuava pelo Romantismo. Tal contaminação era, ao mesmo tempo, portadora do velho e do novo, posto que reafirmava, no século XIX, a permanência do autoritarismo colonial no cerne das instituições que se queriam representativas de um Estado não mais absolutista. De tal sorte o comportamento está entranhado em nossa cultura, que retarda, ainda hoje, a repartição social menos discriminatória dos direitos e deveres, das perdas e dos ganhos.

Seria ingênuo imaginar o escritor e sua obra imunes a isso, e conseguindo superar o elemento pantanoso na construção da ideologia do nacional. No entanto, seria ainda mais redutor descartar, sob o lugar-comum do conservadorismo, numa ótica de patrulha, a complexidade da reflexão empreendida em seus romances sobre o presente, o passado e o futuro da nação, e o estatuto do literário.

Seu gosto por traçar panoramas, mapas, descrições e fronteiras integrava uma das vias narrativas para a formulação da "hipótese Brasil". Nesse sentido, Alencar pode ser visto como um dentre vários intelectuais comprometidos em produzir uma forma abstrata que funcionasse como terapêutica para superar-se a ameaça de separação. Se isso compõe, em muitos momentos, um desenho conservador de nação, seu projeto indica dilaceração e brechas muito maiores do que as existentes nos demais romancistas brasileiros da época.

Alencar se apresenta melancolicamente cindido entre uma prática de escrita que propõe a recepção quase pragmática⁵ do literário e uma outra, que intui e aponta a autonomia. De um lado, ele capta a sociedade "real", de outro, faz imaginariamente existir uma "terra de escrita".

Sem que tenha lido Friedrich Schlegel, nas molduras romanesca em que elabora uma teoria da verossimilhança está presente a concepção da *obra-ouriço*⁶ que, a partir das idéias de individualismo e subjetividade e arte como crítica e reflexão, deu notoriedade ao alemão. As descrições e cromos que elabora não são, como se pensa, reduplicações textuais de realidade que simplesmente sua narrativa deixasse transparecer. São, ao contrário, encenação de realidades projetadas e não documentadas. Veremos a questão com maior profundidade adiante.

Em outro lugar,⁷ mencionamos, no escritor, a existência de três *eus*, com os quais se urde a especificidade de seus textos. Um deles, solitário, pergunta por si mesmo, na angústia de uma individualidade que desse conta do existir. Um segundo, social e abstrato (e, portanto, apontando para o geral e para princípios universais), discute seu espaço na figuração do Estado que, no modelo-padrão internacional (a atingir), deveria substituir o ab-

solutismo e o despotismo. Por fim, um terceiro, o nacional, remete ao emblema da coletividade de eus individuais cedidos em sua liberdade ao Estado-nação, e aponta a peculiaridade, muitas vezes metaforizada na natureza e na cor local. Suas personagens dramatizam essa trindade, bem como as novas metáforas, principalmente as que lidam com a família, a terra e a água, para dar conta de um panorama social e artístico delicado.

O pacto que se tornou hegemônico a partir da independência manteve, como já dissemos, práticas muito próximas do conservadorismo colonial e da repetição de um imaginário em que o espaço público se ressentia da invasão do privado. Ou seja, o eu social se mescla com o eu individual; bem como razão e sentimento se embaçavam e embaralhavam no traçado do projeto nacional por construir.

Já na década de 1830, José Bonifácio fazia uma avaliação pessimista dos rumos do país:

O Brasil agora é feito para a democracia, ou para o despotismo – errei em querer dar-lhe uma monarquia constitucional. Onde está uma aristocracia rica e instruída? Onde está um corpo de magistratura honrado e independente? E que pode um clero imoral e ignorante, sem crédito e sem riqueza? Que resta pois? Uma democracia sem experiência, desunida, corrompida e egoísta; ou uma realeza, sem confiança e sem prudência, ferosa e despótica [...]. A catástrofe é inevitável. (Silva, p. 30)

Hierarquizando a população entre os aristocratas, magistrados e o clero, a reflexão de Bonifácio e de muitos outros escritores românticos continuava repartindo o Brasil entre os mesmos grupos que o fatiaram no banquete colonial.

Para eles, a tarefa do Império seria, primeiro, consolidar a independência na mão de grupos confiáveis à realeza que se ausentava, com a partida de D. João VI e, depois, de Pedro I. A seguir, sob o auspício de Pedro II, e com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico, em 1839, caberia desenhar o mapa da mina e a cartografia das águas. Alencar interfere nesse panorama de modo próprio.

Como intelectual solitário, quer contar o Brasil de vários modos e em vários tempos, desde as origens até o século XIX, disponibilizando para o leitor, em sua arca narrativa, pelo menos um exemplar de cada tipo de romance conhecido em sua época. Um pouco de capa-e-espada, um pouco de costumes, outro tanto de romance histórico, sem faltarem as simulações indianistas e regionais. Seu recurso ao indianismo é uma forma de recriar, com o mito, o dispositivo das cosmogonias remotas através do qual as sociedades antigas explicavam a origem do mundo. Sua escrita, caudalosa, é como um dilúvio que tenta fazer submergir o antes, como se começasse de novo, a partir de si, o imaginário de um povo.

Ao traçar cromos da vida nacional, e ao enfatizar a cor local, acaba, segundo Schwarz, por ampliá-la em demasia, se relacionado a Machado de Assis. Comparado, todavia, aos seus contemporâneos românticos, consegue efeito inaugural.

A descrição da natureza parece partir do concreto, pelas referências à flora, à fauna e à topografia brasileiras. Elas, no entanto, são formas de culturalizar a natureza, fazendo com que a selva e a cidade se impregnem uma da (e na) outra. Desse modo, tematiza os impasses entre o público e o privado na cena cultural de que trata. Cor local e imagem mental, não descritiva apenas, caminham juntas em seus textos. Assim, a natureza se faz Estado e vice-versa, contaminando-se descrição e imaginação.

Relembro a cena de abertura de *O guarani*. O rio Paqueta, inicialmente descrito, vai, a partir da mobilidade de suas águas,⁸ se transformando noutra "coisa" – ora vassalo, ora suserano. O cromo já não dá conta do que então se passa, pois o que se dá agora é a encenação imaginária de uma relação terrível. Ao projetar a nação, tendo como palco o passado remoto, o presente da escrita penetra. No que o texto diz, surge também o processo que ele parece ocultar. Desponta, encravada na imagem do rio, a da expropriação a que senhores submetem escravos. Irrompe, desse modo, a cena reprimida e, de látego em punho, um rio impinge ao outro o sofrimento.

Um segundo trecho muito citado do romance, no qual se divisa a escrita da história a contrapelo da recepção pragmática,

é o da descrição do jardim⁹ da casa de Mariz. Nele, em plena selva, impertinente, o que se dá a ver é o divã de uma sala de estar burguesa.

É freqüente, na tradição ocidental, a referência às águas quando se trata de inaugurar paradigmas de reflexão ou de atualizar velhas formas de entendimento do mundo. A história do cristianismo faz uso do dilúvio universal. Não causa espanto que, ao tratar do nascimento de uma nação, Alencar recorresse ao *tópos*, como se vê em *O guarani*. As águas abrem e fecham, torrencialmente, o livro.

A leitura das águas passou para nós a partir de Portugal. Lá, uma escritora contemporânea ainda hoje observa a força dessa imagem em se tratando de povo que se fez "indo ao mar". Diz, a esse respeito, Maria Gabriela Llansol, em *Um falcão no punho*: "eu queria desatar os nós que ligam na literatura portuguesa as águas aos seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável" (Llansol, p. 32).

Leitor dos clássicos e amante dos épicos, o narrador que aqui estudamos inverte a direção e vai à terra e à junção de terra e água com o que, na hipótese que encaminho, convivem suas maiores personagens. Com tal recurso, engendra a difícil convivência do público e do privado na constituição do Estado brasileiro dos oitocentos.

As águas nele representam, portanto, elemento que dinamiza e dá relevo a processos de significação em que se privilegiavam as idéias de divisão, ruptura, ameaça, barreira e limite. Águas são abundantes e fundamentais, não só em *O guarani*. O protagonista Martim, de *Iracema*, de origem portuguesa, é homem do mar. Fita as ondas bravias e lembra da noiva distante. Vai com o filho, num batismo oceânico, e volta com a milícia que, junto ao clero, irá auxiliá-lo a implantar a "verdadeira" *maiori* dos cristãos na terra de Iracema.

No *Tronco do ipê* (1871) ramificam-se metáforas em que as vertentes do ribeirão são regidas por forças contrárias entre si, como a vingança e a cura, numa retomada do drama identitário dos líquidos do nascimento, no melodrama que envolve o passado do desafortunado Mário.

Não seria forçar o argumento supor o que de fato ocorre. Terra e mar desencadeiam uma rede de metáforas com as quais se constrói a imagem do Estado na engenharia da usina de códigos usados para promover a interseção entre práticas discursivas e sociais.

As imagens da *água* (o mar em que trafegam os audazes conquistadores e em que se encontram espelhadas as relações escravagistas que nele penetram) e da *terra*, "Além, muito além daquela serra nasceu Iracema", em nosso autor, oferecem uma forma de aludir às dimensões do público e do privado, na efetivação do sistema político-social brasileiro. Desse modo, as narrativas articulam *cor local* (os elementos que distinguem e individualizam o específico) ao *modelo-padrão*, o chamado estado-nação de origem anglo-francesa, conforme propõe Hobsbawm.

Como complicador, a terra também se faz Estado, mas o binarismo estanque parece eliminado pelos paradoxos e ambigüidades. Oscilando entre ser e não ser (nem só pública, nem só privada), as figuras da terra aparecem cindidas entre litoral e interior. Ou entre o colonizador/cidade/corte e a natureza/cor local/nacional. Na terra se dá o consórcio dos desiguais, fundador de uma alteridade em espelho, no qual o outro se faz sob a égide do mesmo.

As cenas "aquáticas" e as referentes à terra focalizada como ingrediente fundador e fecundado mantêm o paradigma ativo e em desdobramento contínuo. Fora do eixo das descrições, servem de mediação crítica, espécie de deus *ex-machina*, para a tragédia de uma identidade em crise desde a própria construção. A revolução literária de Alencar (e para nós é uma revolução), ainda que também desenhe outras possibilidades, evoca a ressonância do trágico e da melancolia na pintura ufana da beleza.

As águas da identidade se articulam à vocação e ao gosto pelo mapeamento da paisagem, o que recorta de viés crítico uma construção de outra forma meta-histórica. Isso também altera a recepção quase pragmática do literário, dando passagem a uma recepção ficcional.¹⁰

A natureza ali está como componente histórico-cultural, binária e ambigualmente sugerida. De um lado, mostra-se selvagem; de outro, um ponto de referência da cultura. Isso significa que, domada, a natureza se transforma em sala e jardim cortesãos e burgueses, ou em *pedra* divã, a exemplo do que ocorre em *O tronco do ipê*.¹¹

Importante notar que, nesta conversibilidade, a terra (pública), – a selva –, vem carregada de ignoto e de perigo, caos identitário, ameaça. Apropriada e privada, torna-se a casa de Mariz. Ordena o caos e se faz poder.

Neste imbróglcio semântico, o que se tentava implantar – o Estado, o espaço público – só ganha cores positivas quando passa pelo viés do privado: o lado de fora da casa, na selva selvagem, lembra um recanto do interior de uma casa portuguesa. São o jardim e a selva que o pensamento permite.

As tríades se fazem reincidentes e dão sintoma de outra coisa. Uma delas merece especial atenção. Passa-se em *O tronco do ipê*. O narrador menciona o "emprego de compadre", referindo-se à personagem Domingos Pais (em que se pode divisar um antepassado remoto do José Dias machadiano, personagem de *Dom Casmurro*). Domingos, arraia miúda, tem seu caráter definido por ser "compadre". Um homem que, para o narrador:

não é parente, não é hóspede, nem criado, mas participa dessas três posições, é um ente maleável que se presta a todas as feições e toma o aspecto que apraz ao dono da casa...¹²

O rosto da "hipótese Brasil", encenada nos melodramas do ufanismo, convive com a premonição das catástrofes, de José Bonifácio de Andrada e Silva, potencializando-se de força crítica, ao incluir camadas de uma população vista em metamorfose, antes apenas nomeada a partir dos aristocratas, magistrados e o clero.

O brasileiro – aliás quem é ele, de quem se trata, em Alencar? – nem parente, nem hóspede, nem criado, ao fim e ao cabo, é os três, "toma o aspecto que apraz ao dono da casa..."

Ao construir "a hipótese Brasil" em sua tentativa de enlaçar o nacional ao universal, o escritor – na dinâmica de memória e esquecimento – vive o presente como textura que penetra de águas a ligação do interior e do exterior, da selva e da cidade, e do difícil consórcio (que permanece na imaginação do leitor) dos não-idênticos Peri e Ceci.

Declinando no feminino a reminiscência colonial (o nome do pai e a casa portuguesa, com certeza, de Mariz), o texto de *O guarani*, dentre as muitas limitações que lhe poderiam ser imputadas, implode de problematização o volume de um espaço – o tecido do nacional – que não mais comparece apenas ufano, conservador ou mimetizando um *status quo*.

A cor local, na qualidade não de paisagem descrita, mas de palavra, torna-se espaço de escrita, acontecimento de linguagem. Inaugura-se, sobre um solo antes ufanamente tratado, o olhar trágico-melancólico que abre novas possibilidades de leitura, por mutação do leitor em leito, nem gentil, nem de folhas verdes, mas de águas transformadoras que, de enfiada, dão força ao silêncio.

O livro, composto para dizer da identidade de uma nação, inscreve também na construção os riscos do desaparecimento: "A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...".¹³ São as suas últimas palavras. Através delas, o intelectual solitário alude ao estado de simultâneos desamparo e esperança com que escreve, sob a matriz das utopias românticas, o perfil de um rosto que se divisa em diálogo com as ruínas de antigos textos.¹⁴

NOTAS

¹ ALENCAR, v. 2, p. 261.

² ROCHA, p. 128.

³ Interessa observar o que sobre o assunto diz Tomás Morus, em 1516, apresentando e problematizando a questão do mecenato e da posição delicada do intelectual junto ao rei que o financia. Morus adverte, através do diálogo entre os personagens que abrem a primeira parte da obra (Morus, Rafael Hitlodeu e Pierre Gilles), sobre a necessidade de serem eticamente

articulados o mecenato e a independência do juízo. Cf. MORUS, T. *A utopia: ou o tratado da melhor forma de governo*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 22-24.

⁴ A exemplo do mecenato que, por falta de condições materiais de produção, o segundo império realizou numa posição de convergência com os intelectuais em busca de um rosto para a nacionalidade. É o caso da publicação, em 1856, financiada pelo Imperador, de *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e da defesa que dele fez Pedro II quando das críticas de Alencar ao poema. A discussão sobre a questão do favor e do viés é de Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas*.

⁵ A recepção quase pragmática do literário (que por vezes se opõe, mescla-se ou se interpõe à recepção ficcional) pode ser considerada "um correlato objetivo da monomania oitocentista da imagem do mapa, promessa de anulação de qualquer alteridade, cujo centro de gravidade é antes o eixo sintagmático que o paradigmático". Cf. ROCHA, J. C. de C. Op. cit, p. 99. Por sua vez, a recepção ficcional implica "ato de leitura capaz de explorar a multiplicidade de sentidos presente em textos estruturados por constantes indeterminações" Cf. ROCHA, J. C. de C. Op. cit, p. 211. Acrescento, todavia a possibilidade de que, mesmo nos textos não estruturados por "constantes indeterminações", mas programados para sugerir homogeneidade de significação, como parece, à primeira vista, indicar a leitura tradicional de *O guarani*, o conjunto de vazios instaurados pelo viés crítico melancólico que corre oblíquo à narrativa permite que se estabeleçam as duas formas de recepção.

⁶ Refiro-me ao fragmento 206 do *Atheneum*, a seguir transcrito, e que apresenta, de forma inaugural na crítica romântica, uma concepção da autonomia do literário. Diz Friedrich Schlegel, a quem o texto é atribuído: "Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho". Cf. SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 82. A expressão "porco-espinho", que aparece na tradução escolhida, surge, em outras traduções e referências brasileiras, sob a forma das variantes "obra-ouriço" e "poema-ouriço" (esta última adotada por Luiz Costa Lima em artigo que, acerca do assunto aqui tratado, encaminha outra conclusão). Cf. LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro: Abralic, v. 3, p. 35. 1991.

⁷ Conferência proferida no *Congresso Internacional Brasil 500 Anos*, na UNB, em março de 2000 (no prelo, como parte dos Anais).

⁸ Cf. ALENCAR, v. 2, p. 27.

⁹ Idem, p. 28.

¹⁰ Aquela que está atenta aos vazios da estrutura textual, cujo preenchimento exige uma participação ativa do leitor na constituição do sentido, o que desestabiliza os efeitos cristalizadores dos clichês.

¹¹ ALENCAR, v. 3, p. 552.

¹² ALENCAR, v. 3, p. 600.

¹³ ALENCAR, v. 2, p. 276.

¹⁴ Agradeço ao CNPq a Bolsa de Produtividade em Pesquisa que me tem subvencionado a preparação de um livro sobre o tema, do qual o presente texto (apresentado no Congresso da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – em julho 2000) faz parte.

TRABALHOS CITADOS

ALENCAR, J. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 1991.

ROCHA, J.C. de C. *Literatura e cordialidade: O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. S. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SILVA, J.B. de A. e. *Projetos para o Brasil*. Organização de Miriam Dollnikoff. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Retratos do Brasil, 13)

LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho: diário 1*. Lisboa: Rolim, 1985.

Ensaio

Essay

VISUALIDADE E SIGNIFICAÇÃO EM *QUINCAS BORBA*

Juracy I. A. Saraiva
UNISINOS

O romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, impresso em capítulos, de 1886 até 1891, em *A Estação*, recebe sua edição em livro no final desse mesmo ano, poucos meses após a publicação do último capítulo na revista. O cotejo entre as duas edições revela mudanças significativas, entretanto a concepção desse texto se destaca ainda mais quando confrontada com a de romances que se incluem no que parte da crítica convencionou denominar a primeira fase da produção machadiana, como, por exemplo, *Ressurreição*. Ambos os paralelos – o restrito, que incide sobre a dupla versão de um mesmo romance, e o mais amplo, que confronta *Quincas Borba* com uma obra precedente –, permitem identificar "uma espécie de meditação em espiral, um certo volver-se sobre si mesmo" (Massa, p. 21), que comprova o experimentalismo formal do escritor. A permanência de determinadas características e a introdução de transformações nos procedimentos técnico-discursivos revelam que a produção ficcional é, para Machado de Assis, campo de reflexão sobre as potencialidades expressivas dos meios e métodos da literatura.

A reescritura de *Quincas Borba*, para sua edição em livro, é o mais flagrante exemplo dessa investigação contínua do escritor e de sua consciente busca de aprimoramento na forma de enunciar a narrativa. Em ambas as versões, é preservada a história de Rubião, o ingênuo professor de Minas que almeja brilhar na corte do Rio de Janeiro, apoiado na fortuna e na filosofia herdadas de Quincas Borba, mas são evidentes as diferenças que distinguem discursivamente os dois textos. A alteração da ordem de exposição dos acontecimentos; a desarticulação da seqüência evolutiva dos episódios; a supressão, condensação ou fusão de capítulos; a maior dissolução do fluxo temporal são algumas das mudanças que Machado imprime ao texto formatado em livro. Entretanto, se essas podem ser atribuídas à troca de veículo – de revista para livro –, em que a descontinuidade na recepção dos leitores não mais precisava ser considerada, outras há que assinalam o paciente trabalho do artífice que objetiva depurar o texto de elementos excessivos e ativar a participação do leitor. Entre elas, o paradoxo da configuração do narrador que, no romance em livro, se torna menos visível, apesar de suas constantes intervenções; a reorientação da focalização onisciente do narrador para o ângulo subjetivo das personagens; a caracterização menos explícita dessas, já que suas atitudes e pensamentos são apenas ocasionalmente declarados; a mudança na atitude descritiva do narrador que integra dados da espacialidade à ação dos atores; a renomeação de personagens e objetos com o intuito de acentuar sua conotação simbólica atendem ao objetivo mencionado, enquanto também exemplificam a diligência de Machado na feitura do texto.

Se a opção pelo exercício da escrita como prática artesanal se torna visível no confronto entre as duas versões de *Quincas Borba*, ela já está expressa em *Ressurreição*, primeiro romance do escritor, que, por ser basilar, é marco referencial a respeito de suas posições e do processo de análise e julgamento que faz incidir sobre os próprios textos. Na advertência, que antecede o relato, Machado se dirige à crítica para solicitar "intenção benévola, mas expressão franca e justa" e, rejeitando o valor de aplausos não fundamentados no mérito, enfatiza a oportunidade de verdades, mesmo amargas, que atendam à "vontade de aprender". O escritor atribui ao tempo ou à maturidade a capa-

cidade de dissipar a presunção dos indivíduos para dotá-los de uma indispensável dose de confiança e declara que a "reflexão" assume seu domínio com a passagem do tempo, condição também exigida para o "estudo". A seguir, distingue o grupo dos gênios, "a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias", daqueles que, conhecendo os "modelos", "as leis do gosto e da arte" e a "extensão da responsabilidade", se sentem tolhidos, embora isso neles desperte uma "ambição refletida". Situando-se entre os últimos, afirma que as "tarefas literárias" são "nobres e consoladoras", "mas difíceis quando as perfaz a consciência".¹

A par de outras leituras possíveis, a advertência de *Ressurreição* destaca a preocupação de Machado de Assis com o ofício da escrita, em que não há lugar para a improvisação e o diletantismo. Ao se caracterizar como "operário", termo que remete à idéia do artífice que exerce uma ocupação manual, bem como à do apóstolo que defende postulados e campanhas, o escritor prestigia o esforço contínuo e permanente, exigido em um processo de aprendizagem, valoriza o esmero técnico e enfatiza a importância do comportamento reflexivo e do distanciamento crítico em face das produções literárias pessoais e alheias. Estudo, trabalho e reflexão, desenvolvidos ao longo do tempo, podem, pois, ser apreendidos como o método que Machado de Assis aplica na concepção de suas obras e como princípios mediante os quais justifica a natureza artesanal ou estética da literatura.

A análise rigorosa sobre o próprio fazer com o intuito de abstrair dos meios de expressão novos efeitos e possibilidades significativas faz com que a obra de Machado de Assis se estruture como um todo organizado em que "certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob a forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas" (Santiago, p. 27). Esse jogo de aproximações e afastamentos integra *Ressurreição* e a segunda versão de *Quincas Borba*: evocações suscitadas pela leitura identificam semelhanças na estratégia com que o autor concebe a abertura de ambos os romances; a análise de aspectos formais aponta diferenças na seleção e tratamento dos códigos técnico-discursivos.

O capítulo inicial de *Ressurreição* dedica-se à apresentação do protagonista, Dr. Félix, que, da janela de sua casa, nas Laranjeiras, observa imóvel a paisagem "como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado" (Assis, p. 118), enquanto aguarda que lhe sirvam a primeira refeição do dia. Recurso semelhante introduz o leitor a *Quincas Borba*, pois aí ele também se depara com um protagonista que, às primeiras horas da manhã, visualiza a paisagem, agora da enseada de Botafogo, enquanto relembra o passado e se deslumbra com o presente.

A equiparação do *incipit* desses dois textos, entre as quais dezenove anos de intensa atividade literária se interpõem, testemunha a convergência da produção de Machado de Assis, bem como o processo avaliativo a que o escritor a submete. Assim, se indicadores espaço-temporais semelhantes e ações idênticas dos atores Félix e Rubião aproximam a abertura dos relatos, o tratamento composicional dessa situação introdutória determina alterações em ambos, as quais provocam efeitos distintos no receptor. No primeiro romance, a presença do narrador predomina: sua palavra, pelo tom marcadamente épico e monológico, não cede lugar à do protagonista; seu olhar é soberano, instalando-se um canal perceptivo distanciado e estático; é seu o ângulo avaliativo que orienta a concepção actorial e espaço-temporal do episódio. Nele se concentra, portanto, a representação, o que faz com que o "esboço de uma situação e o contraste entre dois caracteres" (Assis, p. 116) seja filtrado de uma perspectiva restrita que se volta para a recuperação do passado: "Naquele dia – já lá vão dez anos! –, o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol" (Assis, p. 117). Essa onipresença do narrador e a reabilitação de um tempo diegético, definitivamente concluído, cerceiam a inclusão do leitor que se situa à margem dos acontecimentos, os quais, como um quadro de grandes proporções a que não faltam detalhes, são percebidos em sua generalidade e à distância. Em *Quincas Borba*, ao contrário, em função dos procedimentos discursivos de que o escritor se vale, a representação presentifica os eventos e promove sua proximidade com o leitor.

A diferença fundamental entre *Ressurreição* e *Quincas Borba* – em relação aos quais o relato publicado em folhetim representa

um estágio de transição – reside, portanto, no envolvimento do receptor, resultante da forma de enunciar o relato, que progride da proeminência da voz do narrador para seu embate com outros enunciados e para a inscrição de múltiplos olhares no texto. A constatação motiva esta análise que desenvolve o seguinte argumento: a busca do rigor formal resulta, na versão última de *Quincas Borba*, em uma maior presentificação da narrativa pelo recurso a procedimentos de natureza dramática. Eles se manifestam na convergência plural de enunciados verbais e de percepções visuais, a que se somam os traços plásticos dos revestimentos figurativos ou de instalação do universo fictício.

Convocado a ouvir, por se defrontar com uma linguagem "verbi-vocal",² o leitor desse texto é também impelido a ver, sendo acentuada sua função de co-partícipe do ato narrativo, que simultaneamente exige uma reflexão sobre os artifícios nele empregados e sobre os motivos de sua escolha. Conseqüentemente, "esse sentido que se mostra" (Mainguenu, p. 16), no processo que o institui, conduz ao exame da enunciação e às relações de implicação biunívoca que ela estabelece com o enunciado, bem como à explicitação do contrato de leitura proposto nessa narrativa.

Inúmeras questões afetam o tema da enunciação, e a primeira delas diz respeito à pluralidade de concepções que envolvem o termo. Orientada para um texto-objeto de natureza ficcional, a enunciação é aqui concebida como o fenômeno discursivo mediante o qual se institui a produção das significações do texto, isto é, de seu enunciado. Todavia, o próprio ato enunciativo está inscrito em seu produto, de modo que a determinação da especificidade da enunciação ou do enunciado enfatiza a convergência existente entre ambos os níveis e a recíproca influência que exercem. Assim, a identificação das marcas da enunciação, seja através da presença de suas instâncias mediadoras, seja através dos recursos de que decorrem operações de figurativização, recai sobre o enunciado e, ao introduzir significações, comprova que os componentes discursivos não são formas vazias de conteúdo.

Simulacro da comunicação presumida entre autor e leitor, a enunciação instala os actantes do ato de linguagem, o

enunciador e o enunciatário ou o narrador e o narratário, cuja interação dá forma ao objetivo do relato: dar a conhecer. Essa finalidade se concretiza pelo "jogo do fazer enunciativo" (Fontanille, p. 14) para onde convergem a dimensão pragmática, transmissão e apropriação de um objeto-valor, o enunciado; a dimensão cognitiva, expressa, por um lado, pela manipulação e construção do saber e, por outro, por sua reconstrução e reconhecimento; e a dimensão passional ou tímica, manifestação de estados afetivos em face dos fazeres enunciativo e narrativo. A complexidade do processo prevê o intercâmbio de funções radicadas no *dizer, ver, saber, avaliar e sentir*, cabendo às duas primeiras atuarem como canais (Genette, p. 160) perceptivos com que se institui a narração.

Conseqüentemente, duas metáforas, uma de natureza auditiva – *a voz* –, outra de natureza visual – *o olhar* –, estabelecem a interação subjetiva a partir da qual se constrói a enunciação e a representação da diegese. É o dizer que potencializa a passagem do ver ao contar, enquanto a ocularização é "o lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz" (Ricoeur, p. 158) que determina coordenadas do sujeito observador, sendo, igualmente, fonte de revelação desse.

Tanto o enunciador quanto o observador respondem pela dimensão cognitiva do relato, sendo necessário correlacionar as perguntas *quem diz?* e *quem vê?* para apreendê-los como actantes discursivos, cuja concepção e interação instalam a informação, modulam sua quantidade e qualidade, criando efeitos de ilusão referencial, de proximidade ou distanciamento, de subjetividade ou objetividade.

Os efeitos de sentido, produzidos pela enunciação, não se esgotam, porém, em si mesmos, uma vez que atingem o receptor empírico, o leitor, que se identifica no espaço ficcional com o enunciatário. A função mediadora que suscita essa identificação permite que se transfiram as estratégias que atuam sobre a receptividade do enunciatário para o leitor, manipulando-o, direcionando seu julgamento e controlando suas reações (Prince, p. 79-96). Entretanto, a inserção no espaço ontológico do real e a distância crítica permitem ao leitor ultrapassar não só o fazer interpretativo do enunciatário como analisar os procedimentos

discursivos dos quais decorrem as significações e os efeitos instaurados.

Essa perspectiva fundamenta o presente ensaio, que identifica a contribuição da visualidade para a significação em *Quincas Borba*. Tomando a enunciação como ponto de partida, introduz aí o papel do observador (Fontanille, p. 37) para, igualmente, analisar elementos da actorialização e da tematização para os quais a recorrência ao dispositivo do olhar concorre. O ângulo analítico é sugerido pela concepção do texto-objeto que, mediante enunciados verbais, introduz códigos de natureza visual que presentificam o contexto interenunciativo e o mundo representado, dando a esse a concretude de cores, tons, nuances, espessuras, formas e distâncias, ao mesmo tempo em que invoca o "ponto de vista espectral" (Gardies, p. 107) do leitor, o qual deve transitar dos dados explícitos aos implícitos para estabelecer a rede significativa do texto.

Nos três capítulos iniciais de *Quincas Borba* reúnem-se características que permitem esclarecer sua arquitetura discursiva:

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chameiro, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (Assis, p. 643)

A frase primeira, enunciada pelo narrador, apresenta o agente e sua ação e registra notações figurativas de que decorrem parâmetros espaço-temporais. Sucinto e objetivo, esse *incipit* funciona como a abertura das cortinas que anulam a fronteira entre a platéia e o palco: ele situa o leitor no centro da representação e transforma-o em câmera acústica e visual. Diante dele, vozes se alternam, posicionamentos avaliativos se mani-

festam, perspectivas e ângulos visuais se multiplicam, implementando o jogo da enunciação.

A ruptura e a convergência do vário caracterizam esse jogo, tanto no âmbito da informação, centrada no dizer, quanto no da observação, inscrita no olhar. O narrador assume o ato narrativo, mas nele acolhe o enunciado alheio, interpela o locutor textual e dá lugar ao pronunciamento do ator. O enunciado inicialmente neutro, decorrente de uma percepção externa – "Rubião fitava a enseada" –, associa-se à indefinição de um observador também imparcial – "Quem o visse (...) consideraria que ele admirava aquele pedaço de água quieta" –, para depois dirigir-se ao narratário pela invocação direta, inerente às palavras bíblicas – "em verdade, vos digo". Por sua vez, o discurso narrativizado – "cotejava o passado com o presente" – dá lugar, sob a forma de discurso indireto livre, à emissão da personagem: "Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista".

Verifica-se que a enunciação, instalada pela interação narrador-narratário, é plenivalente, pois reúne em si uma pluralidade de vozes em que se evidenciam dissonâncias axiológicas. Essa constatação se justifica pelas rupturas identificáveis nos enunciados do narrador: pronunciadas por ele, as palavras nem sempre lhe pertencem, uma vez que reproduzem ora o dogmatismo profético do discurso religioso, ora o sentimento de exaltação das palavras do ator Rubião.

Deslocado de seu contexto, o enunciado bíblico se desestrutura e assume dupla função significativa: por um lado, remete à existência de uma verdade séria e insofismável, voltada para os valores espirituais; por outro, assume os matizes da circunstância existencial de ator para sublinhar o materialismo capitalista, cuja sensação de posse se estende ao inapreensível. A contraposição das significações evidencia o sarcasmo oriundo do julgamento do narrador que ridiculariza o estado patêmico da personagem e denuncia a falsidade de seu objeto de desejo.

Os enunciados em que o ator compara a situação do passado com a do presente, sintetizando uma e outra nos termos antagônicos professor/capitalista, também se deixam permear pela avaliação negativa do narrador, uma vez que são atualiza-

dos no âmbito do discurso desse. Assim, enquanto o ator Rubião se configura pela afirmação dos valores da concepção burguesa de mundo, o enunciador nega a esses mesmos valores a legitimação pelo ridículo que lhes empresta por sua contextualização em uma série cujos elementos não se enquadram no mesmo paradigma. Percebidos como recurso retórico que determina a convergência de duas vocalizações, os enunciados traduzem a ambivalência axiológica ou a plurifocalização e indicam a natureza polifônica da narrativa.

A insurgência das várias vozes conjuga-se a uma percepção visual também assinalada pela variabilidade e mobilidade, características que contribuem para que a instalação dos olhares assumam, neste romance machadiano, implicações que transcendem o objetivo de instituir a troca de informações e a adesão do receptor ao universo contado.

A frase introdutória presentifica a subjetividade actorial, vinculando-a à *ação de fitar*. Essa ação conjuga-se a um sujeito semiótico – Rubião –, pois ele concentra a condição de sujeito de estado e de operador de uma transformação, manifestando um fazer cognoscitivo perceptivo que, enquanto processo, é aspectralizado pela duratividade. A natureza sensorial da representação do fazer desdobra-se, porém, pela participação de outro agente, posto que denuncia o olhar que provém do sujeito da enunciação. Esse, por sua vez, exerce, sobre o enunciatário, uma manipulação duplamente orientada: para o *fazer-fitar*, já que pressupõe novo sujeito espectador, e para o *fazer-crer*, na medida em que as estratégias de visualização reforçam o pacto de veridicção.

O acesso ao relato se dá, portanto, não só através da emissão verbal, mas também por intermédio da convergência e do cruzamento de olhares que ela invoca. Concebido a partir da orientação do olhar do narrador onisciente, que transita de uma apresentação panorâmica para cênica, de um tratamento global ou pictórico para dramático, o capítulo introdutório cria efeitos de distância e de aproximação. Isso ocorre porque o ponto de vista do narrador, para o qual converge o do narratário (cuja inclusão no procedimento da observação está inscrita na expressão "Quem o visse"), é secundado pela emergência do olhar do

ator, que determina as características cênicas da apresentação e, em decorrência disso, o tratamento simultaneamente pictórico e dramático. A orientação subjetiva do olhar expõe detalhes que, em sua gradação – chinelas, casa, jardim, enseada, morros, céu – ampliam o espectro visual, ao mesmo tempo em que canalizam o ponto de vista do narratário para o do protagonista. O termo "tudo", com que é sintetizada a descrição, concentra tanto a dimensão progressiva do olhar do ator Rubião – que vai da autovisualização ao entorno – quanto a de sua passionalidade, uma vez que o estado de euforia, resultante da "sensação de propriedade", faz com que o sujeito inclua o espaço englobante como próprio.

As notações espaço-temporais, que constroem uma interação dialética com os ângulos de observação do sujeito, expressam, igualmente, o estado de passionalidade. O espaço tópico – o *aqui* e *agora* – circunscreve o presente do ator, a que se contrapõe o espaço heterotópico – o *lá* e o *então*. A casa de Botafogo e suas adjacências, a indumentária do ator, a determinação do momento não só criam a ilusão da espacialidade, conferindo verossimilhança ao narrado, como também sugerem um espaço "fora de campo", recuperado pela memória visual do ator que focaliza o passado em sua equiparação com o presente. Todavia, o segmento narrativo resulta das operações pragmática e cognitiva prévias, das quais o estado de euforia é resultante. Dessa forma, registra a mudança operada a partir de um programa de aquisição, bem como o fazer interpretativo do ator, para instalar a diferença entre dois estados, dois lugares, dois tempos. A dissimilitude, no entanto, não anula o estágio anterior, fazendo com que confluem dois estados patêmicos: o de euforia, ditado pelo alcance do objeto-valor, a herança de Quincas Borba, e o de disforia, pela insurgência da razão que mostra a inadequação entre o sujeito e seu objeto, pois, ainda que detenha os bens do filósofo e guarde as palavras dele, ainda que resida no Rio de Janeiro, Rubião traz em si o professor de Barbacena.

A ambivalência do sujeito, sua ruptura afetiva, é iconizada pela orientação subjetiva do olhar, voltado ora para o espaço externo, ora para o espaço íntimo, e pelo enunciado verbal, também demarcado por essa mesma cisão:

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu! (Assis, p. 643)

O breve capítulo, que sucede ao de abertura, principia pelo enunciado avaliativo do narrador que registra a distância que se interpõe entre razão e sentimento para, depois, invadir a mente do protagonista e captar aí a dualidade. Ela é manifestada pela orientação do enunciado do narrador ao enunciado do protagonista, resumindo-se, sob a expressão discursiva única, a dissonância da dupla vocalização, sendo, ainda, contrapostos os pensamentos ditados ou pelo coração ou pelo espírito. Nessa representação, o movimento do olhar assume a função de vetor relacional: ele distingue interior e exterior, sentimento e razão, passado e presente, sendo, paradoxalmente, o recurso que integra o antagonismo do próprio ator, para explicitar, sob a fusão, os opostos inserção/exclusão, unidade/dispersão.

Embora seja estática, a cena da apresentação de Rubião, formalizada nos três primeiros capítulos, carrega-se do dinamismo próprio às encenações teatrais, em função do ritmo dual que a ela transferem os enunciados lingüísticos, percebidos como se fossem expostos por meio de um diálogo, e da mobilidade do olhar. Estrutura contratual semelhante à da comunicação do enunciado através da vocalização, as incidências do olhar expõem uma perspectiva variável: ora global e direta, resultante do ângulo de visão do narrador, ora oblíqua, organizada pela percepção do protagonista e mediatizada pelo narrador. A instalação desse dispositivo inclui o olhar do narratário, constituindo-se uma relação especular de pontos de vista, os quais presentificam os actantes do ato interenunciativo e promovem a crença no narrado, embora também denunciem sua natureza de artefato.

Os sememas *fitar, admirar, olhar, acompanhar* introduzem o ponto de vista subjetivo do ator, que captura a ocularização do narratário e orienta seu percurso, ao mesmo tempo em que, indiretamente, provoca a inclusão do olhar do leitor no espaço diegético. Canalizado pela ação e percepção do protagonista, o olhar do leitor "volta-se para a história e a observa" (Lubbock, p. 74), capta-a através de impressões, e, ao ajustar seu ponto de vista aos do narratário e do ator, a reconstitui pelo "olho da mente" (Simon, p. 11). Daí decorrem não apenas os efeitos de mobilidade, que transformam o *narrar* em *mostrar*,³ mas, simultaneamente, e por uma ação de implicação recíproca, os efeitos de realidade e de proximidade, de que resulta, para o receptor, *o desejo de mais ver*.

Entretanto, a coincidência desses campos de visão não exclui as informações provenientes do ângulo perceptivo do enunciador. Com efeito, a alternância da profundidade visual, que joga com planos e contraplanos, só se investe de significação quando integrada ao olhar abrangente do narrador, onde a pluralidade dos direcionamentos é acolhida e onde se institui a avaliação das escolhas que procedem do protagonista. Em decorrência disso, o dispositivo da observação, que situa objetos uns em relação aos outros,⁴ implementa informações e juízos de valor, pois ultrapassa a finalidade de compor o espaço figurativo para revelar operações de expansão ou de condensação de sentido, de que decorre o espaço figural ou simbólico (Fontanille, p. 84). Ele resulta da confluência de metáforas e símiles de natureza visual que, ao semantizarem a dualidade, se apresentam como elementos coextensivos à figurativização do ator.

Incluídos no fluxo temporal dos acontecimentos, a canoa e o canoeiro, "que os olhos de Rubião acompanham, arregalados", apresentam uma relação de similaridade com o ator. Os movimentos pendulares e cadenciados do remador se harmonizam com o desdobramento de Rubião, cuja subjetividade é expressa à medida que se inter-relacionam, ritmicamente, os planos cosmológico e noológico; ao fender a água sob o influxo da ação dos remos, também o canoeiro distingue dois momentos, o do presente e o do passado, sem, contudo, anular os vínculos que esse determina com aquele, uma vez que eles se desenham

como sulcos na superfície polida da água. Representação metafórica do estado de alma do ator, a canoa e o canoeiro se configuram como uma "imagem mental" (Simon, p. 10) que possibilita ao leitor apreender sensorialmente o conceito da dualidade, que passa a ser imaginariamente visível.

Objetos que compõem o cenário e dados da caracterização do ator também contribuem, por seus traços semânticos, para referendar a isotopia da divisão, ainda que figurativizem outros temas correlatos a esse. O par de figuras, um Mefistófeles e um Fausto, cuja matéria, o bronze, Rubião contrapõe ao ouro e à prata; os dois criados, um espanhol e outro francês, diferenciados dos crioulos de Minas por serem brancos; as duas "gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dois bronzes", as borlas do chambre, as suíças, "o par de olhos viçosos", assumem, em seu binarismo, significação simbólica. Por um lado, eles remetem à realidade preexistente, instituindo a ilusão referencial pelo recurso à sensorialidade; por outro, semantizam a atualidade, a ostentação, a profusão, a simetria e o equilíbrio próprios ao universo burguês – a que o protagonista acede tendo o capital por salvo-conduto –, bem como a inadaptação dele a esse mesmo universo. Assim, se os objetos configuram a dimensão eufórica da conquista do sujeito, sinalizam igualmente sua disforia, expondo-se como simulacros da falta, da lacuna, provocada pela dispersão.

Neste sentido, as estatuetas de bronze que representam Mefistófeles e Fausto são fundamentalmente análogos: em sua dupla materialidade, visualmente reconstituída, indiciam a divisão do ator Rubião; paralelamente, presentificam a escravização a que ele se submete ao trocar sua identidade pela posse da herança do filósofo do Humanismo. Como Mefistófeles, Quincas Borba concretiza, pela doação universal dos bens, o desejo do novo Fausto, porém esse, tal qual o primeiro, entrega a alma em troca de suas aspirações, já não obcecado pelo saber, mas pelo ter.

O reconhecimento do caráter simbólico dos objetos comprova que a ocularização, neste texto machadiano, contribui para engendrar uma axiologia e um universo passional polêmicos, que impõem um contrato de leitura paradoxal. Referenda-

dos como elementos plásticos da figurativização do ator, cujo olhar os capta, os componentes visuais contribuem com a adesão do leitor ao fictício, uma vez que promovem o *fazer-ver* e o *fazer-crer*. Apreendidos a partir do processo especular em que se multiplicam os actantes e em decorrência do qual se lhes recusa um perfil uniforme, as imagens evocadas pelo dispositivo do olhar suspendem a crença na referencialidade instituída, para determinar um *fazer-ver* orientado para o *fazer-não-crer*, em que a visualização e seus efeitos são percebidos como resultantes de estratégias discursivas. Conseqüentemente, essa ambivalência invoca um olhar crítico do leitor, que, para proceder à interpretação dos signos da visualidade, deve articular os dados explícitos aos implícitos e, assim, transitar do nível das descrições para o das indiscrições do texto, com o intuito de estabelecer sua rede de sentidos.

Ao correlacionar as significações do enunciado e os procedimentos da enunciação, o leitor identifica a iconicidade que se estabelece entre ambos e passa a cooptar com um processo em que o suporte material da palavra cria a sedução do espetáculo para denunciar os enganosos ardis do olhar. Entretanto, para apreender a reflexão ética e estética desse texto machadiano, é necessário acompanhar Rubião em seu percurso, que vai além dos três capítulos iniciais, e atender ao convite que o enunciadador assim formula: "Vem comigo, leitor; vamos *vê-lo*, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba" (Assis, p. 644).

NOTAS

¹ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. p. 116. As indicações de página das obras de Machado de Assis referem-se sempre a Machado de Assis, *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. v. 1.

² Utiliza-se o termo com o intuito de assinalar o caráter verbal e, necessariamente, sonoro da palavra, mesmo quando apresentada sob sua configuração gráfica.

³ A distinção entre *narrar* e *mostrar* tem por base a teoria dos efeitos, presente na oposição mímese/diegeese, segundo as concepções platônica e aristotélica, e nos critérios de validação artística *showing/telling*, propostos por Henry James, retomados por Percy Lubbock, Georg Lukács e Wayne Booth.

⁴ Machado se utiliza do recurso da reorientação do olhar que, na linguagem fílmica, recebe a denominação de *raccourci* e produz a contraposição de objetos, personagens e espaços pelo corte das seqüências.

TRABALHOS CITADOS

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

MAINGUENEAU. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1995. t. 2.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, p. 179-96, 1973.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

SIMON, Herbert A. Literary Criticism: a cognitive approach. *Stanford Humanities Review*, v. 4-1, p. 1-25, 1995.

A GRÉCIA NO BRASIL DA BELLE ÉPOQUE

Teresinha V. Zimbrão da Silva
UFJF

1. Machado de Assis lendo Xenofonte

Quando Machado de Assis publicou em 1904 o seu *Esauí e Jacó*, a Grécia há algum tempo já habitava de novo a literatura brasileira. De fato, desde as primeiras manifestações do Parnasianismo no final do século XIX, o prestígio dos Deuses do Olimpo, que tinha se eclipsado durante o Romantismo, reacendera triunfante e assim veio a permanecer até a guerra de 1914, pelo menos.

Nenhum escritor podia considerar-se verdadeiramente culto se não citasse os helenos – e, portanto, deles se usava e abusava. Tendo estudado o período, escreveu Brito Broca em *A vida literária no Brasil 1900*:

Machado de Assis foi, no entanto, dos poucos que souberam subtrair-se a essa influência [...] No mais, a Grécia triunfou plenamente em nossas letras [...] Alguns citavam-na a cada passo [...] Era geralmente uma Grécia de cartolina, puramente decorativa. (p. 102)

Essa reflexão de Brito Broca estará sendo considerada neste trabalho que deseja verificar como Machado leu Xenofonte, o escritor grego nascido em 427 a.C., e que morreu em 355 a.C. Considerado um dos maiores prosadores da Antigüidade, escreveu sobre muitos assuntos, incluindo história, política, filosofia e estratégia militar. À época de Machado de Assis, os seus livros mais lidos eram *Anabasis* e *Cyropaedia*. Xenofonte é citado pelo escritor brasileiro tanto em crônica de *A Semana* (Assis, OC, v. 3, p. 596) quanto no seu penúltimo romance *Esaú e Jacó*, que a seguir discutiremos.

2. Um pensamento interior e único

Behind the narrator's story we read a second story, the author's story, he is the one who tell us how the narrator tells stories, and also tells us about the narrator himself.

Mikhail Bakhtin,
The Dialogical Imagination.

Nesta primeira parte, procuraremos desenvolver sugestões de leitura dos críticos machadianos Helen Caldwell e Roberto Schwarz. Nosso objetivo é conseguir uma possível interpretação para um instigante "enigma" de *Esaú e Jacó*, representado pelo fato de seu pseudo-autor, o Conselheiro Aires (que, segundo a advertência do editor, escreveu essa narrativa com "um pensamento interior e único" [Assis, OC, v. 1, p. 946]), tratar-se então não como um "eu", como seria o esperado do gênero memorialista, e sim como um "ele".

Principiemos por lembrar que o penúltimo romance machadiano traz uma Advertência na forma de um prefácio em que o autor verdadeiro, Machado de Assis, entrega a autoria a uma de suas personagens, o conselheiro e diplomata aposentado Aires. Nesse prefácio, somos informados de que a narrativa que estamos prestes a ler seria na verdade o *Último* volume dos sete cadernos manuscritos do *Memorial* deixado por Aires quando da sua morte e encontrado por Machado de Assis, que, no papel do editor, tão-somente teria decidido quanto a sua

publicação. O argumento do manuscrito encontrado já era bem conhecido na literatura brasileira da *Belle Époque*, mas o que veio a ser então sem precedentes é o fato de a leitura efetiva das páginas seguintes de *Esau e Jacó* não confirmar as expectativas motivadas pelo conhecido argumento. Afinal, vemos Machado de Assis entregar a autoria a Aires, contudo não veremos Aires assumir essa autoria. De fato, ao chegarmos ao capítulo XII de *Esau e Jacó*, intitulado "Esse Aires", temos o narrador, que já sabemos pelo prefácio ser Aires, se auto-introduzindo e para nossa grande surpresa, eis que ele o faz não na primeira pessoa, mas na terceira pessoa, comentando então: "Esse Aires que aí aparece" (Assis, OC, v. 1, p. 964).

Caracteriza-se no romance, desse modo, um caso extremo de despersonalização autoral, uma excêntrica situação narrativa em que o autor Machado de Assis diz ser tão-somente o editor de um "eu" que por sua vez trata a si mesmo como um "ele".

Como já havia notado a crítica americana Helen Caldwell, essa não é uma situação tão excêntrica assim. Outros escritores já a haviam adotado antes e, dentre estes, o grego Xenofonte, que nas suas memórias intituladas de *Anabasis* também se auto-introduz não na primeira pessoa, mas na terceira pessoa: "There was, you see, a certain fellow in the army, Xenophon by name..."¹

Xenofonte é justamente o escritor que – o *narrador* Aires nos informa – a *personagem* Aires está lendo. De fato, essa informação comparece no capítulo LXI, intitulado "Lendo Xenofonte". Tendo considerando todos esses dados, já sugeria Helen Caldwell em 1970: "Perhaps Aires took a leaf [...] in this matter [...] from Xenophon" (p. 155).

Aceitando essa sugestão, interpretaremos o caso como tendo sido inspirado pela leitura machadiana de Xenofonte. Talvez Machado de Assis tenha colocado o seu pseudo-autor Aires se inspirando na excêntrica situação narrativa das memórias de um grego para escrever o *Último* volume do seu respectivo *Memorial*. Talvez o Bruxo do Cosme Velho tenha nos dado uma pista sobre o modelo dessa excentricidade ao colocar Aires lendo Xenofonte.

Notemos que é a história do autor nos contando como o seu pseudo-autor conta histórias – e daí nos contando também sobre o próprio pseudo-autor – que estamos tentando ler neste trabalho. Considerada a pista "dada pelo autor" e explicitada a semelhança entre como é contada a história de *Esau e Jacó* e a de *Anabasis*, nos colocamos diante da seguinte pergunta: por que a adoção de tão excêntrica situação narrativa?

Uma possível interpretação para esse instigante enigma principia por notar que o fato de o autor não narrar as suas memórias na primeira pessoa provoca um interessante efeito no leitor: este se torna mais receptivo a acreditar no que está lendo. Afinal, a testemunha imparcial de uma história soa mais confiável e convincente do que o parcial protagonista.

Eis que temos então, em *Esau e Jacó*, e no seu modelo *Anabasis*, duas confissões cujas autorias estão despersonalizadas, ou ainda melhor, despistadas: os seus autores, o diplomata Aires e o diplomático Xenofonte, situam a si não como protagonistas a narrar com a parcialidade da primeira pessoa, e sim como testemunhas narrando com a autoridade imparcial da terceira pessoa. Com toda essa diplomacia, conseguem uma maior confiabilidade e convencimento do leitor quanto às memórias que estão cada um a confessar, o que nos coloca diante da próxima pergunta: mas por que tanto cuidado para parecer confiável e convincente?

Ora, este cuidado todo torna-se explicável quando notamos que essas memórias constituem na verdade despistados auto-elogios. Explicitemos isso.

No seu *Anabasis* (cf. 1880), Xenofonte narra como, após a morte do jovem persa Cyrus, coube-lhe a honra de ser escolhido para comandar as tropas gregas e como sob o seu inteligente comando e habilidade como estrategista militar os seus soldados foram bem sucedidos na retirada de volta à Grécia, e isso apesar dos inumeráveis obstáculos que então tiveram de enfrentar. Notemos o quanto essas memórias constituem na verdade um auto-elogio. Com o seu *Anabasis*, o grego estava, diplomaticamente, construindo um monumento elogioso à sua pessoa, tal como um memorial.

Quanto a *Esaú e Jacó*, foi um lugar comum da crítica machadiana a observação de que Aires planava "superiormente no mundo do romance" (Gomes, p. 203). Sobretudo assim o interpretaram nas décadas de 60 e 70 nomes como Eugênio Gomes e José Guilherme Merquior (1977). Essa crítica de fato percebeu e registrou o elogio a Aires contido em *Esaú e Jacó*.

Todavia, o que não pode ser esquecido é que esse "mundo" foi construído pelo próprio Aires, personagem definida por Machado de Assis como o autor de *Esaú e Jacó*. Assim, toda descrição de Aires no romance, à exceção da Advertência do editor, constitui na verdade uma autodescrição. Se o diplomata está posicionado nesse "mundo" em um plano superior às demais personagens é porque nessa posição ele mesmo se colocou. Portanto, trata-se não necessariamente de um elogio de Machado de Assis a Aires – e sim de um auto-elogio do próprio Aires.

Lembremos ainda que, no papel de editor, o Bruxo do Cosme Velho não elogia o finado diplomata e conselheiro. Muito pelo contrário, na Advertência lemos antes que Aires "não representou papel eminente neste mundo", tão-somente "percorreu a carreira diplomática e aposentou-se" (Assis, OC, v. 1, p. 946). Notemos o quanto a voz do editor entra em dissonância com a do narrador. E se conseguimos até identificar duas vozes dissonantes no romance, temos daí mais um motivo para não confiar nesse narrador como porta-voz de Machado de Assis.

Desta vez, estamos aceitando a sugestão de leitura do crítico Roberto Schwarz. Este, tendo demonstrado a não-confiabilidade do narrador machadiano para o caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (cf. Schwarz, 1990), sugeriu que essa não-confiabilidade é uma constante em Machado de Assis: "[t]odos os narradores da segunda fase dele são assim" (Schwarz, 1991, p. 68). Ao marcarmos uma distância inicial entre os pontos de vista do autor e do pseudo-autor de *Esaú e Jacó*, estamos adiantando, com este trabalho, uma primeira contribuição para que se demonstre a não-confiabilidade de mais esse narrador machadiano. Afinal, tendo considerado o elogio a Aires contido em *Esaú e Jacó*, explicitamos dados que nos possibilitam interpretar que é o próprio Aires, com o seu manuscrito a

ser publicado depois da sua morte, quem diplomaticamente constrói um monumento elogioso à sua memória, tal como um memorial.

Dentre as manifestações no romance desse auto-elogio, destacaremos a mais explícita. O retrato que temos de Aires em *Esau e Jacó* é o de um perfeito *gentleman*, "um belo tipo de homem" (p. 964), "discreto" (p. 994), "polido" (p. 987), elegante, "com aquele toque de galanteria" (p. 964), trazendo na "botoeira uma flor eterna" (p. 996). Um homem muito viajado, culto, "dado a letras clássicas" (p. 988), um "espírito fino" (p. 1024) e tão mestre na arte de ser agradável em sociedade que era capaz "de agradar a toda a gente" (p. 1016). Em suma, "extremamente cordato" (p. 965), dava mesmo "gosto ouvi-lo e vê-lo" (p. 964) tão perfeitamente cavalheiro ele era. De fato, o viajado diplomata Aires se auto-retrata em *Esau e Jacó* na pose do perfeito *gentleman*, dominando com toda a habilidade de mestre – cujo diploma fora obtido em prestigiosa escola européia – as mais sutis estratégias do bom convívio social.

Notemos que, no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, posar de *gentleman* era a última moda. Afinal, europeizar os costumes era parte do grandioso projeto de europeização da cidade. Assim, ao se auto-retratar nas suas memórias como de todo convincente em tão civilizada pose, Aires na verdade fazia a si um enorme elogio. Brilhar no papel do viajado diplomata que passou a maior parte da sua vida no exterior, sobretudo em civilizadas metrópoles européias e que por isso mesmo, ao voltar para o contexto provinciano da ex-colônia, veio a ter a sua figura europeizada a se destacar em sua perfeição das demais, tal como Aires se auto-retrata, era de fato um enorme elogio – pelo menos do ponto de vista da elite que esse pseudo-autor está representando, não necessariamente do ponto de vista do autor Machado de Assis.

Em suma, nesta primeira parte do trabalho, explicitamos uma possível interpretação para o instigante enigma da adoção de uma excêntrica situação narrativa em *Esau e Jacó*. Ao estabelecermos uma relação entre esse romance e o *Anabasis* de Xenofonte, pudemos, por comparação, observar que ao narrar as suas memórias com a autoridade imparcial da terceira pessoa e

não com a parcialidade da primeira, os seus respectivos autores conseguem, diplomaticamente, uma maior confiabilidade e convencimento por parte do leitor quanto ao que estão confessando, um cuidado explicável quando consideramos que essas memórias são na verdade elogiosos memoriais – no sentido de serem não apenas confissões, mas, como de fato vimos, monumentos em homenagem às suas respectivas pessoas. Eis que essa excêntrica situação narrativa, em que um "eu" se trata como se fosse um "ele", despersonalizando a autoria, interpreta-se como um artifício que teria possibilitado ao diplomata Aires e ao seu modelo, o diplomático Xenofonte, a vantagem de se auto-elogiar e ao mesmo tempo disfarçar a origem (ou *despistar a autoria*) do elogio, que, procedente deles mesmos, ficou antes parecendo proceder com a convincente e confiável imparcialidade de uma outra pessoa. Tanto parece ser assim que, ao terminar uma primeira leitura de *Esaú e Jacó*, os seus leitores têm se convencido da superioridade de Aires "no mundo do romance". É nossa esperança que este nosso trabalho os desperte para considerar a não-confiabilidade de mais esse narrador machadiano. Esperamos, também, a partir dos dados sobre os quais trabalharemos em seguida, explicitar outros ângulos dessa possível interpretação de "Machado de Assis lendo Xenofonte".

3. O Aposentado

Nesta segunda parte do trabalho, tendo já visto, na primeira, o quanto Aires e o seu modelo Xenofonte se colocam a planar "superiormente" no "mundo" dos seus respectivos memoriais, nos preocuparemos em discutir a seguinte questão: por que o auto-elogio?

Principiemos por considerar o caso de Xenofonte. Condenado a passar a maior parte da sua vida no exílio por ter se aliado aos espartanos, esse ateniense, a partir dos quarenta anos, já exilado, com toda as suas propriedades confiscadas por Atenas e não mais ativo em assuntos militares ou políticos que tanto o ocuparam antes, dedicou-se à escrita. O que esse "aposentado" veio então a escrever? Dentre outros textos, o *Anabasis*, aquele em que rememorou parte da sua vida de tal modo a pa-

recer um herói. Afinal, inativo, posto de lado, "aposentado", talvez mesmo relegado ao esquecimento, Xenofonte encontrou na escrita um último recurso para se imortalizar, não somente como escritor, mas também como um suposto herói da história da Grécia Antiga.

Quanto a Aires, consideremos o dado importante de que ao escrever o *Último* volume do seu *Memorial*, o Conselheiro era um aposentado diplomata do Império brasileiro, vivendo em tempos de república. Na verdade, podemos até precisar a data dessa sua escrita a partir daquilo que estamos considerando como pistas do autor a nos contar sobre o seu pseudo-autor.

De fato, notemos que no capítulo IX, ao narrar Aires a cobiça de Santos quando este avista, em 1871, o palácio Nova Friburgo, nos é dada a seguinte informação sobre o presente do narrador: "Para Santos a questão era só possuí-lo [...] Não pensava nas saudades que as matronas futuras contariam as suas netas, menos ainda nos livros de crônicas escritos e impressos *neste outro século*" (Assis, OC, v. 1, p. 961). No capítulo LXXIV, a informação sobre o presente do narrador nos é dada a partir da seguinte contagem de tempo por décadas: "Mas, leitor dos meus pecados, amava-se muito em 1871, como já se amava em 1861, 1851 e 1841, não menos que em 1881, 1891 e 1901. O século dirá o resto" (Assis, OC, v. 1, p. 1045).

Concluimos daí que o Rio de Janeiro do período de 1871 a 1894, que sabemos rememorado por Aires em *Esau e Jacó*, o está sendo da perspectiva de um Rio de Janeiro do outro século, ou seja, de depois de 1901. Sendo assim, essas memórias estão sendo escritas a partir de um contexto que é republicano há pelo menos 12 anos.

Ora, sabemos que a troca de governo do Império para a República não se deu sem perdedores. Muitos dos que estavam em ascensão durante os tempos imperiais entraram em decadência nos tempos republicanos. Talvez o Aires de Machado de Assis tenha sido um deles. Afinal, sendo um conselheiro e diplomata do Império, o seu comprometimento com esse sistema de governo era maior. Se, por si só, a aposentadoria sugere uma situação de decadência, mais decadente deve ter sido ainda a

situação do aposentado do Império em tempos de república. Sobretudo considerando-se que a crescente inflação durante o período reduziu, e muito, a renda dos que viviam de salário como os aposentados.

Talvez Machado de Assis tenha se proposto em *Esaú e Jacó* a refletir sobre essa situação. Lembremos que o contexto republicano de onde o Bruxo do Cosme Velho escreveu o seu romance já tinha visto publicar as memórias de um "outro" diplomata do Império aposentado. De fato, em 1900 se deu a publicação de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. É verdade que por essa época a aposentadoria de Joaquim Nabuco já se revelara passageira, pois ele aceitara o convite para voltar à ativa como diplomata da República. Mas nem todos foram convidados ou aceitaram o convite para se sentar à mesa com os republicanos.

Um dado que comparece no romance a contribuir para a nossa interpretação quanto à decadência de Aires no presente da narração – e mesmo depois – é a atitude de menosprezo do editor em relação ao finado e ao seu legado. Como mencionamos antes, segundo a Advertência, Aires "não representou papel eminente neste mundo". Tão-somente "percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se", tanto que, conclui o editor, não "valia a pena" publicar os seis primeiros volumes do *Memorial*, "diário de lembranças" em que o diplomata "tratava de si" e "satisfazer" a sua "vaidade". À exceção do *Último* volume, os outros dariam apenas "para matar o tempo da barca de Petrópolis" (Assis, OC, v. 1, p. 946).

É estranho que as palavras introdutórias de um editor, aquele de quem justamente se espera manifestações de apreço ao autor, sejam muito pelo contrário de depreciação. Notemos ainda que a respeito de uma pessoa tão viajada (assim como o diplomata Aires, que passou a maior parte da sua vida no exterior) – e para esse fato já chamava a atenção Walter Benjamin (1970, p. 83-109) – a expectativa é que tenha alguma coisa interessante para contar. Mais ainda quando as memórias dessa pessoa viajada têm o título solene de *Memorial* – que antes sugere o registro de acontecimentos importantes, realmente memoráveis. A despeito de tudo isso, em tempos republicanos, o

editor nos introduz o *Memorial* desse viajado diplomata e conselheiro do Império como sendo um mero passatempo.

Tendo explicitado a atitude de menosprezo do editor em relação ao finado e ao seu legado, poderíamos então nos perguntar: mas por que este menosprezo é suspenso no que diz respeito ao *Último* volume do *Memorial*?

Consideremos que, nos seis primeiros volumes desse "diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos", estava explícito que o aposentado do Império "tratava de si" – diferentemente do *último* volume. Afinal, este não era uma confissão (texto escrito na primeira pessoa): "era uma narrativa" (texto escrito na terceira pessoa), o que estava explícito então era uma "outra história", a da discórdia, desde o útero, de dois irmãos gêmeos: Pedro e Paulo; "e, posto figure aqui o próprio Aires com seu nome e título de conselho", o diplomata comparece então como mais uma dentre muitas outras personagens. Tão "estranha" era a "matéria" desse volume em relação aos outros – "[n]ão trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto" – que o editor não compreende a razão da numeração: *I, II, III, IV, V, VI, Último*. E se pergunta: "*Último* por quê?" – se esse volume "não faz[] parte do *Memorial*"? Desinteressado quanto a publicação de diários, sobretudo o "diário de lembranças" de um aposentado do Império que "não representou papel eminente neste mundo", conclui então sua Advertência: "[t]al foi a razão de se publicar somente a narrativa", que saiu reintitulada de *Esaú e Jacó*, por esse título resumir melhor a história de Pedro e Paulo (Assis, OC, v. 1, p. 946).

Contrariando portanto a ordem de numeração dos manuscritos, o *Último* volume veio a ser publicado primeiro. Se da perspectiva do editor, a narrativa conta uma "outra história" que "não faz parte do *Memorial*", da perspectiva de Aires essa narrativa constitui o *Último* volume do *Memorial*, justamente o manuscrito a partir de onde, com toda a diplomacia (nem o editor percebe), o diplomata melhor "tratava de si", pois convincentemente se elogiava a partir da voz do narrador e de outras personagens da história. Sua vaidade veio a ser por fim satisfeita a despeito da tentativa editorial em contrário.

É verdade que também uma outra parte do *Memorial*, "relativa a uns dous anos (1888-1889)", veio a ser publicada depois pelo mesmo editor sob o título *Memorial de Aires*. Mas consideremos, ao ler então a Advertência, que tão somente por ter sido essa parte "decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões" é que veio a "dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem". Outra vez há o tom de desinteresse quanto a publicação de diários, especialmente quando se trata do "diário de lembranças" de um aposentado do Império que "não representou papel eminente neste mundo". Se essa parte do *Memorial de Aires* foi enfim publicada, o veio a ser "desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto" – dessa vez a história de amor de Tristão e Fidélia. Observemos que o editor parece até estar se desculpendo por publicar o manuscrito (Assis, OC, v. 1, p. 1096).

Em suma, esse menosprezo do editor em relação a Aires e ao seu *Memorial* é um dado que contribui para a nossa interpretação, quanto à decadência do aposentado diplomata e conselheiro do Império, nos tempos republicanos em que estava escrevendo o *Último* volume do *Memorial* – e até mesmo depois. Seu retrato então em muito difere daquele em que o mesmo se auto-retratou. Se ele ainda fosse considerado capaz de "agradar a toda gente" a ponto de dar "gosto ouvi-lo e vê-lo", seria de se esperar que as suas memórias despertassem maior interesse. Ao ser por nós retratado, seus traços deixam entrever a figura de um homem que, se foi "eminente" um dia, com o avançar da República, veio a ser relegado ao esquecimento, tal como aconteceu com o próprio Império. Nesta nossa interpretação de Machado de Assis lendo Xenofonte, o aposentado Aires, seguindo o exemplo do "aposentado" Xenofonte, também procurou na escrita um caminho para a imortalidade: se em tempos republicanos ninguém lhe construiria um *Memorial*, ele próprio o iria construir então.

4. Um homem do seu tempo e do seu País

Nesta terceira parte do trabalho, importa notar que ao aceitarmos a sugestão de Helen Caldwell de compararmos *Esaú*

e *Jacó* e *Anabasis* – e reconhecemos daí as semelhanças que já apontamos entre as memórias de Aires e as de Xenofonte – estamos também nos propondo a atualizar essa sugestão, proveniente de um contexto de estudo de influências (valorizador sobretudo da semelhança), para um outro contexto comparativo (valorizador da diferença no estudo da semelhança), no qual adotamos, para melhor descrever a comparação, o conceito de *apropriação*. Assim, da perspectiva de estudarmos um sujeito passivo influenciado, copiador em débito com o original, passamos à perspectiva de estudar um sujeito ativo, apropriador, copista em diferença do original. Ao substituírmos a anterior idéia negativa de passividade, contida no conceito de influência, pela idéia positiva de atividade contida no conceito de apropriação, esperamos estar nos posicionando de um melhor ângulo para estudarmos a leitura machadiana de Xenofonte.

Afinal, o próprio Machado de Assis parece ter sido um consciente valorizador da diferença no estudo da semelhança, quando dedicava-se à comparação no papel do crítico literário. É o que sugerem suas reflexões sobre os conceitos de cópia e imitação. De fato, em "Idéias sobre o teatro" o escritor defende: "[c]opiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade" (Assis, OC, v. 3, p. 791); e em "Antônio José" declara que o escritor permite a si "ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica" (v. 3, p. 727). Essa sua consciência, explícita nos seus textos de crítica literária, comparceria implícita nos seus textos de ficção. Assim, é nossa proposta explicitar que o brasileiro Machado de Assis, no seu prosaico romance *Esaú e Jacó*, além de "copiar" essa preciosa "especiaria alheia" que é o clássico *Anabasis* do grego Xenofonte, como apontamos antes neste trabalho, ousou ainda, conscientemente, "adicionar-lhe uma partícula", quando – por ser "um homem do seu tempo e do seu país" (OC, v. 3, p. 804) – sensível portanto ao contexto a ponto de modificar o texto, "temperou" essa "especiaria alheia" com o "molho de sua fábrica".

Começemos por considerar a excêntrica situação narrativa de *Esaú e Jacó* – que já interpretamos neste trabalho como um artifício de auto-elogio do pseudo-autor Aires inspirado no

autor Xenofonte –, a qual explicitaremos agora como uma apropriação machadiana tão semelhante quanto diferente do original. Lembremos que, ao compararmos *Esaú e Jacó* e *Anabasis* antes, sublinhamos a seguinte semelhança: no "mundo" dos seus tão excentricamente narrados memoriais, Aires e Xenofonte se colocam em um plano superior às demais personagens. Contudo ainda não tínhamos estabelecido uma importante diferença: cada um desses memorialistas representa então o papel mais valorizado em seus respectivos "mundos", ou seja, nos heróicos tempos antigos, o do épico cavaleiro e nos prosaicos tempos modernos, o do elegante cavalheiro. De fato, se no *Anabasis* lemos sobre um hábil conhecedor de estratégia militar da antigüidade clássica, em *Esaú e Jacó* lemos sobre um hábil conhecedor das estratégias mundanas da modernidade burguesa; se o helênico Xenofonte é um homem de guerra que sabe heroicamente movimentar-se em campos de batalha, o aburguesado Aires é um homem de sociedade que sabe comportar-se elegantemente nos salões sociais. Afinal, nos tempos modernos o heroísmo cede lugar à elegância: nada da epicidade dos campos de batalha, tão somente o mundanismo dos salões sociais. Sai de cena o cavaleiro antigo para dar palco ao cavalheiro moderno. A apropriação machadiana do auto-elogio épico de Xenofonte, no seu clássico *Anabasis*, veio a ocorrer, nos diferentes termos do prosaico romance do auto-elogio mundano do elegante Aires.

Entretanto o auto-elogio não é o único dado possível de ser interpretado como apropriação machadiana do *Anabasis* para *Esaú e Jacó* e, nesta terceira parte do trabalho, explicitaremos outro: o tema da discórdia entre irmãos. Consideremos que tanto Aires quanto Xenofonte escreveram as suas memórias semelhantemente sobre a discórdia entre dois irmãos pelo poder político. De fato, no seu clássico *Anabasis*, narra o exilado ateniense (tratando a si como personagem) a história da trágica discórdia que testemunhara entre os irmãos reais Ciro e Artaxerxes, que vieram com desmedida a guerrear sangrentamente pelo imponente trono da Pérsia no mundo antigo. Já o brasileiro aposentado Aires narra, no seu *Memorial* (tratando a si como personagem), a discórdia (que "não é tão feia como se pinta" [Assis, OC, v. 1, p. 991] a da antigüidade) dos gêmeos Pedro e

Paulo, filhos da prosaica "burguesia crioula", que vieram com as comedidas armas dos tempos modernos – a retórica parlamentar – a disputar o poder político na periferia oitocentista. Essas semelhanças e diferenças que estamos explicitando, possibilitam interpretarmos o caso como mais uma apropriação machadiana do *Anabasis* para *Esaú e Jacó*. Notemos que do centro da antigüidade clássica, o tema da discórdia entre irmãos é redimensionado para o contexto aburguesado da modernidade periférica. Nada da cólera desmedida entre irmãos reais, tão-somente o desacordo comedido entre civilizados brasileiros europeizados. Ao invés de épicos campos de batalha e austeros militares de armaduras, a elegância da cidade aburguesada e do civil de fraque e cartola. O heroísmo dos cavaleiros antigos cede lugar à civilidade dos cavalheiros modernos. Afinal, no prosaico contexto brasileiro em que vive a "burguesia crioula", a discórdia não cabe ser tão trágica e épica como se "pintou" a da antigüidade. Assim, na apropriação machadiana para *Esaú e Jacó* do tema da discórdia entre irmãos, a tragicidade e epicidade clássicas são redimensionadas nos diferentes termos do prosaísmo da moderna periferia.

Sendo assim, além do método artificioso de auto-elogio do *Anabasis*, Machado de Assis, em *Esaú e Jacó*, também teria se apropriado do tema da discórdia entre irmãos. Pois considerando todos estes dados, eis o que suma registramos neste nosso estudo comparativo:

Na Grécia, centro do mundo antigo, temos o ateniense Xenofonte que, tendo sido exilado depois de intensa atividade política e militar, decidiu preencher os seus dias de decadente "aposentado" com um memorialismo auto-elogioso. Dentre tanta matéria da sua vida anterior para ser então rememorada, veio a narrar no *Anabasis*, a partir de excêntrica situação narrativa, tanto a história que testemunhara da trágica discórdia entre irmãos reais pelo imponente trono da Pérsia, quanto a épica história do seu heroísmo como homem de guerra. Já no Brasil, periferia do mundo moderno, temos o conselheiro Aires, um decadente aposentado da diplomacia imperial que, em tempos de república, com falta de "matéria nova" para as "páginas novas" do seu tão excentricamente narrado último volume do *Me-*

morial, decidiu preenchê-las com a prosaica história que estava ao seu alcance narrar. Rememora então a discórdia que testemunhara entre irmãos aburguesados pelo poder político na periferia, auto-elogiando a sua elegância como homem europeizado na *belle époque* tropical (Assis, OC, v. 1, p. 1002).

Neste nosso estudo da leitura machadiana de Xenofonte, estamos considerando que, ao "copiar" um texto escrito originalmente no centro do mundo clássico, Machado de Assis o atualizou para o contexto muito distinto – tanto temporalmente quanto espacialmente – da periferia do mundo moderno. Sendo assim, a apropriação machadiana de uma narrativa tão antiga veio a se dar em termos de um consciente processo de atualização por meio do qual o escritor diferenciou a "cópia" do original. Ao termos apontado para o quão diferente é o contexto clássico do *Anabasis*, comparado ao contexto aburguesado de *Esau e Jacó*, esperamos, tal como proposto, ter explicitado o quanto esse "homem do seu tempo e do seu país", além de "copiar a civilização existente", adicionou-lhe conscientemente "uma partícula" local, ou, ainda, o quanto veio a "temperar", com o prosaico "molho de sua fábrica" brasileira e oitocentista, a importada "especiaria alheia". Talvez tenhamos, também, apontado para a diferença no estudo da semelhança, atualizando assim a sugestão de Hellen Caldwell para um outro contexto comparativo. Por fim, queremos explicitar em seguida o porquê dessa "especiaria alheia" admitir ainda ser interpretada como um verdadeiro...

5. Presente de Grego

Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de se mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente.

Machado de Assis,
*A Nova Geração.*²

Este nosso estudo da leitura machadiana de Xenofonte sugere que a presença do consagrado prosador grego em *Esau e Jacó* é mais marcante do que se tem percebido: além do capítulo em que é explicitamente citado, Xenofonte ainda estaria presente, de modo implícito, tanto na excêntrica situação narrativa do romance – um método artificioso de auto-elogio – quanto no tema da discórdia entre irmãos. O que acontece é que ao invés de ser citado a cada passo – tal como então faziam outros escritores brasileiros seduzidos pela "mania da Grécia" durante a *Belle Époque* – Xenofonte em *Esau e Jacó*, é com "eficácia assimilado": não é "proclamado a todo instante", mas "aplicado oportunamente". Afinal, este nosso trabalho veio comprovar que a Grécia em Machado de Assis é de fato "eficazmente processada", não sendo algo que só "se incrusta para ornato", mas que também "se assimila para nutrição". O helenismo machadiano, ao destoar dos demais por ser "nutritivamente" implícito, motiva-nos a interpretá-lo como um verdadeiro "presente de grego" de Machado de Assis à "mania da Grécia" durante a *Belle Époque*.

Agradecimento

Agradeço ao Professor John Gledson, um dos avaliadores da minha tese de doutorado, por ter me aconselhado então a desenvolver a parte relativa à apropriação machadiana de Xenofonte.

NOTAS

¹ XENOFONTE. Citado por Helen Caldwell. In: __. *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970. p. 155. Na edição disponível do *Anabasis*, tradução de J. S. Watson (London: George Bell and Sons, 1880), pode-se ler na p. 76: "There was a man in the army a certain Xenophon".

² ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 3, p. 836.

OBRAS CITADAS

- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- CALDWELL, Helen. *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- XENOFONTE. *Anabasis*. Transl. by J. S. Watson. London: George Bell and Sons, 1880.
- GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: __. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958. p. 203.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate: conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 29, p. 68. 1991.
- BENJAMIN, Walter. The storyteller. In: __. *Illuminations*. Transl. by Harry Zohn. London: Cape, 1970.

THE MARK
Luiz Ruffato

Translated by
Marguerite Itamar Harrison
Smith College

Marquinho died soon before turning ten. He was run over by a bus, at the entrance to the alley, on a cold Monday in August: bad-luck month. He had been all perky, proud of his kite's tail and its straight-edge. He'd spent Sunday afternoon in a crazy-frenzy, amid sticks, tissue paper, crushed glass, paste, knives, and spools of thread. Once finished, nightfallen, he tried to go to sleep immediately so that the day would break quicker. However, the urge to become lord of the skies over Vila Teresa, or perhaps over all of Cataguases even, meant that he wasn't able to sleep a wink before dawn. He watched Bibica and Jorginho go to bed, he heard Dusanjos do Alemão arrive from church service, Mrs. Olga's daughters return from the town square, Zunga's quickened steps coming back from the *Ilha*¹ at an ungodly-hour.

It took days for Bibica to accept that she would never again see Marquinho rushing clumsily into the shack, always startled, as if he'd just gotten up to no good. That she'd never hear him running up and down the alley steps with that swish-

swish, under the threat of someday slipping *oh dear god!*, and breaking an arm or a leg, *my heavens!* Mr. Zé Pinto had warned him so many times! *What an exasperating kid! One of these days he's gonna fall flat on his face!* Marquinho: slim, feeble, trouble-maker that he was. This Marquinho she would never see again, ever. And what made Bibica sick was that, for some unknown reason, she couldn't remember Marquinho's face. She could recognize the odor of his urine on the straw mattress; she'd never mistake his high-pitched voice amid the clamor of the alley kids. She felt his presence in the small objects he'd left behind – a crank, a small can of glue, a tiny empty box of snuff, a ball made of socks, a small sack of marbles – and even the warmth of his body was preserved in his few tattered clothes. But what were his facial features, the shape and color of his eyes, the line of his mouth, the design of his nose, the contour of his chin, the cut of his ears? All that had faded away.

("Bibica, Mr. Zé Pinto said that I came with the flood. Don't I have a father, Bibica?")

"Of course you do, son. Mr. Zé Pinto was just joking with you."

"So, where is he?"

Where is he?

"He went to war. Died. God rest his soul."

"War? He died at war? Aha!"

Marquinho would dash off in a rush.

"Bibica, which war?"

Which war?!

"The boys made fun of me, they say there's never been a war in Brazil...")

Bibica was leaning over the washtub washing clothes when she heard the sound of sudden brakes. Her body stiffened, she wiped her hands on the apron. For a few instances she stood frozen, as if in a trance. That night she had had a bad dream, teeth, rotten teeth, she couldn't quite remember, it was like a sign. Half disoriented, she climbed in the direction of the street. When she reached the sidewalk, Mrs. Zulmira embraced her tightly, in tears. "What a tragedy, Bibica, what a tragedy!"

She disentangled herself, went on walking, zombie-like. She saw a lumber truck pulled over in front of the grocery store owned by Mr. Antônio, the Portuguese. She saw a bus stopped, in the opposite direction. Dragging legs of lead she made an opening in the crowd and saw a fallen body, its head crushed under the wheel of the bus, a pool of blood. Her eyesight darkened, the ground fell out from under her.

Right there in front of Mr. Antônio's Portuguese market, the scoundrel! Right in front, how prophetic! Marking the beginning and the end. She was a disillusioned woman, who'd left the life of the *Ilha* and now washed clothes for hire. Money was scarce, always scraping by to raise two kids. At great cost she'd managed that shack in Zé Pinto's alley, with no electricity, everybody squeezed into the same room, such a zoo! She suffered from her reputation as a fallen woman, wanting to erase that part of her life, but it seemed to be a disease – like leprosy – a mark that wouldn't come off no matter how much you scrubbed your body with all the soap in the world. Mr. Antônio, the Portuguese, that old bastard, took advantage of her flaw.

Everyone in the alley bought on credit from his shop, he'd write it down in a notebook. Except for her. One morning she found herself pondering: how was she going to sterilize that mountain of clothes if she didn't even have enough money for the kerosene? She lit her pipe, and while puffing on it, decided: she would speak to Mr. Antônio. It wasn't right that he didn't sell to her on credit. If he distrusted her, he could ask Mr. Zé Pinto if she didn't indeed pay the rent and the water bill right on time, at the end of each month, down to the penny. And if every two weeks she didn't pay Homero for chopping wood for her. He could ask everybody in the alley if she owed money to anyone, if they had any complaints against her, an honest woman, yessiree.

When she arrived in the shop, Mr. Antônio was alone, displaying his wares in the shop window. "Good morning, Mr. Antônio." "Oh, Miss Bibica, g'day. How are you, ma'am?" "As the dear Lord wills." Then, she started stalling, unable to broach the subject. "May I be of help with anything, Miss Bibica?"

"Well, Mr. Antônio, it's that... do you think you could, well, sell me a liter of kerosene on credit, could you? I'd pay you back on Friday... Lord willing." "On credit, Miss Bibica? On credit..." He scratched his head, took the pencil from his shirt pocket, scribbled something on the paper used for wrapping bread. She stood there wringing her hands. With her eyes on her dingy slippers she asked: "Is it because I came from the *Ilha*, Mr. Antônio? You are distrustful... If that's the case..." He cleared his throat, uneasily. And placed her name at the top of a page in his notebook.

Bibica never quite understood what happened after that. When she'd enter the shop and there was someone playing pool or table-soccer, or leaning his belly against the counter drinking a shot of liquor or a soda pop, Mr. Antônio would treat her coolly. When alone, however, he was pure affection. He would grab her hand, bow to her, tease her, ask if she needed anything. She pretended not to notice, deep down sensing that Mr. Antônio, who knows why, was coming on to her. In the beginning she'd been annoyed—just because she'd been a lady of the night, just for that reason! But she ended up being flattered by it. She'd been feeling worthless, a hag, incapable of arousing anyone's interest. And all of a sudden...

"Mr. Antônio..." " Oh, Miss Bibica, how nice to see you! I was looking for someone to help me with something there in the back. Could you, please, ma'am?" He opened the little gate to the counter, she entered, and followed him to the pantry. He stared at her, "Miss Bibica," he whispered, enveloping her in his arms, their bodies compressed between beer crates, the flavor of cheap wine forcefully mixing with that of ordinary tobacco. Frightened, she wanted to scream. He relaxed his embrace, tried to restore his composure. "My god, what was I thinking?" And he returned to the counter, crestfallen. Not knowing what to do, Bibica teased him, straightening her dress: "Mr. Antônio, I didn't know you liked fooling around." "Show some respect," he said soberly. "If you'd known what I've been through... Fílhinha, poor thing, is getting up in years, doesn't want to have anything to do with such things... but I'm still a man with desires..." Bibica felt pity.

She spent days avoiding the path to his shop. She was afraid of his reaction. But then she started to run out of everything at home: kerosene, soap, matches, ground coffee, cornmeal, macaroni, bluing tablets. When she stepped inside his store again, Mr. Antônio got all excited. Anxious, he uttered his little speech: "My, Miss Bibica, I don't know what happened to me that day... if you're angry, which you have every right to be... I shouldn't have done that, I know... it's just that when I see you... I lose all control... Jesus, what's to become of me?" And listed his laments: that Filhinha was a source of misery in his life, that she didn't allow him to do anything, not even keep up with his local soccer team, something he truly enjoyed. That now that the kids were well on their way, he thought he'd have a little peace, but she'd become emotionally ill, which made her even more petulant. "Oh, Miss Bibica, I'm a wretched person."

He promised her the world. That he would buy her a house, that as soon as Filhinha got a little better – "now see here, miss, the doctors are thinking of having the poor thing hospitalized in Juiz de Fora" – he'd abandon everything, "everything, Miss Bibica," in order to stay with her. And he started showering Bibica with gifts: face powder, perfume, rosewater, lipstick, a mirror, nail polish, a thin gold-filled chain. "Whatever am I to do with all these things, Mr. Antônio?" She resisted his insistence, because, experienced as she was, she knew that it was all a lie, madness, craziness. But how long would her strength hold? *(Dear Lord, protect me during these difficult times deliver me from temptations could it be that he truly loves me silly woman he just wants to take advantage of loose woman men are all alike they suck the orange and throw out the pulp I already know good lord how many men have lain down in my bed filled my head with nonsense if I were to believe them I would be lost lost and poorly paid they'd get up out of bed put on their clothes and go out the door with the same ungraceful face if I were to believe in men's promises if Mr. Antônio is indeed liking me truly no no it's not possible married settled a reputable man isn't going to leave his family because of a good-for-nothing whatta wretched bunch of mosquitoes this is some night one of those nights is there citronella in the closet no no it's gone I need to buy some light it at night to drive them away hail Mary full of grace the Lord be with you I'm going to the seven o'clock mass it's*

been a while already the priest speaks such beautiful things orapronobis orapronobis front row veiled head daughter-of-Mary sash so far back with outstretched neck poor middle-income rich closer to the altar poor way in the back there are people so without decency it's best to remain alone to believe that Mr. Antônio likes me why not all of a sudden a miracle these things happen didn't Cátia marry that man owner of that little shop in Leopoldina no no I wasn't born lucky god helps who knows no no I'm never going back there I'm experienced small talk what an annoying mosquito my god it's so hot the orapronobis mass I believe in God the Father Almighty Maker of heaven and earth full chapel I'm gonna get up early the bucket to wash my face so hot Mr. Antônio speaks the mass speaks of the communion of saints in the forgiveness of sins in life everlasting).

Bibica got up early in order to go to the seven o'clock mass at the Hospital chapel. When she passed in front of the shop her legs stopped short. The door was closed, she heard the radio on, Mr. Antônio was there, she knew, she wanted to flee but her body didn't obey, *my god, what madness!* She knocked one, two, three times, he appeared, "Oh, Miss Bibica, do come in," his voice penetrated her ears and kept ringing, making her dizzy, dazed. She saw Mr. Antônio's beautiful dentures behind his immense black moustache, as black as his eyes, and his hair plastered with Brill-cream. Bibica became enraptured by the morning's sky-blue glow, with the sun that filtered through the drink bottles on the shelves, with the birds singing in the almond tree, and yes, even with Mr. Antônio's accent. *It can only be the mark of the devil.* And the door closed behind her.

She sprayed the rest of the perfume on her neck, got all dolled up and went to the shop to convey the good news. When she entered, Mr. Zé Bundinha was drinking a beer, gnawing on a chicken leg. Awkwardly, she asked if Mr. Antônio had ... something or other. Mr. Zé Bundinha commented, in somewhat of a loud voice: "My, Bibica, where are you headed so dressed up?" "Nowhere, really, Mr. Zé." And she left. She lay in wait, outside. When she saw Mr. Antônio was alone, she returned.

"Where did you go, Miss Bibica?"

"Nowhere, really, Mr. Antônio."

"And why are you so attractively dressed?"

"Because I was coming over to talk to you, sir."

"What about?"

"Do you remember, Mr. Antônio, when you spoke of taking me as your mistress, buying me a house?"

"Take you as a mistress, buy you a house?"

"Yeah. Well, now, now would be the right time, you know..."

"What are you trying to tell me, Miss Bibica? Spit it out, woman!"

"I think I'm with child."

"What?"

He grabbed Bibica by the arm and dragged her into the bathroom, which reeked of disinfectant.

"Have you gone mad? Do you want to ruin my marriage, dishonor my name in this town? Do you want to disgrace me in front of my children? Have you lost your mind, Miss Bibica?"

He went to the sidewalk, looked in one direction and then the other, as if possessed.

"So, you waltz into my business establishment to tell me such a thing! I can't believe it! I've had nothing to do with this! Nothing! You came looking for me, in here shaking your hips, and throwing yourself in my direction. My Filhinha is there in Juiz de Fora, emotionally disturbed and confined, a major burden to me, and you come up with a ridiculous thing like that! I'm a reputable man, Miss Bibica, and where do you come from? From the gutter! A... a prostitute! What proof is there that the kid is mine? Listen here, do me a favor: Get yourself away from here! Right this minute!" Pale from fright, Bibica could only stammer: "I'm sorry, Mr. Antônio, I'm sorry, I didn't mean to cause you harm. I'm sorry, I didn't think that you were gonna get so angry, I'm sorry." And she scurried off, in tears.

In the beginning Bibica was overcome with bitterness, but then she secured two extra laundry jobs – "to help distract me, so I won't have nonsense on the brain." Toiling from dawn to dusk: washing, scrubbing, beating, rinsing, bleaching, hanging out, drying, gathering, ironing, delivering. At night, she

slept like a rock. Her belly grew daily, mild tremors in her gut. When she wasn't preoccupied, bent over the washtub, she had fears *my God, will the boy* (she was certain he'd be a boy) *take his revenge? I wonder if he's all perfect like? Is he gonna be trouble? Will he be someone in life?* She even made a promise: if everything turned out well, she'd take him some October 12th to be blessed in Aparecida do Norte.

To fulfill a lifelong dream, Mr. Antônio traveled to Portugal with his wife. He revisited the village in Trás-os-Montes from which he'd departed at age fifteen, and he took the opportunity to settle old business: inheritance issues, some old properties that were worth little. He returned after two months: demolished the shop – the Nossa Senhora de Fátima Bar – and built the modern and expanded Brazil Market.

Marquinho was born premature, grew up frail, was always feeble, an ailment here, another there. And he was scrappy. Bibica would yell at him, send him to his room, but to no avail. "What this boy needs is a lashing, a whipping. If you don't set him straight, Miss Bibica, somebody else will," Zé Pinto would counsel, tired of catching him stealing fruit in the yard behind the alley. But Bibica didn't have the courage to spank him. *He has so many troubles already, poor thing.* And she'd go on excusing his mischief.

"Marquinho was caught stealing breadfruit at the orchard, Bibica. Amâncio gave him a few raps on the head."

"Marquinho lifted up Toninha's skirt, you know, Mrs. Olga's Toninha. She's coming over to talk to you."

"Marquinho went into the school, tore up the bags of powdered milk, scattered them throughout the classroom, and even defecated all over the principal's desk, Bibica. The only reason the police aren't arresting him is because he's a minor."

"Marquinho went to the red-light district, Bibica. Murudo almost yanked his ear off. He stood there, crying."

"Marquinho lost an argument and punched out Mrs. Marta's son, Bibica. He drew blood. But it was well deserved, you know. Wow, what a tough kid!"

"Marquinho almost drowned in the Pomba River, Bibica. It's a good thing Baiano was there to pull'im out."

"Bibica, Marquinho took the slingshot and hit the windshield of a car parked in front of the market. There was shattered glass everywhere! But no one knows he did it."

"Bibica, come quick. Marquinho took a beating. He's flat out there in the field. There's a serious amount of blood! I think he's gonna die."

Marquinho was hospitalized at once, with a punctured bladder. He stayed a week in the hospital, teetering between life and death. Bibica spent seven days at the hospital entrance. She would cry, while tearing her hair out and blaming herself. She should've already fulfilled her promise to go to Aparecida do Norte, but, my god, with what means? She didn't have any money, the journey was long, and because she worked so hard she was always so exhausted! God surely could understand. One morning the nurse pulled her aside and told her that Marquinho had gotten better, that he was doing quite well in fact, and that perhaps he'd be discharged the following day. He did come home, then, but was no longer able to control his bladder.

And there he was, before her, the source of all her suffering: the little purple coffin donated by the city leaving Marquinho's thin body on view, his bandaged head, *what a stupid accident, my God, how stupid! How is such a thing allowed to happen? What a streak of disasters! As if all my other troubles weren't enough, and everything ending up like this, in such a way, such a*. She'd spent the entire afternoon heavily sedated with tranquilizers. Now, almost midnight, she was lying down, her head heavy, light flickering from the oil lamp, shadows dancing about the room. Jorginho is sleeping at a neighbor's house, and Zunga, well, he must be on the *Ilha*. Mrs. Zulmira, *poor thing, such a dear*, sitting on the shack's only chair, falling asleep. They no longer speak to each other, they no longer have anything to say, *silence, tomorrow everybody will leave early for work, five-thirty, the factory's whistle will sound at six, is no one going to the funeral?* Mrs. Zulmira gets up, "Bibica, I'm gonna go check on the boys, I'll be back soon, very soon. I'm gonna brew some coffee for us, see if you can rest for a little bit." Bibica, her body

dead tired, tries to get up, feels dizzy, the roof spins around, the beam, the soot hanging on the rafters, *I need to use the big broom, to remove the cobwebs, poor Marquinho, poor little thing, my god*, she hears footsteps outside, Mrs. Zulmira? She keeps staring at the door, and is astonished to see, *no, it can't be*. Mr. Antônio stops, he's wearing a navy-blue suit and tie, he leans against the doorway as if he were carrying a sack of rice on his shoulders, he's drunk, he takes a deep breath, he breathes in with difficulty, pretends not to see her, or doesn't see her, looks at the coffin, collapses on the chair, brings his hands to his face and tries to hold back the pain that rises, overwhelming everything. Choked by the smell of the lit candles, he gets up, "my God, what misery, what misery!" He leaves the shack in haste, and darkness engulfs him. Hurriedly, Bibica drags her swollen legs to the door, not even a glimpse of him, nothing, a vision. The deathly-sweet scent of the flowers intoxicates her. Mrs. Zulmira brings steaming coffee in a speckled blue-and-white enamel mug. "Mrs. Zulmira, did you see?" "See what, Bibica?" "You didn't see anything?" "No, Bibica, nothing." "You didn't see anyone there in the alley just now?" "No, Bibica, I didn't. You're tired. Come lie down, try to rest a little bit." *Oh, Marquinho, it's true, he would never come here, ever.*

The two Brazil Market clerks tried, over the course of several days, to clean up the blood that had stained the cobblestones. They even used caustic soda, but the mark remained there. Then, when no one remembered Marquinho anymore, it disappeared.

NOTE

¹ The word *Ilha*, meaning island, refers to the red-light district. The Portuguese term appears in Italics throughout the text. (N.T.)

RUFFATO, Luiz. A mancha. In: __. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998. p. 37-50.

ANA MARIA MACHADO:
Estou convencida de que ler é poder

Jerônimo Teixeira
Jornalista

Nascida no Rio, em 1942, Ana Maria Machado consagrou-se principalmente como escritora de obras voltadas para crianças. Fez Letras, exerceu o jornalismo e estudou com Roland Barthes na École Pratique de Hautes Études, em Paris – desta última experiência, resultou *Recado do nome*, análise da obra de Guimarães Rosa. Estreou como escritora na revista *Recreio*, em 1969, e seguiu produzindo livros como *Raul da Ferrugem Azul*, *Do outro lado tem mistério*, *Bisa Bia Bisa Bel*, *Era uma vez um tirano* e *De olho nas penas* (premiado com o Casa de Las Américas). Colecionou muitos prêmios nacionais e internacionais ao longo da carreira, mas o maior de todos veio este ano: Ana recebeu em Bolonha o prestigioso Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infantil. Nesta entrevista, concedida em Porto Alegre em maio de 2000, Ana Maria Machado contesta a expressão "literatura infantil" e fala, entre outros temas, da relação entre leitura e poder, de sua convivência com Barthes, das cartas que recebe dos leitores e dos desafios que sua literatura propõe às crianças.

JT: Ziraldo não gosta do termo "literatura infanto-juvenil". Lygia Bojunga Nunes diz que não existe "literatura infantil", mas só literatura...

AMM: Claro.

JT: ...Outros ainda preferem falar em "literatura para crianças". Como é que você se posiciona? Como você qualifica sua própria literatura?

AMM: Eu não acredito nesses rótulos, nesses adjetivos, não. Até pode eventualmente dar para engolir como uma coisa mercadológica, admitir que um editor chame assim. Mas literatura é literatura. Quando é para velho não é senil, não tem que ser infantil quando é para criança.

JT: Mesmo do ponto de vista mercadológico, é mais difícil definir o que seria uma literatura para velhos.

AMM: Então vamos um pouco mais além. Acho essa discussão inteiramente ociosa porque é uma discussão do adjetivo. O substantivo é literatura. Se é literatura, isso é que importa. É uma atitude de recriação através da palavra. A diferença, no caso do uso do adjetivo "infantil", é que funciona ao contrário de outros sintagmas. Quando a gente diz "literatura francesa", por exemplo, significa literatura escrita na França ou por franceses, e só. É um adjetivo que restringe o amplo sentido da palavra "literatura". Ele diminui o campo. No caso de literatura infantil, a gente tem um paradoxo: é um adjetivo que aumenta o campo. Quer dizer, é uma literatura que pode ser lida *também* por crianças. Que pode ser entendida, apreciada e fruída *também* por crianças. Mas se ela não for apreciada e fruída por adultos, não é literatura. É só livro para criança. Essa é a diferença: ela tem que antes de mais nada ser literatura e, além disso, também estar ao alcance das crianças. Se não for muito cheia de qualidades literárias, não é literatura nenhuma.

JT: Hoje, se fôssemos verificar nas prateleiras das livrarias, encontraríamos mais literatura infantil ou livros para crianças?

AMM: Não sei exatamente. Já tive uma livraria, mas não trabalho com isso há uns quatro anos. Hoje não tenho filho pequeno. Não me compete muito falar disso. Acho que, como em todo setor, provavelmente há mais livros do que literatura. Para adulto, é a mesma coisa. Existe uma produção que é mercadológica, que é de produtos. E existe uma criação de obras, que é uma parte muito menor.

JT: Ao definir literatura, você pôs ênfase na palavra "recriação".

AMM: É. Eu sou escritora.

JT: Você parece ter essa preocupação de inverter os clichês narrativos das histórias infantis. Ao menos, é assim em *História meio ao contrário*.

AMM: A minha posição é literária. Eu escrevo porque gosto da língua, não porque gosto de criança. Se eu gostasse de criança, ia ser professora, enfermeira, babá. Eu escrevo para criança e para adulto. Acabo de ganhar o Prêmio Hans Christian Andersen, que é um prêmio de literatura infantil, e, na mesma Bienal do Livro que festejou o meu prêmio em São Paulo, ganhei o Prêmio Machado de Assis de romance, com um romance para adultos, *A audácia dessa mulher*, editado pela Nova Fronteira. Quer dizer, eu escrevo uma coisa e outra. Alguém pode dizer: "Tem mais títulos para crianças". É verdade, mas, se contar, é capaz de ter mais páginas para adultos. Então, o que me leva a escrever é um entranhado amor pela língua, pela situação narrativa, pelo jogo de contar, que é muito interessante, me atrai muito. Eu gostava muito de ouvir histórias quando era criança. E sempre gostei de ler narrativas. Eu leio muito romance. Também muito ensaio e poesia.

JT: Como você começou a escrever para crianças? Você antes tinha uma carreira acadêmica, e inclusive estudou com Roland Barthes.

AMM: Na verdade, foi em paralelo – eu já escrevia para criança. Estudei com Barthes de 1970 a 1973, e comecei a escrever

para criança em 1969. Fizeram em São Paulo uma revista chamada *Recreio*. Ia ser uma revista nova, só com texto corrido – quer dizer, não era quadrinhos. E eles estavam procurando gente que nunca tivesse escrito para criança, para não ter os vícios do nhém-nhém-nhém, do tatibitati. Então procuraram a Ruth Rocha, e a mim, e a vários outros. Me chamaram, eu fui. Quando as histórias eram da Ruth Rocha ou minhas, a revista vendia 200 mil exemplares por semana, quer dizer, vendia mais do que com os outros. Então eles começaram a pedir cada vez mais histórias nossas. Nós não sabíamos que era por isso, soubemos só muito depois. Então, isso foi meio que fazendo a gente virar escritora. Eu me profissionalizei porque o leitor me escolheu. Eu gostava de literatura, claro, tanto que tinha ido estudar Letras, e era professora de Letras. E gostava de escrever, tanto que eu era jornalista profissional paralelamente. Então, seguia tudo junto. Era um mundo só, o mundo da palavra. Eu não tinha contato com criança. Meu contato com criança foi com meus irmãos mais moços, depois com meus filhos, sobrinhos, uma coisa familiar, como qualquer ser humano normal.

JT: Como foi sua experiência com Barthes?

AMM: Já havia começado o doutorado aqui, com Afrânio Coutinho, sobre Guimarães Rosa. Saí por motivos políticos, fui para lá, me inscrevi com Barthes. Foi um convívio maravilhoso, a gente acabou ficando muito amigos. Ele era uma pessoa muito doce, muito exigente, muito sarcástica. Foi muito estimulante, me deu muita força. Para mim, foi uma honra.

JT: E ele leu Guimarães Rosa?

AMM: Nas traduções francesas, que são muito, muito ruins. A tradução italiana é boa. A alemã eu não conheço, pois não leio alemão, mas dizem que é a melhor. A inglesa tem coisas boas. Mas, enfim, ele leu. Eu trabalhei principalmente sobre o que estava em francês, e ele ficou fascinado por conhecer. Para ele, foi uma revelação. Ele ficava muito grato. Às vezes, eu chegava para falar de coisas da tese e ele estava querendo falar só do Guimarães Rosa. Foi muito bom trabalhar com ele. Depois ele

me indicou para uma bolsa em um curso de verão com Umberto Eco, que eu também fiz, e foi outra experiência, outra cabeça privilegiada.

JT: Voltando à literatura infantil: você visita escolas para ter contato com os leitores?

AMM: Cada vez visito menos escolas. Não é uma coisa que faça parte do meu cotidiano, da minha rotina, que me faça falta. Não preciso disso para escrever. Eu sei muito bem como é criança. Sei como é que eu fui, e olho dentro de mim. Vai ver eu sou meio retardada e ainda guardo um pouco da infância. Eu mergulho muito nessa minha memória de infância, e numa invenção de uma outra infância. É mais um mergulho interno do que um espelho para o lado de fora.

JT: Não há diferenças entre as crianças de hoje e as de seu tempo?

AMM: Nunca me perguntei isso. Não acho que seja importante. O segredo da literatura não está nas circunstâncias do leitor. Está nas circunstâncias do autor. Eu posso dar um exemplo, para não ficar teórico. Digamos: hoje, qual o problema fundamental da criança brasileira, aqui e agora? É miséria, é criança abandonada, é violência contra ela. Não conheço talvez nenhuma história que trate de tanta miséria, fome, infância abandonada e violência contra a criança do que João e Maria. As duas crianças têm fome. O pai e a mãe largam as crianças no meio da floresta porque não têm mais comida para dar. As crianças conseguem a duras penas voltar para casa por um caminhozinho. Os pais abandonam de novo. Essas crianças acabam chegando a um lugar onde tem um adulto que quer explorá-las, que as maltrata. E quando elas finalmente conseguem inverter a situação e dominar essa bruxa velha que está lá e que detém toda a comida gostosa do mundo, elas empurram a bruxa para dentro do forno, e ela grita: "Água, meu netinho". E o João grita de volta: "Azeite, minha vizinha". Uma coisa de uma crueldade digna da Febem! Então, o que mudou? O ser humano é o mesmo. Mudam as circunstâncias sociais, claro, e a roupagem disso: era na floresta, agora é na cidade; era uma bruxa, numa ca-

sinha de chocolate, agora vai ser outra coisa, talvez um seqüestro. Mas é basicamente a mesma história que está aí. Então, eu não acho que a gente não possa mais ler *Dom Quixote* no mundo moderno, ou não possa mais ler Homero. A gente não vai é escrever *Dom Quixote*, escrever Homero. Ao escrever a história do Ulisses hoje, escreve-se como Joyce escreveu, não é? Revisita-se de outra maneira. Meu primeiro romance chama-se *Alice e Ulisses*, eu volto à história de *Alice no país das maravilhas* e à *Odisséia* – quer dizer, a gente dialoga com essa literatura, volta a ela, mas não vai escrever igual. Aquele primeiro lá, de oito séculos antes de Cristo, continua vivo, e diz o que tem de dizer com uma força que ninguém diz. Cada um tem de dizer o seu tempo. Não acho que ao longo da minha vida – estou escrevendo há trinta anos – a criança tenha mudado tanto que não dê mais para me entender.

JT: Você diz que as circunstâncias são importantes para o autor. Quais foram as circunstâncias que a marcaram, que a formaram como escritora?

AMM: Nasci e me criei num momento e num país – e são as circunstâncias da minha vida e de uma classe social – em que minha família estava saindo de um ambiente rural, antigo, em que mulher não aprendia a ler...

JT: Em que cidade?

AMM: Era na roça. Minha avó materna viveu no interior do Espírito Santo. Minha mãe já foi à escola e fez uma faculdade. Uma não, duas: minha mãe fez Direito e fez Farmácia, mas nunca exerceu a profissão porque teve nove filhos. E eu estudei, mesmo tendo três filhos, e me tornei uma profissional. Essa é uma circunstância de mulher no Brasil, no século XX. Acho que isso retrata uma história de geração a geração. Uma circunstância poderosa: eu poderia querer muito escrever, mas se tivesse nascido cem anos antes do que nasci, seria da geração da Capitu de Machado de Assis e não iria virar escritora. Outra circunstância é viver nesse país que se industrializa, se urbaniza, depois passa para uma sociedade que começa a ter serviços e

ainda não está totalmente industrializada, que ao mesmo tempo tem coisas de tecnologia de ponta e coisas atrasadas. Essa circunstância também me determina muito. A circunstância de viver num país do hemisfério Sul, que está sempre marginal ao grande desenvolvimento do Norte, também conta. Um país de língua portuguesa é outra circunstância muito marcante para mim. Toda a minha obra, tudo seria completamente diferente se não fosse o português. E acho que também um país como o Brasil, com essa mistura, com essa cultura... É muito estranho: o Brasil tem uma sociedade tão excludente e uma cultura tão includente, tão antropofágica. O que vem a gente deglute, mistura, toca em frente. Na França, vivem fazendo passeata contra termos em inglês, e a gente nem liga para isso. Quer dizer, o *rock*, o *rap*, tudo vira nosso. Enfim, mesmo que a gente não seja um paraíso racial, que isso seja um certo mito, de qualquer modo, é o mito do nosso imaginário. É assim que nós queremos nos ver. Gostamos de imaginar que somos um grande país mestiço, uma grande democracia racial. O que é sintomático: acho que é o único país do mundo que se orgulha de ser assim, mesmo não sendo. Os outros todos fazem muita questão de assinalar as nacionalidades. O basco não quer ter nada a ver com o catalão; o catalão não quer ter nada a ver com o andaluz... E isso falando da Espanha, que é um povo que se misturou muito, deglutiu árabes e judeus e tudo. Então imagine nos outros, não-ibéricos, que nem ao menos fizeram isso. É essa maneira de a gente se ver, esse espelho ideal com que nos apresentamos e tentamos nos ver na arte, nos filmes, com que tentamos olhar para nós mesmos: faz de conta que somos a maior democracia racial do mundo! Talvez até sejamos, porque os outros são tão menos. A gente quer ter esse ideal, e essa é uma circunstância muito poderosa.

JT: Você começou a escrever em 1969, durante a ditadura militar. O AI-5 apareceu em dezembro do ano anterior, em dezembro. Essa circunstância também conta?

AMM: Essa circunstância é muito marcante para toda a minha geração de autores de literatura infantil. Ziraldo publicou o primeiro livro dele em dezembro de 1968, uma semana depois

do AI-5. A Lygia Bojunga [Nunes] publicou o primeiro dela em 1969, eu e a Ruth, em 1969, e também o João Carlos Marinho, a Edy Lima... Nós todos começamos a escrever nessa hora. Existe até uma tese da Heloísa Buarque de Hollanda, que é professora e crítica literária no Rio, em que ela diz que, como consequência direta do AI-5, quando as portas se fecharam para a expressão de um modo geral, as formas de expressão que eram densamente metafóricas e simbólicas foram as que conseguiram sobreviver: as letras de canção, a poesia de mimeógrafo e a literatura infantil. As outras se sentiram chamadas, compelidas a dar testemunho direto. Grande parte da literatura passou a ser muito realista, com reportagem, memória, depoimento, uma atividade até mais jornalística. É uma idéia muito interessante, que ajuda a explicar um pouco mais essa circunstância, que é muito poderosa.

JT: Anteriormente, Monteiro Lobato já havia tratado de temas políticos e sociais em livros para crianças.

AMM: Pois é. Mas essa tradição tinha sido interrompida. Monteiro Lobato e Graciliano Ramos fizeram isso durante o Estado Novo. Foram presos, enfim, esse problema todo. Mas depois da redemocratização e da morte de Lobato, há um hiato de 20 anos com muito pouca coisa interessante, inovadora. É compreensível, porque o Lobato teve uma presença muito grande, muito forte. Foi meio intimidador.

JT: Você sentiu isso quando começou a escrever?

AMM: Não, porque nunca imaginei que em algum dia da vida alguém poderia me comparar com Lobato. Não me intimidava. Era outra coisa. Minha relação com o Lobato era de leitora, não de colega. Mas, para a geração que veio logo em seguida à dele, Lobato ainda estava muito próximo.

JT: Além de Monteiro Lobato, o que mais você leu em infância?

AMM: Li muito. Lia a revista *Tico-Tico*. E li muito os clássicos em geral, o que chegava aqui, quando chegava, às vezes em

versões, adaptados. Li *A Ilha do Tesouro*, e li Mark Twain apaixonadamente, todo ele. Na adolescência, muito Dumas e Stevenson. Li muito *Tarzan*... Ih, li muita coisa. Quando digo clássicos adaptados, é porque antes havia muitos – *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Robin Hood*. Mas havia muito pouco autor brasileiro. Fora Lobato, havia Viriato Correia, que era muito chato. Existiam uns livrinhos alemães traduzidos por Guilherme de Almeida e Olavo Bilac, tinha o João Felpudo, o Juca e Chico, essas coisas eu li. E contos de fadas, várias coletâneas de Anderson e dos Grimm.

JT: Como foi receber o Prêmio Hans Christian Andersen?

AMM: Foi uma surpresa enorme. Eu sabia que ia ser anunciado, mas não estava nem na sala quando o anúncio foi feito. Estava em Bolonha, mas não estava lá. Não levei uma roupa para poder estar lá – estava de *jeans* e tênis. Primeiro foi uma surpresa, e, em seguida, uma euforia. Qualquer outra coisa que eu diga negando é mentira. Claro que fiquei eufórica. Fiquei felicíssima! Me senti muito honrada, muito alegre, e com uma responsabilidade enorme. Acho que deve ser uma sensação semelhante à do atleta que sobe ao pódio, recebe uma medalha ou uma taça, levanta para todo o mundo ver, ouve tocar o Hino Nacional, vê a bandeira brasileira subir. Dá um nó na garganta, vontade de chorar, você fica numa "superalergia", quer tomar banho de champanhe. Mas ao mesmo tempo é um peso nos ombros. Bom, eu fiz um esforço enorme, corri, ganhei, mereci – mas um júri inteiramente internacional dizer que você é o melhor do mundo naquilo que você faz, que não tem para ninguém, isso é uma coisa da qual até agora não me recuperei muito, sabe? Não acredito que é verdade!

JT: Você é a segunda brasileira a vencer o prêmio. Antes, foi Lygia Bojunga Nunes.

AMM: Pois é. Isso é muito interessante. Esse prêmio existe há 44 anos. Nesse tempo, só os Estados Unidos ganharam mais vezes que o Brasil. A França, a Inglaterra e a Itália ganharam uma vez só. Meu editor mexicano, Daniel Golding, estava lá em Bo-

lonha. Saímos para jantar, e ele disse: "Você se dá conta do que isso representa? É o reconhecimento e a consagração de uma maneira de contar histórias e de uma atitude frente ao livro para crianças que existe na América Latina". Quer dizer, essa maneira de respeitar a inteligência da criança, e de tratar a história como um fato literário. E, ao mesmo tempo, nós nos indagamos sobre identidade nacional, sobre qual o nosso projeto enquanto cultura, enquanto nação. Isso é uma coisa que não passa na cabeça de um escritor alemão, francês. Eles não precisam, isso está resolvido desde o Renascimento, sei lá. Embora alguns deles nem fossem nações então, não é um problema que se coloque para eles. Além disso, tem também uma maneira da produção do livro que ainda existe no Brasil, e na Argentina também, e em alguns outros países da América Latina, e que os países altamente desenvolvidos ou industrializados já perderam. Para nós, um livro brota do autor, se origina de uma coisa interna do autor, de um projeto. O autor faz um livro, leva para um editor, mostra; se o editor gosta, está de acordo, vai editar, procurar um ilustrador, etc. Nos países altamente industrializados, há muito tempo que não é mais assim. Eles fazem primeiro um estudo de mercado, para ver qual o perfil do leitor, qual o nicho, o que está faltando, e aí chamam uma equipe e dizem: "Precisamos de uma história de um menino que seja preto, que tenha um amigo asiático, cujos país estejam separados, a vó está doente, ele está trocando o dente", sei lá. Colocam uma lista de problemas, aí dizem "vamos fazer esse livro", e fazem. Quer dizer, é outro processo. O livro não surge do autor, mas surge do mercado. Acabam ficando livros uniformizados, homogeneizados, pasteurizados, e muito previsíveis. Não há a surpresa da literatura. É nesse sentido que o Daniel falava. O mundo sente falta disso. E eu tenho certeza que nós temos outros autores que poderiam ganhar, não só eu e a Lygia.

JT: Essa criatividade explicaria a maior circulação do livro infantil?

AMM: O grande enigma para mim, o grande mistério, para o qual eu não tenho resposta – eu sei que numa entrevista você deveria perguntar e eu deveria ter as respostas, mas isso é uma coisa que eu não faço – é o que acontece, pois as nossas crianças es-

tão lendo muito, os números estão aí para provar. A cada bienal, 60% do que se vende é para criança. Também se você olha na produção brasileira em geral – eu estava vendo essa estatística outro dia – é uma coisa espantosa: parece que 70% dos livros publicados hoje são didáticos, 16% são técnicos, e 14% são literatura. Desses 14%, dois são de adultos, e 12% são de infantis. É brutal a diferença. Acontece que as crianças lêem muito, existe uma literatura de qualidade, que tem repercussão internacional – estamos cheios de prêmios internacionais; eu ganhei quatro, a Ruth ganhou, o Ziraldo, a Marina Colasanti, a Lygia também –, e, de repente, essa criança cresce, vira adulto e não lê nunca mais. Então tem um enigma, um mistério aí, que eu acho que passa – é uma hipótese – pelo fato de que o principal contato da criança com o livro é através da escola, e na escola primária os professores expõem muito a criança ao livro – quer dizer, muito não, deveria ser muito mais, mas proporcionalmente é muito. Porque livro de criança pequena é curto, fácil de escolher, de ter uma idéia do que é. A partir da adolescência, o professor, para mandar ler um livro, tem que ler antes. Não dá para passar os olhos e ver do que se trata. E ele não lê. A formação do professor brasileiro não ensina a ler, deixa o professor intimidado com o livro. A gente forma centenas, milhares de professores todo ano que nunca leram Lobato. Não têm nenhum parâmetro antigo para ver. E aí, param de falar em livro. O livro acaba ficando uma coisa feito os brinquedos: maravilhoso na infância, mas, cresceu, deixa para trás. Isso é uma distorção.

JT: Quando criança, você lia por incentivo da família?

AMM: Isso é que é muito injusto. Quem vem de um ambiente letrado e com livros lê. Quem não tem livro em casa muito dificilmente vai dar um jeito de ler. Ter livro em casa não significa possuir livros, mas ter acesso a eles. Antônio Torres diz que se formou como leitor lendo toda a biblioteca de Junco, no interior da Bahia. Você não precisa possuir o livro, mas falar em livro, ter exemplo, ver gente lendo em casa e discutindo o livro. Se não, o adulto que não lê acaba bloqueando à criança a possibilidade de ela ler. E é muito sério, porque ler não é só um prazer, um barato, não sei o quê. Ler é poder. Quem não lê está abrindo

mão do poder, está deixando outras pessoas que são leitoras abocanharem um naco daquilo a que teria direito. Está abrindo mão de um direito. E é muito injusto isso no Brasil, porque não existe modelo ou exemplo de leitor adulto.

JT: Esse tema da leitura como poder transparece em seus livros...

AMM: Eu acho. Estou convencida de que ler é poder. É também um prazer. Mas quem lê argumenta melhor, não se deixa enganar da mesma maneira. Quando você não lê, você não formula as perguntas, e acha que as perguntas que você encontra pela vida têm uma resposta só. E não envereda por um pensamento diferente, fica muito restrito a repetir o que já foi feito, e acaba repetindo slogan. Então você não faz uma análise política consistente. Não faz nada, porque fica só repetindo o que a mídia diz, o que o cara disse no comício, o que o amigo disse na mesa do bar. Você não consegue ver as entrelinhas, criticar o discurso. Não está acostumado com aquelas palavras, aquela maneira de arrumar a frase.

JT: Os personagens crianças revelam uma inquietação semelhante em seus livros.

AMM: Acho que eu pensava alguma coisa muito parecida com isso quando era criança, já. Tenho lembranças, memórias, algo assim muito de questionar a palavra. Criança faz isso quando está acostumada a lidar com a palavra.

JT: E será que depois ela perde essa capacidade?

AMM: Não. Se está acostumada a lidar com palavra, continua fazendo. Mas na maioria das vezes não está muito acostumada. E à medida que larga o livro, vai ficando para trás.

JT: Você disse que atualmente frequenta poucas escolas...

AMM: Não, não é atualmente: sempre procurei me poupar um pouco, porque preciso escrever, e preciso me concentrar, preciso de um pouco de silêncio. Enfim, eu vou de vez em quando,

mas não é o meu papel. Não sou professora, e não sei lidar com a situação. Posso ir, ler uma história minha, conversar um pouco, ser entrevistada por crianças. De vez em quando, sim, tudo bem, mas não é a minha área de excelência. Minha área de excelência é escrever. Então é um desperdício tomar o tempo de aula de um professor que sabe dar aula bem, para eu ir para lá fazer uma coisa que eu não sei. É um desperdício do tempo do professor, da criança e do meu, porque eu deveria estar em casa escrevendo. O professor não sabe escrever como eu, e a criança não sabe escrever como eu. Cada um deveria estar na sua. Acho que ninguém fica cobrando que o médico vá fazer sapato, que o sapateiro vá cuidar de doente. A gente fez uma divisão de trabalho na sociedade, de acordo com a vocação de cada um. Não tenho nada contra, mas acho um desperdício do tempo de todo o mundo.

JT: Mas a pergunta é: o que as crianças lhe dizem nessas poucas visitas a escolas? Que tipo de resposta você encontra a seus livros? O escritor normalmente tem um leitor ideal quando está compondo. Você o encontra entre as crianças?

AAM: O leitor ideal é um leitor que entenda a gente. Na hora em que a gente está escrevendo, a gente pisca o olho, e o leitor ideal, do outro lado, dá um sorrizinho na hora em que lê. Alguns chegam muito perto disso. Alguns até ultrapassam, fazem mais do que a gente podia imaginar. Esse é o grande prêmio do escritor: aquele leitor que entende, tanto criança como adulto. Me impressiona muito como as pessoas escrevem para um escritor. Num mundo como o de hoje em dia, em que quase não se escrevem mais cartas, como eu recebo carta de leitor, tanto criança como adulto. Existe essa necessidade de compartilhar uma reflexão em torno da palavra. Tem algumas reações de leitores que eu acho muito engraçadas, porque são universais. Já conversei com leitor meu nos países mais diferentes, da Suécia a Angola, passando pela América Latina – por exemplo, no interior do México, em uma tribo de Maias. A gente vai conversar, e se não é a primeira, é a segunda pergunta que alguém faz: "Como é que você teve a idéia para escrever esse livro?" Ou seja, o que deixa as pessoas muito intrigadas é o mistério da

criação. Isso é que estimula, fascina, em qualquer país, em qualquer cultura. Acho muito interessante.

JT: E que resposta você dá para eles?

AMM: Em geral, respondo com uma pergunta: "De onde você tirou a idéia para me fazer essa pergunta?" A criança ri e diz: "Da minha cabeça". Eu digo: "A história saiu da minha cabeça". O importante não é saber de onde saiu, é saber como entrou. De onde foi para dentro, como vem? Como uma história entra na sua cabeça? Como uma pergunta entra na sua cabeça? Como a complexidade do mundo se instala? Não digo nessas palavras para a criança, mas essa é a questão. E é andar pela vida mantendo um certo deslumbramento, uma certa curiosidade, uma sede de decifração. Eu gosto de livro difícil. Não escrevo livro facilzinho para criança, não. O prazer de descobrir, de decifrar, é o grande prazer da leitura. Você de repente diz: "Puxa, como eu sou inteligente, eu vi, eu descobri o que o autor estava querendo dizer". E não é só descobrir como em uma história de mistério: é descobrir mais além. E o mundo é um livro, está aí, a gente tem que sair lendo também.

JT: As crianças topam esse desafio do livro difícil?

AAM: Perfeitamente. Lembro de uma vez em que estava fazendo uma palestra, no Nordeste, para adultos. Uma professora tinha levado o filho. Às vezes acontece isso: como eu escrevo para criança, elas aproveitam e levam o filho para depois falar comigo. O menino devia ter uns onze anos. Estava ali se chateando mortalmente. Imagina, assistindo uma conferência, uma coisa de adultos. Aí, houve um momento em que alguém me perguntou como saber, na hora de escolher um livro para o aluno, se o livro era bom ou não. Aí eu disse: "Olha, você vai ter que confiar na sua sensibilidade, porque não tem uma fórmula para dizer de fora". E quando eu estava meio que explicando por essa linha, o menino levantou a mão. Achei maravilhoso que ele quis participar. Ele disse: "Eu sempre sei quando um livro é bom. Quando acontece tudo o que eu já sabia que ia acontecer, ele é chato e eu paro de ler. Quando acontecem coi-

sas que eu não esperava, ele é bom". Até hoje eu não vi melhor definição. Exatamente isso: quando te traz alguma coisa inesperada, seja um fato, uma maneira de contar, sei lá. Está contribuindo com uma coisa nova. Se não, é só chiclete do espírito: a gente fica mastigando, mastigando, mas não tem substância. Acho que criança entende um bocado, sim. Uma vez fui a um colégio conversar sobre *Uma história meio ao contrário* com uma turma de sete anos. E tinha um, mais velho, que estava em pé, parado na porta. Quando acabou, ele pediu: "Posso falar também? Eu li esse livro há dois anos, e vim aqui hoje porque meu irmão estava lendo. Agora, quando meu irmão foi ler, eu li de novo, e entendi uma porção de coisas que não tinha entendido antes. Me amarro em livro assim". E eu falei: "Assim como?" "Assim, cheio de submundos". E aí ele disse outra coisa: "Livro assim parece meio mágico: quando a gente cresce, ele cresce junto". Por acaso, esse trecho todo ficou gravado, porque a Paula Saldanha nesse tempo tinha um programa de televisão e estava lá gravando nessa escola. Então eu lembro bem desse pedaço, porque ficou no vídeo. E é fantástico também, como definição. Sinal de que as crianças entendem em níveis diferentes. Vão crescendo e descobrem outras coisas. Como nós também. Quantas vezes a gente relê um livro e vê coisas que na primeira leitura não tinha visto? Eu recentemente reli *O velho e o mar* e vi uma porção de coisas que não tinha visto antes.

JT: A expressão "geração audiovisual" já se tornou quase um clichê quando se fala das crianças e jovens de hoje, expostos à Internet, televisão e outros mídia. Também é muito comum se ouvir que essas novas tecnologias afastam a criança do livro. O que você acha disso?

AMM: Acho que isso tem vários aspectos. Primeiro, acho que a Internet não afasta do livro, aproxima. Mesmo morando no alto Solimões, se você tiver Internet lá, você compra o livro que quiser em Nova York, Paris ou Londres. Era impossível isso, quando você dependia de livrarias. Então, em primeiro lugar, a Internet aproxima fisicamente o livro do leitor. Em segundo lugar, ao contrário da televisão – para ver televisão, basta ser analfabeto –, a Internet exige alfabetização. E começa a exigir

que se escreva. Sem dúvida, os adolescentes hoje estão escrevendo melhor do que há cinco anos. A diferença é nítida. Sei porque recebo cartas de adolescentes, e elas estão mais longas, mais bem formuladas. Não sei se são as mudanças na educação que o Paulo Renato (*de Souza, ministro da Educação*) fez, ou se foi a Internet, mas que estão escrevendo melhor, estão. A Internet é palavra escrita multiplicada, então não vejo como possa afastar do livro. Eu tenho uma filha de 16 anos. Uma vez, ela entrou em um *chat* em que tinha alguém chamado "Holden". E ela perguntou: "Caulfield?" E ele: "Você também leu *O apanhador*...?" Aí apareceram mais não sei quantas pessoas. No final, tinha oito discutindo *O apanhador no campo de centeio*. Onde ela ia encontrar pessoas para discutir Salinger assim? Então, não acho que a Internet atrapalhe. Uma coisa que se diz muito, tanto sobre a televisão quanto sobre a Internet, é que atrapalhariam, porque são uma tentação, um fascínio, que afastam a criança do livro por serem mais sedutores. Não sei se existe para uma criança uma coisa mais sedutora do que você ter um quintal com cachorro e árvore para subir.

JT: Hoje, cada vez menos crianças têm isso.

AMM: Pois então? A geração que teve quintal com cachorro e árvore para subir deveria ter ouvido a vida inteira que isso afasta do livro. Acho que não é nada disso. É a eterna mania brasileira de procurar um bode expiatório, de botar a culpa no outro. Se não leio, não é porque eu sou preguiçoso: não leio porque a Internet é tão boa, hoje em dia não preciso mais ler. É um pouco essa coisa, um simplismo. Não é tão simples assim: claro que é sedutor, que é uma tentação, que é fascinante, mas todas as épocas tiveram coisas igualmente fascinantes. Então, tem horas em que você quer aquilo, e outras em que não. Eu leio muito e entro na Internet, e vejo televisão. Cada coisa tem o seu momento.

JT: Você responde às cartas que recebe de leitores?

AMM: Sim, todas. Algumas eu respondo muito rapidamente, só para acusar recebimento. Muitas são repetidas. A gente vê

que a professora mandou fazer um trabalho, e chegam muitas cartas iguais, variando pouca coisa, todas da mesma cidade e na mesma semana. Nesse caso, faço uma carta coletiva para a escola. Mas a carta do leitor mesmo eu respondo. Posso demorar – a carta entra numa fila. Às vezes demoro cinco, seis meses para responder, mas respondo.

JT: Você falou da singularidade da produção literária para crianças, no Brasil. Existe uma crítica à altura?

AMM: Na mídia, não existe. Na academia, na universidade, nós temos uma coisa impressionante, que é o nível da crítica que se faz sobre literatura infantil. Não é uniforme, mas há pessoas como Marisa Lajolo, Regina Zilberman... Tem um grupo em Goiás muito bom, um pessoal em Niterói muito bom. Tem realmente alguns pensadores em literatura infantil, num nível muito sério. Também no México e na Argentina. E há uma produção de livros consistente com isso. E com uma vantagem sobre a crítica relativa à literatura de adultos: é que, de um modo geral, a crítica acadêmica de literatura de adultos acaba ficando muito hermética, repete as coisas para seus pares, e fica muito fechada, não se multiplica e não devolve para a sociedade a sua reflexão. Enquanto que a reflexão feita sobre literatura infantil consegue chegar ao professor, porque ela é didática. Esses autores que eu citei aqui e outros mais são um exemplo.

JT: Você segue escrevendo crítica?

AMM: Quando comecei a publicar, parei de produzir crítica. A gente não critica colega. Mas eu continuo fazendo uma produção teórica muito grande. O ano passado, por exemplo, publiquei um livro de ensaios, que foi finalista do prêmio Jabuti, chamado *Contracorrente*. É uma idéia de pensar contra o pensamento corrente, contra a correnteza, contra a unanimidade. É uma coletânea de artigos e palestras que eu fiz sobre leitura e política, sempre aprofundando teoricamente.

JT: Mais uma vez, o tema da leitura e do poder.

AAM: É. Eu acho que estão muito ligados. Por exemplo, quando os professores liam muito, eram considerados os mestres. Quando passaram a ler pouco, viraram professorinhas, tias. E aí não tem poder nenhum, não tem salário. Entra na esfera do afetivo. Vira "coisa de mulher". Mas enquanto ficou na mão dos sábios doutores que liam, os lentes, os leitores, os mestres, teve muito poder. Até Jesus era chamado de mestre. Mestre era sinônimo de poder.

JT: Você está escrevendo alguma coisa no momento?

AAM: Estou fazendo um romance, mas na hora em que estou escrevendo não gosto de falar a respeito. Porque ele escapa: a gente fala, e ele vira fumaça, desaparece. É um romance para adultos. Vai sair numa coleção da Record. Mais não digo. Estou meio embatucada nele, até porque está muito interrompido, tenho viajado muito por causa do prêmio. Mas não tem pressa. Quando ficar pronto, ficou.

Ferreira-Pinto, Cristina (Org). *Urban voices: contemporary short stories from Brazil*. New York: University Press of America, 1999. 288p.

Nothing is more pleasant than to see this excellent collection of short stories translated into English by a distinguished group of experts in contemporary Brazilian narrative. Deftly organized and introduced by Cristina Ferreira-Pinto, the collection makes Brazilian tales accessible to a larger number of readers around the world. As the title indicates, *Urban voices: contemporary short stories from Brazil* brings together stories that relate to life in Brazilian cities. We are introduced to both new and well-known authors who collectively present us with different views of what constitutes a Brazilian community, thereby expanding our understanding of Brazilian society.

In the preface and introduction Ferreira-Pinto informs us that in addition to paying attention to thematic considerations, she chose eighteen stories that had not yet been translated into English. The introduction also provides us with a brief overview of the Brazilian short story, which enables readers less familiar with Brazil's literary tradition to place the tales included in *Urban voices* in a larger literary context.

The book is divided into six parts: "Walls," "Windows," "Streets," "Encounters," "Cities," and "Exit," giving a view of the urban as visually structured, similar to an architectural plan. "Life next door," by Marina Colasanti, "Great neighbors," by Tânia Jamardo Faillace, and "Glittering nothing," by Hilda Hilst, are included in the first section, "Walls." Together, these texts remind us of the barriers that separate people whose lives are at the same time close to and apart from each other. They also, as

we see in "Great neighbors," tell us that a cynical lack of social commitment leads to violence and, as "Glittering nothingness" reveals, that homosexuals are often victimized by physical and spiritual violence.

"Windows," the second section, encompasses "Last summer in Copacabana," by Sônia Coutinho, "Dôia at the window," by Roberto Drummond, and "The German submarine," by Sérgio Sant'Anna. As the title suggests, the tales in "Windows" acknowledge an interface where the interior and the exterior worlds meet, be it respectively in the despair felt by the protagonist in trying to reconcile her inner being and the world that surrounded her, the blurring between sobriety and insanity or, finally, the agonizing correlation that might exist between the world of dreams and the real world.

"Street," the third section, includes "The art of walking in the streets of Rio de Janeiro," by Rubem Fonseca, "Copacabana from 5 to 7," by Regina Célia Colônia, "Chilly night," by Fernando Bonassi, and "The traffic light," by Helena Parente Cunha. These short stories narrate the cities as living and pulsating entities, and reveal the cruelty and mechanization of the metropolis. In the first tale, the reader wanders with the protagonist August through a world of beggars, prostitutes and delinquents. In "Copacabana from 5 to 7," and in "Chilly night" the city emerges as an agent disclosing itself as a never sleeping giant, through the routine of workers in the early morning hours, and through the violent and inevitable reality that surrounds us. In the last story in this group, "Traffic light," the restraint or liberation of the impulse that energizes sexual abuse is trivialized both by the rhythm of a traffic light and the absolute ignorance of the passersby.

The section "Encounters" portrays human beings in search of each other. In "The sailor," by Caio Fernando Abreu, eschewing the superfluous propels the protagonist toward self-discovery. In "Chocolate mousse," by Edgar Telles Ribeiro, a love triangle of passion, betrayal and mistrust instills uncertainty in the life of the protagonist. In "Oral passion," by Moacyr Scliar, we see that youth's burning, mixing love and pain, only ends in oblivion. Finally, in "Last tango in Jacobina," by Márcia

Denser, the female protagonist, desperately searching for company and, at the same time, trying to escape her past, is injured in a car accident, therefore substituting an antiseptic hospital bed for the chaos of the cabarets.

"Cities," the fifth section, presents diverse urban spaces. "Canguçu," by Dinorah do Valle, the first short story, discloses the illusion of innocence in small cities. Here one finds gratuitous violence bearing new acts of cruelty that reach even the retarded and the children, a cycle in which the victim becomes the perpetrator. "The other side of paradise," by Luiz Fernando Emediato, questions the validity of dreaming of an ideal space, especially when the presence of a father figure denies us that dream, in the context of the harsh reality of the military dictatorship in the 60s. In "You don't know what love is/Muezzin," by Silviano Santiago, one encounters traces of globalization, with characters that mix not only languages (English, Portuguese and Spanish), but also fuse their national pasts. The escape is, at once, from both past and present, but also from harassment of homosexuals and political repression.

Having opened with a story by Marina Colasanti, the volume now closes with "Shooting star," by the same author. As the only short story selected for the "Exit," the last section, "Shooting star" synthesizes the closed space of apartments, the isolation of people, the uselessness of windows. In all cases, it points to the intensity of blood on the asphalt, of someone who had attempted to walk among the clouds, therefore marking the inevitable annihilation of dreamers in an impious city.

This book will be mostly of interest to the readers in the fields of Latin American Studies, Cultural Studies and Brazilian Literature, but it will also appeal to readers interested in learning more about contemporary Brazil. *Urban voices* offers snapshots of passion, search, scorn, oppression, and violence, all of which are common to every contemporary society. By making first-rate Brazilian short stories available in English translation, *Urban voices* gives non-Portuguese speakers access to a dynamic new world not available to them otherwise.

Débora R. S. Ferreira
The University of Georgia

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 216 p.

O romance do escritor gaúcho Moacyr Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*, Prêmio Jabuti 2000, para alguns, é uma irresistível narrativa, já que a interrupção da leitura torna-se impossível. Para outros, a sedução imediata é vista como negativa, pois não cria obstáculo algum ao leitor, tratando-o com extrema cordialidade. Estamos diante de critérios diversos de literariedade, diante dos quais vale lembrar o conselho de Cervantes, em *Dom Quixote*: "é possível que Vossa Mercê não saiba que as comparações que se fazem de engenho com engenho, de valor com valor, de formosura com formosura, e de linhagem com linhagem, são sempre odiosas e mal recebidas?"

Àqueles que se sentiram presos ao romance de Scliar, do início ao fim, lido num fôlego, a avaliação positiva da obra traduz-se, em primeiro lugar, pela clareza com que o escritor trata o tema; em segundo, pelo uso do texto-referência no qual o romancista se "inspira" para "reescrevê-lo" na voz de uma mulher. A Bíblia é a moldura exemplar para a elaboração da narrativa, explorando as lacunas existentes acerca da autoria da "escritura sagrada", a partir da alusão a *O livro de J*, de Harold Bloom. Com base na hipótese de Bloom, Moacyr Scliar constrói o argumento principal do romance.

O recurso da intertextualidade paródica como árbitro à revisão da História, utilizado como estratégia pelo autor, é um dos aspectos que qualifica o romance. Moacyr Scliar tira excelente proveito da relação intertextual, assinalado pelo domínio do texto-referência e o uso deliberado de anacronismos, veicu-

lados por uma fala fortemente desabusada da narradora/escriba. Graças a esse recurso, viabiliza-se o diálogo da narrativa com o leitor, que é tratado com respeito, evitando o risco de sua exclusão no processo de entendimento de um referente textual de outro período.

Sintonizado com as expectativas do leitor contemporâneo, Moacyr Scliar dota seu texto de um ritmo frenético, equivalente às leis do nosso tempo, sem, no entanto, esquecer a denúncia do sistema social dominante. A inserção, entre outros, do tema da feiúra como contraponto a uma beleza modelar, exacerbada pelo mercado capitalista, funciona. O autor busca uma solução conciliatória entre a narrativa fluente e veloz, atraindo o leitor atual e o exercício crítico-humorado ao sistema social, através da parodização da determinação da beleza como mercadoria. A retórica exaustiva da feiúra, ao repetir-se em excesso, chama a atenção, de forma invertida, para a obsessão pelo padrão consagrado.

O romance *A mulher que escreveu a Bíblia* narra a história de uma mulher "feia" que descobrira na escrita um modo de inclusão social. Para que o leitor obtenha acesso ao conhecimento da personagem, Moacyr Scliar introduz um narrador que relata nas páginas iniciais a trajetória de sua família, o desgosto com a profissão e a oportunidade de ganhar dinheiro quando transforma-se de ex-professor de História, filho de operário comunista, num "terapeuta de vidas passadas". A empulhação dá certo, embora ameace abandonar a "profissão" em virtude de uma desilusão amorosa. A promotora do desengano, filha de um fazendeiro, é uma das "ricas e famosas" freguesas que frequentam a "clínica". Incapaz de revelar sua paixão à jovem cliente, o "terapeuta" vê sua chance amorosa desperdiçada ao avistá-la com outro. Do caso, resta-lhe apenas uma pasta que contém uma "história" deixada pela moça de cuja leitura o ex-professor não consegue abster-se, pois causa-lhe profunda impressão. A história descreve uma fantástica viagem de regressão ao "passado bíblico" efetuada pela jovem.

A leitura do "terapeuta" expressa a voz narrativa de uma mulher que vivera séculos atrás, filha de um importante patriarca dono de terras, casada com o rei Salomão. O relato repete

os acontecimentos vividos pela cliente do "terapeuta", resguardadas as distâncias temporais. Semelhante à filha do fazendeiro, a futura mulher de Salomão também sofrera uma desastrosa experiência amorosa. Ambas são rejeitadas e trocadas em detrimento das irmãs mais belas. Após o elo inicial das duas vidas, a passada e a presente, somente a versão da esposa do "sábio" rei Salomão norteará as ações seguintes.

De acordo com a narradora, depois de uma infância e adolescência solitárias, vivendo apenas com um "amado calhau", impedida de uma prática amorosa eficaz devido à sua extraordinária feiúra, a "convivência" conjugal com o rei Salomão pode valer-lhe a concretização de seus desejos até então insatisfeitos. Em meio às decepções matrimoniais, passa, no entanto, a gozar de um privilégio único perante o rei, à medida que este descobrira naquela esposa um dom inédito entre as mulheres do período: o domínio da escrita. Ao tomar conhecimento do fato, o rei transforma-a numa escriba, solicitando-lhe que escreva um livro que conte a vida e a trajetória dos seus antepassados e as realizações do atual governo. A narrativa da mulher acerca da construção do texto solicitado, em contraponto com o mundo do leitor "real", é um dos momentos fascinantes do romance de Moacyr Scliar.

O conteúdo do futuro livro a ser desenvolvido e publicado motiva a discussão em vários níveis sobre a importância social do texto escrito. Alegorizada na figura da mulher narradora, está a idéia da produção escrita como possibilidade de autonomia política, visto que a narradora sobrevive à repulsa existente à sua figura, através de uma conscientização adquirida pela escrita. O tema do domínio da leitura e da escrita pela mulher é um dos aspectos decisivos para que o caráter político das relações sociais seja rediscutido. De outro modo, a mulher narradora, ainda que derrotada em seu ponto de vista ao não concretizar o livro solicitado pelo rei, insinua uma necessária revisão da História escrita, organizada pelo olhar masculino.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, o poder da leitura e da escrita aparece como fundamento, pois ultrapassa a condição particular da voz narrativa feminina que serve de pretexto para que uma outra voz subjacente se eleve, a conclamar a impor-

tância do livro enquanto capital cultural emancipatório do homem. Por essa razão, talvez, nota-se que a voz feminina, em alguns momentos, perde a identidade. Já não está presente apenas a fala da mulher, mas uma voz – sem patrão? – que defende com sinceridade, misturada à compaixão e a uma dose necessária de revolta, o combate aos excessos praticados por uma sociedade sufocada pela submissão e uniformização dos hábitos.

Nesse sentido, o romance relê a si mesmo como alternativa para a compreensão da realidade, registrando-se de forma paródica, auxiliado pelo humor. O tratamento humorado obtido pelo anacronismo lingüístico qualifica o texto, aproximando o leitor do período revisitado e chama a atenção para o presente e o passado de maneira crítica. Moacyr Scliar partilha da tese do escritor português José Saramago, que afirma não estar disposto a corrigir os fatos da História, pois essa nunca poderia ser a tarefa do romancista, mas sim a de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível. Tal atitude é desenvolvida com muita propriedade em *A mulher que escreveu a Bíblia*.

Outros aspectos podem ser salientados ao gosto de cada leitor. Para alguns, o desaparecimento do narrador que dá partida ao texto, jamais assumido no decorrer do livro, pode gerar questionamentos quanto ao desfecho final do livro. Para outros, além da ausência da personagem sem uma explicação adequada, as soluções finais, embora não sejam impertinentes sob o ponto de vista da estrutura, não entusiasmam. Tem-se a impressão de que o autor, esgotado dos esforços envidados na composição do episódio da confecção do "livro", já não se dispõe a pensar uma estratégia à altura daquelas em que a voz narrativa se põe a "escrever" a Bíblia.

Alguns ainda destacarão que, em certas passagens, o uso recorrente de certas palavras, que viabiliza o caráter humorístico da narrativa, por vezes compromete o andamento textual quando este acena com o desejo de mudança de tom. Como exemplo, tem-se o episódio da personagem Mikol, ex-amante de Salomão e de tantos outros, em que um possível lirismo desejado parece não atingir seu objetivo.

Alguém dirá que essas objeções se tornam inoportunas diante da incapacidade de se interromper a leitura do livro. Pode-se retrucar que tal princípio não traduz a importância e qualidade estética de uma obra. Todavia, por que seria temerário afirmar o prazer do texto, ainda que ele contrarie certas conceituações estéticas? Leiamos *A mulher que escreveu a Bíblia* sem sectarismos conceituais.

José Luís Giovanoni Fornos

Doutorando do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS

TAPIOCA, Ruy. *A república dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 530p.

A república dos bugres é daquelas obras que, de um lado, possuem um sólido projeto e, de outro, revelam a imensa capacidade do escritor em inventar um enredo e concretizá-lo com desenvoltura tal que o leitor sente imenso prazer a cada página que lê. O título revela com clareza a intenção do autor, Ruy Tapiooca: a perspectiva de um país mestiço traduz-se neste substantivo que é, ao mesmo tempo, um adjetivo preconceituoso, porque de inferioridade. No caso, era o apodo dos colonizadores aos filhos de índia com homem branco. Para o romance, é o modo pelo qual os da corte portuguesa, aqui chegados e, por extensão, todos os europeus, classificam o brasileiro. Mas como o apodo está na boca de um dos narradores, que se encontra às portas da morte, temos uma nova questão para análise. Acrescentemos, antes de desenvolvê-la, que a narrativa está desdobrada nas visões desta personagem, o Comendador Joaquim Manuel Menezes d'Oliveira, depois do padre Jacinto Venâncio, através de seu diário, e, mais além, de uma terceira pessoa onisciente, quando se refere à mesma personagem do Comendador, quando esse não passa, ainda, do jovem Quincas.

A narrativa mescla a historiografia com a ficção. Ruy Tapiooca aproveita para fazer uma transcrição extremamente crítica e paródica das condições de vida no Brasil, especialmente a partir do momento da chegada da Família Real ao Rio de Janeiro. De fato, *A república dos bugres* tem um desenho muito cuidadoso: temporalmente falando, ocupa-se do período entre 1808, com a chegada da Família Real, e a declaração da República, em

1889. Mas o texto fragmenta-se em diferentes momentos, especialmente aquele imediatamente anterior à chegada da corte portuguesa, fuga dos soldados de Napoleão. Os fatos se sucedem com o estabelecimento de um séquito de quinze mil pessoas que necessitam de casa numa cidade de pouco mais de 60 mil habitantes (aumento de um quarto da população, portanto); o retorno da Família Real a Portugal e a conseqüente declaração de independência; a Guerra do Paraguai e, enfim, as manobras que culminam com a derrubada de Dom Pedro II. Valendo-se, contudo, de um procedimento artificioso, um livro de ensaios que o recém-falecido bacharel Francisco Viegas de Azevedo deixa como herança para Quincas, que passa a lê-lo, o autor permite-se recuperar, em umas pouquíssimas páginas (no contraste com o restante da narrativa), a história brasileira pretérita, entre o descobrimento de 1500 e o episódio da transformação do país em Reino Unido, ou seja, trezentos anos em menos de cinquenta páginas, e quase quatrocentas páginas para oitenta anos, apenas.

Para que se entenda a importância desses dados que, mais do que técnicos, permitem entender objetivamente a escolha dos pontos de vista do autor e a maneira pela qual se traduzem nos diferentes narradores, deve-se dizer que o Comendador Joaquim Manuel é um europeu puro, porque filho de portugueses, mas por ser filho bastardo de Dom João VI com Dona Eugênia José de Menezes, dama do paço e camarista da Rainha, jamais poderá ser assumido pelo soberano nem portar seu nome. Permanecendo no Brasil, criança ainda, quando a Família Real retorna para Portugal por exigência das Cortes, Quincas aqui se forma e aqui desenvolve suas atividades, primeiro tentando tornar-se clérigo e, depois, apenas como mestre-escola, formando gerações de novos brasileiros, dentre os quais nada mais nada menos que Machado de Assis. No entanto, se ele contribui com sua visão crítica, herdada de seu falecido amigo Viegas de Azevedo, na formação das novas gerações (chega a ser o preceptor da Princesa Maria da Glória, filha de Dom Pedro I e da Princesa Dona Leopoldina), possui uma perspectiva mestiça porque, de um lado, marginalizada socialmente (pela condição bastarda) e , de outro, colonizada, porque

parte do pressuposto europeu, considerando, por isso mesmo, os nativos como *bugres*.

O contraste se dá duplamente, pela perspectiva do bacharel Viegas, cujo olhar crítico não é, contudo, colonizado, e pela narrativa do padre Venâncio, cuja origem é cuidadosamente narrada. Ele é filho de um escravo negro, Anacleto, quituteiro, com a negra Venância, também escrava, irmã de outro negro escravo, Benedito, que, acusado de um assassinato de um nobre branco, é torturado e morto em frente ao então menino Jacinto Venâncio. Por seu lado, Venância foge da escravidão e vem a conviver com o negro Tibúrcio, com quem voltará a procriar, sendo suas filhas mais tarde encontradas pelo sacerdote durante a Guerra do Paraguai, transformadas em prostitutas a serviço dos soldados brasileiros. A perspectiva de Padre Venâncio, assim, que chega aos 92 anos de idade, é frontalmente contrária a do Comendador, com quem debate ferrenhamente algumas idéias, embora a principal oposição caiba ao leitor construir, através da leitura dos textos.

A terceira perspectiva, do narrador onisciente em terceira pessoa, é uma narrativa de equilíbrio e integração, que faz a junção das partes, revela dados desconhecidos que os demais narradores, por não serem oniscientes, ignoram, auxiliando, igualmente, o leitor menos avisado ou informado da história brasileira, a compreender e relacionar os eventos históricos mencionados.

Filia-se à tradição do romance picaresco, no sentido de que enfoca personagens marginalizadas que, ao longo do tempo, experimentam a ascensão social: o comendador, o sacerdote e, especialmente, alguns negros escravos que, transformados em voluntários da pátria, durante a Guerra do Paraguai, tornam-se os primeiros miseráveis sociais do Império, ainda sob a administração de Dom Pedro II, como o hilariante Cândido da Fonseca Galvão, na verdade o Príncipe Dom Obá II d'África, alferes das tropas de zuavos do Brasil durante aquela luta, ou o afeminado negro quituteiro Aniceto, especializado em comidas africanas, que trabalha para o bacharel Viegas de Azevedo.

O retrato do Brasil trazido por Ruy Tapioca é demolidor. As relações sexuais da corte, em especial da Rainha Carlota Joaquina, a sujeira do Rio de Janeiro, a violência da escravatura, a profunda desumanidade do Conde d'Eu, quando transformado em comandante das tropas brasileiras no Paraguai, os segundos interesses em face das reivindicações do Exército, depois da Guerra, que culminam com a República, nada fica em pé depois de se ler este romance. Pedra a pedra, Ruy Tapioca desmistifica a história-pátria, a partir de sua visão de vencedores, e revela todas as contradições que caracterizam nossa civilização, de sorte que, ao final da leitura, bem se entende o batismo do romance: nossa república de bugres, cuja denominação por certo poder-se-á estender para os tempos de hoje, é um país equivocado desde o princípio. Mas, ao mesmo tempo em que desmistifica a versão oficial da história, Ruy Tapioca mostra personagens admiráveis, profundamente humanos e sensíveis, que evidenciam, ao mesmo tempo, apesar de todas as adversidades, que aqui se constituiu, sim, uma nova civilização, ainda em processo de construção, mas cujas catastrofias são bastante distintas daquela que lhe deu origem, em especial quanto à expectativa de se ultrapassar a violência institucional que foi o ferrete com que nos marcaram desde o início.

Em suma, a leitura de *A república dos bugres* é um romance fascinante, uma leitura provocativa e, sobretudo, uma obra admirável.

Antonio Hohlfeldt
PUCRS

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 136 p.

Arnaldo Antunes lê seu tempo especialmente desde a tradição cultural do século XX. O mestre concretista Haroldo de Campos, organizador da Coleção Signos, a que se integra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, vê-o como "artista multimidiático e intersemiótico". Antunes ocupou a cena cultural brasileira primeiramente como vocalista e principal letrista da banda Titãs, com a qual trabalhou de 1982 a 1992. Dedicou-se a partir daí à carreira independente como músico e, ao mesmo tempo, expandiu a dedicação à poesia, na qual estreara em 1983 com o álbum de poemas visuais *Ou E*, em edição do autor. Gosta de trabalhar no "interstício entre as linguagens, da inclusão de várias manifestações". Seu paideuma, de fato, realiza a confluência dos poetas modernistas, concretistas, de prosadores entre os quais o Paulo Leminski de *Catatau*, artes plásticas, música popular brasileira, cultura *pop*, tradição do *rock'n'roll*, envolvimento com as artes gráficas, Informática.

Neste livro, composto de poemas escritos, fotos de instalações do autor, e CD, de novo o poeta e o músico fundem seus trabalhos. Pode-se aceitar que Antunes "violenta a configuração atual da cultura brasileira", como afirma Anelito Oliveira, desde que preservado o *feeling* de roqueiro que atuou, e deu a ela seu selo pessoal, numa banda de grande sucesso entre o público jovem e a mídia. Uma vez mais Antunes comprova que, na sua obra de poeta, ele também se preocupa em atingir os jovens, em operar, como observa Mônica Pinto Rodrigues da Costa, "no que é o domínio da maioria, de quem lê e dos analfabetos – já é

senso comum que a revolução industrial possibilitou a leitura dos signos urbanos (e suas logomarcas: Globo, Chevrolet, McDonald's, Coca-Cola) de maneira imediata, antes do aprendizado da escrita e da leitura".

Sua poesia está aberta aos temas do amor, de Deus, do silêncio. Acolhe o enfrentamento, mas também o acordo pluralista:

the
and
(*the and*, p. 47).

Antunes está à vontade no território das palavras e seus afins, que são seu principal tema, na condição de integrante da Geração de 80. Como outros poetas dessa geração, entre eles Paulo Henriques Britto, Age de Carvalho, Augusto Massi, Alexei Bueno, trouxe para a cena literária brasileira a hesitação pós-moderna:

agagueiraquasepalavra
quaseaborta
apalavraquasesilêncio
quasetransborda
osilêncioquaseeco
(*agá*, p. 10-11)

O autor dos poemas em prosa de *As coisas* soma aqui ao ofício da poesia minimalista, diagramática, o do poema mais longo, como *o buraco do espelho* (p. 23), *mais triste* (p. 68), *o meu tempo* (p. 69). Sua produção se caracteriza pelo artifício radical, na expressão de Marjorie Perloff. No caminho aberto pelos concretistas, Antunes busca estabelecer a dialética não entre a imagem e o real, como o fizeram os modernistas, mas entre a palavra e a imagem, entre o simulacro e seu outro. O artifício radical se evidencia no trabalho de desconstrução do significante, visível desde as vanguardas do início do século; e no processo de metonimização, tornado fundamental pela antilira cabralina. Esses recursos de composição poética afetam o desenvolvimento do verso livre canônico, através de cortes e divisões que seccionam palavras e mesmo sílabas, e da valorização do sintagma:

som que som
e
quando soa

-meu nom
e-

não m
e
coa
(*meu nome*, p. 14)

O autor utiliza os recursos visuais com largueza e em sintonia com a paisagem urbana das grandes metrópoles. Ao se valer tanto de recursos gráficos – corpos e tipos de letras, cores – como de fotografias, revisita a contracultura, o poema/processo, os concretistas, os dadaístas, os futuristas. Nos cortes de palavras, ele valoriza a iconicidade do ideograma: "No raciocínio icônico e poético, você tem uma preservação de partes e ao mesmo tempo a combinação delas. E assim cria-se essa multiplicidade de que se abre para várias interpretações". Todas essas manifestações combinam-se com a utilização da linguagem coloquial, que inclui a gíria. A salvo da pressão vanguardista de *épater le bourgeois*, em certos casos Antunes se vale de termos sexuais populares, a fim de chamar a atenção, através dos mecanismos secretos do corpo, para os implícitos, os ritos ocultos da linguagem, a exemplo de *transborda*: em meio à palavra "transborda" se entremescla uma linha sinuosa: "menstruasuaacagababaejaculasangraevacuassoaafalasalivamija[...]" (p. 72-73).

Na antologia dos anos 90, de Heloisa Buarque de Holanda, da qual participa Arnaldo Antunes, assinala-se na nova poética "um sujeito que se sobrepõe, se insinua entre jogos de figuração e ficcionalizações do eu". Observação semelhante sobre a poesia em processo no Brasil foi feita por Pedro Lyra, Leda Tenório, Mônica Pinto Rodrigues da Costa. A poesia de Antunes busca, de fato, a correlação, a simultaneidade de recursos da antilira cabralina e do poema-objeto concretista com a

expressão de sentimentos individuais. Essa característica da lírica foi enfatizada pelas poéticas do Tropicalismo, Pós-Tropicalismo e Poesia Marginal, depois da etapa da poética do poema-objeto, em que ficara num plano secundário. Há peças de Antunes que trabalham com motivos tradicionais da lírica:

O mar tem voz
Uma a
Uma, ondas,
sua fala se des-
faz, o mar,
o mar faz
calar.

É impossível mentir para o mar
(*o mar*, p.18-19)

Outros poemas apresentam motivos não canônicos, como em *Átomo divisível*, composto graficamente de versos em linhas curvas, que procuram mimetizar o movimento: "átomo divisível/ montanha móvel/ certeza volúvel/ mundo delével/ aço inoxidável" (p. 24-25). A lírica hesitante de Arnaldo Antunes constrói, tal como a de seus colegas de geração, uma pedagogia do paradoxo, afinada com o empenho metadiscursivo da pós-modernidade. Contribui, então, para desestabilizar a cena da canonização, desde o ofício de, na linguagem, mesclar impotência e encantamento:

rio: o ir

Néa de Castro
FURG

PEDRO NAVA

Pedro da Silva Nava nasceu no dia 05 de junho de 1903, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Formou-se em Medicina no ano de 1927. Morreu em 13 de maio de 1984 no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro, onde morou desde 1933. Com alguns poucos poemas divulgados na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, editada pela Organização Simões, e um único livro de poemas, *O defunto*, edição de luxo publicada em 1967 pela Editora Macunaíma da Bahia, Pedro Nava destacou-se por aquilo que ele mesmo chamou de "esmagadora oportunidade poética": suas memórias. São aproximadamente 2500 páginas publicadas a partir de seus 65 anos, entre 1968 e 1983, com uma regularidade exemplar: *Baú de ossos*. Memórias/1. Rio, Glória 1/II/1968 – 15/10/1970. 1a. edição, 1972; *Balão cativo*. Memórias/2. Rio, Glória 16/II/1970 – 13/06/1973; *Chão de ferro*. Memórias/3. Rio de Janeiro, Glória – 17/07/1973 – 17/10/1975, 1a. edição, 1976; *Beiramar*. Memórias/4. Rio de Janeiro, Glória, 01/04/1976 – 11/04/1976 – 1a. edição, 1978; *Galo-das-trevas*. Memórias/5. Rio de Janeiro, Glória, 05/06/1978 – 19/10/1980. 1a. edição, 1981; *Círio perfeito*. Memórias/6. 02/12/1980 – 18/09/1983. 1a. edição, 1983. Deixou inacabadas, mas anunciadas, as suas memórias/7, *Cera das almas*. Pedro Nava foi interlocutor e amigo fraterno dos intelectuais brasileiros mais representativos de sua época: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Gastão Cruls entre outros. Teve papel significativo na criação de *A Revista*, importante veículo cultural modernista, cuja história conta-nos no

terceiro volume de suas memórias. Em 1925, Mário de Andrade, em uma carta ao poeta Carlos Drummond de Andrade, impressionado com uma crítica feita por Pedro Nava a respeito de pintura, vaticina: "Quanto à poesia dele não sei ainda porém me parece que será o mais batuta de vocês todos". O mesmo Mário, no entanto, ao receber os primeiros poemas, em um das correspondências reunidas em *Correspondente contumaz. Mário de Andrade. Cartas a Pedro Nava. 1925 – 1944*, vai reconhecer que a dicção poética de Nava estaria bem mais próxima da prosa. Nessas cartas, há referências e comentários aos seguintes poemas: "Toadas pra meu irmão", "Educação sentimental" e "Prelúdio número um" (segundo Nava, o segundo influenciado por Oswald de Andrade e o terceiro escrito em língua *mariodeandrade*). Esse último foi publicado em 1927 no número dez da *Revista do Brasil*. Segundo a crítica, o seu poema mais significativo é *O defunto*, em que se observa a sensibilidade poética do médico Pedro Nava. A sua presença em estudos sobre a produção poética brasileira faz-se, porém, necessária, pois todos aqueles que se debruçam sobre a sua obra reconhecem que a poesia é uma presença constante nas páginas das longas narrativas de suas memórias. Em torno da palavra poética, misturam-se as lembranças, a pintura, os desenhos, as caricaturas e as fotografias. Pedro Nava teve, acima de tudo, a consciência da materialidade dos signos. Há estilhaços de versos harmonizados, que exercem função claramente poética, e há exemplos de poemas visuais explícitos nas páginas das suas memórias. Assim, se pode ler o "poeta" Pedro Nava: um escritor que incorporou o projeto modernista da recuperação poética de uma identidade múltipla e viva da cultura brasileira. Ainda pouco estudado, alguns trabalhos acadêmicos sobre ele merecem ser destacados: Davi Arigucci Jr. *Móvil da memória*. In: __. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; Antonio Candido. *Poesia e ficção na autobiografia*. In: __. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987; Raimundo Nunes. *Pedro Nava. Memórias*. São Paulo: Ateniense, 1987; Flora Süssekind. *O mapa de Nava*. In: __. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998; Wander de Melo Miranda. *Cidades da memória em Drummond e Nava. Quadrant*, Université Paul Valéry – Montpellier III: n. 8, 1991, Antônio Sérgio Bueno. *Vís-*

ceras da memória. Uma leitura da obra de Pedro Nava. Belo Horizonte: UFMG, 1997; Monique Lemong. *A Solidão Povoada*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; Tânia Regina Oliveira Ramos. *Memórias. Uma oportunidade poética.* Tese (Doutorado em Letras) – PUCRJ, 1990. Henrique Espada Rodrigues Lima Filho. *Descirreconstrução: memória e cultura em Pedro Nava.* Dissertação (Mestrado em Letras) – UFSC, 1993. Ana Cristina de Rezende Chiara. *Um homem no limiar: sobre o tema da morte na obra de Pedro Nava.* Dissertação (Mestrado em Letras) – "Do Palácio da Memória" ao "Cárcere da Alma". 34 *Letras*, Rio de Janeiro, n. 5 e 6, set. 1989; e ensaios reunidos nos Anais do II Congresso da ABRALIC 1990 (*Literatura e Memória Cultural*), Volume III, Belo Horizonte, MG. A partir de 1998, a Ateliê Editorial e Editora Giordano assumiram a reedição da obra memorialística e dos diários de Pedro Nava.

TANIA REGINA DE OLIVEIRA RAMOS

UFSC

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Poeta, antropólogo e professor universitário, Edimilson de Almeida Pereira nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, em 18 de julho de 1963. Licenciou-se em Letras (língua portuguesa, literatura brasileira e portuguesa) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1986), é mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1996), doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade Federal de Juiz de Fora. A sua produção poética é vasta e já lhe valeu vários prêmios literários, entre os quais o primeiro lugar no "Concurso Nacional de Poesia Helena Kolodny" (1997), e "Prêmio Nacional de Literatura Editora UFMG" (1988). Pereira busca a

matriz da sua poesia na cultura afro-mineira. No entanto, ainda que a história e a experiência afro-brasileiras sejam as fontes culturais nas quais ele nutre o seu veio poético, a sua poesia desvincula-se da representação meramente historicista, abrindo espaço para uma representação simbólica do processo histórico individual. Predomina na sua poesia uma preocupação meta-poiesis, com a busca do material poético nos pequeninos acasos, nos encontros e desencontros do cotidiano, na simplicidade das coisas e das pessoas, e uma certa apuração da poeticidade encontrada na fala popular (uso de provérbios, expressões triviais, vocabulário corriqueiro e sintaxe intencionalmente truncada). É através da manipulação lingüística, do apuro da linguagem, da combinação engenhosa de vocábulos, expressões e situações aparentemente incongruentes que ele consegue avivar os matices culturais e lingüísticos e extrair novos sentidos. Ao escolher palavras que apresentam uma multiplicidade de significados, ele convida o leitor a participar do processo de criação (a voz poética de alguns dos seus textos concede ao leitor o lugar de co-autor na sua obra). Essas "falas" apresentam também um elemento lúdico e, simultaneamente, abrem espaço para a inter-rogação transtextual pois apresentam perspectivas múltiplas para a interpretação do passado histórico e cultural. A sua ampla produção poética tem se desenvolvido desde 1985, com a publicação de *Dormundo* (Juiz de Fora) e tem se intensificado desde então. Até o presente, Pereira já publicou *Livro de falas* (Juiz de Fora, 1987), *Árvore dos Arturos & outros poemas* (Juiz de Fora, 1988), *Corpo imprevisto & Margem dos nomes* (Juiz de Fora, 1989), *Ô lapassi & outros ritmos de ouvido* (Belo Horizonte, 1990), *Corpo vivido: reunião poética* (Belo Horizonte, 1991), *Rebojo* (Juiz de Fora, 1995), *O homem da orelha furada* (Juiz de Fora, 1995), *A roda do mundo* (Belo Horizonte, 1996 – em parceria com Ricardo Aleixo), *Águas de contendadas* (Curitiba, 1997) e numerosas participações esparsas no Brasil, na França e nos Estados Unidos. O seu interesse pela cultura popular brasileira e, em especial, pela cultura afro-mineira, levou-o a fundar e desenvolver (em parceria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes) o projeto "Minas e Mineiros" do qual já se publicaram cinco livros (*Negras raízes mineiras: os Arturos*, *Arturos: olhos do rosário*, *Mundo encaixado: significado da cultura popular*, *Assim se benze em Minas Gerais*, *Do*

presépio à balança: representações sociais da vida religiosa). A pesquisa de campo e as análises antropológicas desses textos têm servido de suporte temático para muito da sua produção poética. Dentre a bibliografia secundária sobre a sua produção poética, os seguintes artigos merecem destaque (por se tratar de textos que oferecem uma análise extensa da sua obra poética): Rique Aleixo de Brito, *Viagens à textualidade afro-mineira, Suplemento Literário de Minas Gerais* v. 1, n. 113, p. 6; 07 jan. 1989; Steven White, *Reinventing a sacred past in contemporary Afro-Brazilian poetry, Callabo* v. 20, n. 1, p. 69-105; 1997; Oliveira Silveira, "De repente um poeta maduro nas Gerais", *Porto & Vírgula*, p. 39-41, 1997.

MARIA JOSÉ SOMMERLATE BARBOSA

The University of Iowa

OLIVEIRA SILVEIRA

Nascido em Rosário do Sul, no estado do Rio Grande do Sul (Brasil), em 1941, Oliveira Silveira é formado em Letras, tendo exercido o magistério secundário na escola de 2.º Grau Cândido de Godoy em Porto Alegre. Integrou o Grupo Palmares de 1971 a 1978 e foi um dos idealizadores e colaboradores da revista *Tição*, tendo inclusive sido o responsável pela transformação do dia 22 de novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares, em Dia da Consciência Negra. Poeta prolífico, vem publicando desde 1962 até os dias de hoje com bastante regularidade. Sua obra revela sintonia com os melhores autores da negritude caribenha e latino-americana, como Aimé Césaire e Nicolás Guillén, entre outros. Oliveira Silveira integra-se perfeitamente à corrente formada pelos poetas brasileiros engajados na valorização do negro e de sua cultura, distinguindo-se, porém, dos demais pela busca simultânea de uma identidade negra e gaúcha. Em sua poesia inscrevem-se o manancial do falar gauches-

co e o quadro referencial do pampa, aos quais vêm associar-se elementos da cultura negra. Dessa forma, seus poemas afrogaúchos apresentam aspectos pouco conhecidos da história do negro no Rio Grande do Sul, como a existência de todas as formas de resistência negra: do banzo à formação de quilombos. O resgate de lendas do sul do país, como a do Negrinho do Pastoreio e a do Negro Bonifácio, e sua reelaboração poética a partir de uma ótica negra, colocam Oliveira Silveira entre as figuras de primeira grandeza no panorama da poesia negra brasileira.

OBRAS

Roteiro dos tantãs, 1981; *Germinou*, 1962; *Poemas regionais*, 1968; *Banzo, saudade negra*, 1970; *Décima do negro peão*, 1974; *Praça da palavra*, 1976; *Pêlo escuro*, 1977. Participação na Antologia *Cadernos negros 3 – Poesia*. São Paulo: ed. dos autores, 1980.

Participação em *Axé – antologia contemporânea da poesia negra brasileira*. São Paulo: Global, 1982.

Poema sobre Palmares. Porto Alegre, ed. do autor, 1987.

Participação na *Antologia Poesia negra/Schwarze poesie*. Köln: Edition Diá, 1988.

Participação na *Antologia de Poesia negra brasileira*, organizada por Zilá Bernd. Porto Alegre: IEL/AGE/IGEL, 1992.

Anotações à margem. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1994. Coleção Petit POA.

BIBLIOGRAFIA

BERND, Z. Negritude e gauchidade: Oliveira Silveira. In: _____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 118-125.

BERND, Z. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Z. & BAKOS, M. *O negro, consciência e trabalho*. Porto Alegre: Ed. da Universidade (UFRGS), 1991.

ZILÁ BERND
UFRGS

BRASIL

BRAZIL

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by **BRASIL/BRAZIL** subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to **BRASIL/BRAZIL** is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de **BRASIL/BRAZIL**. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Editorial Office (Brazil)

Curso de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, prédio 8, 4º andar
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banrisul, Agência 100, Conta Corrente 06.560220-07

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 20.00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University - Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel.: (401) 863-3042

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 20.00 a year for individual subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:
www.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores 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. 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 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word for Windows or WordPerfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, the author's name and home institution. 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.



filiada à ABEU