

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 25 / ANO 14 / 2001





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2001 by **Brasil/Brazil**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL**

Chanceler

Dom Dadeus Grings

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

A sátira de Olavo Bilac ao teatro carioca	5
Alvaro Santos Simões Junior	

A literatura como cartografia textual: <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>, de Caio Fernando Abreu	39
Bruno Leal	

"Clarice Lispector hides a <i>Screaming Object</i>:" notes on an abandoned project	69
Sonia Roncador	

LITERATURA

Poemas satíricos, de Olavo Bilac	87
Alvaro Santos Simões Junior	

ENTREVISTA

Olga Borelli: Não dá para analisar Clarice	91
Susana Rossberg	

RESENHAS	111
-----------------	-----

FÓRUM	131
--------------	-----

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 (PUC - Rio Grande do Sul)

Revisão de Provas/Copy Editing

Vinicius Figueira (PUC - Rio Grande do Sul)

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)

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York - Stony Brook)

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

A SÁTIRA DE OLAVO BILAC AO TEATRO CARIOCA

Alvaro Santos Simões Junior
Universidade Estadual Paulista

1. A Cigarra

Em 1895, aos 29 anos, Olavo Bilac (1865-1918) gozava do prestígio de escrever para dois jornais importantes: o matutino *Gazeta de Notícias* e o vespertino *A Notícia*. Apesar do intenso trabalho cotidiano que a função de redator lhe exigia, Bilac sentiu-se encorajado a aceitar a direção da parte literária de um periódico que pretendia explorar o filão das publicações ilustradas.

Os diários não possuíam condições técnicas para publicar charges, vinhetas e ilustrações em abundância por causa da dificuldade em reproduzir desenhos. Pela técnica litográfica, o artista desenhava às avessas diretamente sobre uma pedra calcária com um lápis gorduroso. Essa pedra era primeiramente molhada para umedecer as partes não cobertas pelo desenho; depois, recebia uma tinta, que, incompatível com a água, concentrava-se sobre a área seca. Com o advento da zincografia, o desenho passou a ser feito sobre papel especial com pena de irídio e tinta autográfica. Uma prensa imprimia o desenho so-

bre uma placa de zinco, que, em seguida, era submetida a banhos graduados de água-forte, que poupavam a superfície coberta pela tinta.¹

A complexidade das técnicas empregadas pelos ilustradores impedia-os de satisfazer plenamente a voracidade dos jornais por matérias atualizadas.² Além disso, a composição manual coluna por coluna exigia determinar-se com antecedência o espaço a ser reservado para a ilustração.

Por isso, uma revista publicada com intervalo de vários dias entre um número e outro teria melhores condições de incorporar ilustrações que fossem adequadas aos assuntos tratados pelo texto escrito, mas que não deixassem, por isso, de ser produzidas com esmero artístico. Com projeto gráfico requintado e impressas em papel especial, as revistas ilustradas visavam proporcionar à elite carioca entretenimento e possivelmente uma espécie de deleite tátil e visual.

Resolvido a disputar o modesto público leitor carioca com a nova revista de Angelo Agostini, *D. Quixote*, Manuel Ribeiro, o proprietário, *bookmaker* e dono de frontão de pelota basca (cf. Magalhães Jr., p. 189), incumbiu Olavo Bilac e Julião Machado da direção d'*A Cigarra*, cujo primeiro número saiu em 9 de maio de 1895, com 8 páginas coloridas em formato pequeno. O título da publicação aludia à conhecida fábula de La Fontaine, sugerindo que a revista pretendia ser uma fonte de diversão amena para as *formigas* da sociedade carioca. Mas as *cigarras* do periódico não eram tão imprudentes quanto a da fábula; desde o primeiro número, fizeram questão de estabelecer o preço da assinatura semestral ou anual e do exemplar avulso. A primeira página trazia uma gravura de Julião Machado, que representava alegoricamente a revista pela figura de uma moça munida de violão e asas de inseto. Ao lado, um texto de Olavo Bilac procurava apresentar a nova publicação aos leitores:

... A *cigarra* é um jornal ilustrado, que não tem programa nenhum e terá muitos assinantes. Esta cigarra vai cantar enquanto para isso houver forças; e as forças não faltarão enquanto o dinheiro chover dentro deste escritório, como já está chovendo.

Amigos! o tempo dos romantismos passou. Pode-se amar, ao mesmo tempo, o *calembourg* e o *paté de foie gras*, as facécias de Gil Blas de Santilhana³ e as apólices da dívida pública, os belos olhos de uma mulher e o seu dote. Nós estimamos a propriedade: no dia em que tivermos casa própria e uma tiragem de 200.000 exemplares, nem por isso nos consideraremos incompatibilizados com a Graça e a Alegria, fontes perpétuas do rejuvenescimento.

Os casos de cantoras, que, como a Candiani, acabam num casebre de Santa Cruz ou alhures, depois de terem embasbacado gerações de melômanos, pertencem à História Antiga.⁴

A conciliação entre arte e profissionalismo, defendida em tom de pilhéria no editorial, já vinha sendo tentada com relativo êxito por Bilac e seus companheiros de geração, como Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Guimarães Passos, Pedro Rabelo e Artur Azevedo, entre outros, que invadiram as redações dos periódicos cariocas, tornando-os um pouco mais “literários”.⁵

A *Cigarra*, publicada sempre às quintas-feiras, pretendia ser a primeira publicação ilustrada do Brasil projetada para ser encadernada ao final do primeiro ano, formando um volume de mais de 420 páginas, que conteria “a crítica literária, política e artística” do período.⁶

A partir do número 5, de 6 de junho de 1895, a primeira página da revista passou a abrigar alternadamente *portraits-charges* das *cigarras* – artistas, literatos e jornalistas – e das *formigas* – políticos, diplomatas, comerciantes e banqueiros – da sociedade carioca. Talvez essa fosse uma maneira de atrair as simpatias das pessoas influentes para o novo periódico.

A *Cigarra* possuía seções fixas como “A política”, “Crônica” e “Teatros” e publicava também matéria variada, como comentários de *fait divers* e colaboração literária: contos e poemas assinados por Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Guimarães Passos, Artur Azevedo, Pedro Rabelo, Luiz Murat e B. Lopes.

Bilac abandonaria a função de redator em outubro de 1895, sendo substituído por Pedro Rabelo, mas continuaria a assinar a “Crônica”.

A veia satírica do poeta manifestou-se uma única vez nas páginas d'A *Cigarra*, quando, em 10 de outubro de 1895, expressou seu desconsolo com o panorama teatral da cidade do Rio de Janeiro.

*Musa! Por que inda vais⁷ ao largo do Rocio
Bocejar, de teatro em teatro vazio?
Foi-se o Frégoli! Foi-se a Tiozzo! A Füller (Ida)
Foi-se! E, em largo tropel, aos trambolhões, fugida,
Foi-se a troupe do Frank, – cavalos e palhaços...
A que triste platéia⁸ hás de⁹ levar os passos,
Musa? Restam-te agora apóstrofes e prantos:
Ou a Emília Adelaide, ou a Ismênia dos Santos...*

*Nem sequer ouvirás Palmira n'A Cigarra;
Souza Bastos de novo ao trololô se agarra:
E, para restaurar as enchentes que tinha,
Ressuscita o Tim-Tim e Os dias de Clarinha...*

*Musa! a noite melhor, a noite que me chama
É a do beijo, a do amor, a do sono, a da cama!¹⁰*

Apesar da estrofação irregular, é preciso reconhecer nesse texto um soneto com rimas parelhas. Os catorze alexandrinos foram escritos para ocupar a seção "Teatros" da revista. A primeira estrofe de oito versos descreveria o panorama visitado pela musa da crônica teatral; a quadra seguinte trataria mais especificamente das atrações oferecidas pela companhia Sousa Bastos; o dístico final marcaria a recusa definitiva do poeta em tratar da cena teatral carioca.

Nesse poema, Bilac procurou dissuadir sua musa de frequentar os teatros vazios, onde o que paradoxalmente se notava eram as ausências do cantor lírico italiano Leopoldo Fregoli, que, num mesmo espetáculo, era soprano, contralto, barítono, tenor etc., homem, mulher etc., da diva italiana Zaira P. Tiozzo, que encantou os melômanos cariocas, da sensual norte-americana Ida Füller e sua *Dança serpentina*, que havia merecido os encômios do cronista,¹¹ e do *clown* e empresário inglês Frank Brown e sua equipe de acrobatas eqüestres, que inundavam o São Pedro de Alcântara com oitenta mil litros de água, líquido raro em Sebastianópolis. Nas salas ou, como preferia Bilac, nos

barracões do largo do Rocio, atual praça Tiradentes, e na adjacente rua do Espírito Santo, atual Pedro I, imperavam as companhias da portuguesa Emília Adelaide (1836-1905) e da baiana Ismênia dos Santos (1840-1918), especializadas respectivamente em dramas lacrimogêneos e operetas baseadas nos membros inferiores das atrizes.

Nesse ambiente desanimador para o poeta, sua musa não poderia ouvir nem mesmo a cômica portuguesa Palmira Martins de Sousa Bastos (1875-1967) na opereta homônima da revista de Bilac e Julião Machado, espetáculo elogiado pela crítica, pois a companhia Sousa Bastos, insatisfeita com a pouca afluência de público, resolvera colocar em cartaz no Recreio Dramático velhos sucessos como a revista *Tim tim por tim tim* (encenada pela primeira vez no Lucinda em 1892), de Antônio de Sousa Bastos (1844-1911), dono da companhia e marido de Palmira, e a opereta *Os 28 dias de Clarinha*, adaptação de original francês (*Les vingt-huit jours de Clairette*, de Gustave-Hippolyte Roger – 1815-1879) por Moreira Sampaio e Luís de Castro, que, em 1892, já fora à cena no Sant’Ana com o título *Um rapaz de saias*.

Nesse soneto, Bilac valorizou espetáculos díspares entre si: canto lírico, espetáculo coreográfico, exibição circense e quadro cômico. Na falta destes, não se animou a comentar os dramalhões, as revistas e as operetas em cartaz. Note-se que a estrofe dedicada aos ausentes continha o dobro de versos. Um dos “trololós” da companhia Sousa Bastos, a revista portuguesa *Tim tim por tim tim*, de 1888, Bilac havia considerado em crônica anterior uma tola revista européia inteiramente estranha à vida carioca.¹² O que haveria de comum entre os artistas celebrados seria a procedência estrangeira; entre os preteridos por uma noite de amor, haveria a origem luso-brasileira. Seria essa escolha resultado da assimilação dos modelos culturais europeus por Bilac? Pode-se suspeitar que sim. Como notara a concorrente *D. Quixote*,

... o espírito d’A Cigarra é o verdadeiro espírito Gaulês que o Julião trouxe consigo, mas que, forçoso é confessá-lo, encontrou, já aqui incarnado no seu companheiro, redator Olavo Bilac.¹³

Julião Machado, português natural de Luanda, adquirira o *esprit gaulois* durante sua estada em Paris, para onde fora em 1890 conhecer de perto as revistas ilustradas francesas e consumir a herança paterna. Em 1894, completamente arruinado, resolvera tentar a sorte em Buenos Aires, mas uma escala no Rio de Janeiro mudou seus planos; permaneceria na então Capital Federal até 1920 (cf. Lima, v. 3, p. 963-85). Bilac, por sua vez, intoxicara-se irremediavelmente de “parisina” durante sua primeira viagem à Europa em 1890.¹⁴ Insuflada pelo espírito crítico e mordaz, de matriz parisiense, de seus diretores, *A Bruxa* não poderia admitir produções distanciadas dos padrões do teatro civilizado, ou seja, *do melhor teatro* que se fazia na Europa. A atitude *blasé* muitas vezes assumida por Bilac nas suas críticas ao teatro carioca correspondia à sua função de redator de uma revista que procurava seguir o luxo e a sofisticação de similares francesas, as quais costumavam ser plagiadas sem nenhum constrangimento pela imprensa brasileira (cf. Lima, v. 1, p. 127); o caráter licencioso e popularesco da maioria dos espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro entrava em choque com o projeto elitista d’*A Cigarra*.

O hebdomadário ilustrado *Gil Blas*, publicado em Paris a partir de 1891, foi provavelmente lido por Julião Machado durante sua estada naquela cidade. Pode-se supor que Bilac conheceria o periódico durante sua viagem ao Velho Continente (1890-1891) ou mesmo folheando os exemplares que chegavam ao Rio de Janeiro.¹⁵ Neles, os desenhos do suíço naturalizado francês Théophile Alexander Steinlen (1859-1923) e de outros artistas ilustravam os versos de Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Verlaine (1844-1896), entre outros poetas, e as crônicas e contos de, por exemplo, Aurélien Scholl (1833-1902), Anatole France (1844-1924) e Marcel Prévost (1862-1941). Como *A Cigarra*, *Gil Blas* era impresso em formato pequeno, possuía oito páginas e utilizava tipos de imprensa comuns em seu título (o título d’*A Bruxa*, revista de que se trata logo abaixo, era desenhado). Ambos os periódicos ostentavam no cabeçalho um lema ou epígrafe. O francês reproduzia uma frase do prefácio de uma edição do romance *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), de Alain René Lesage: “Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd’hui et recommencer le lendemain”.¹⁶ Já o carioca estam-

pava dois versos de Lazare de Baïf (1532-1589), respeitando a ortografia do original: “Il est hyver; danse, faineante. / Appren des bestes, mon ami.” O primeiro lema esclarecia que o jornal europeu propunha-se divertir o leitor; o segundo propunha a diversão a quem era avesso a ela. Objetivos semelhantes levaram a soluções diferentes, adequadas provavelmente ao pressuntivo nível cultural dos leitores: *A Cigarra* ostentava maior número de desenhos e vinhetas, enquanto *Gil Blas* trazia textos mais longos.

Ao contrário de sua similar carioca, a publicação francesa adotava estratégias comerciais muito interessantes. A sétima página era dedicada a anúncios dos mais diversos produtos, de fotografias galantes com “scènes de boudoir” a remédios para “maladies secrètes”. Como um maior número de leitores poderia certamente atrair mais anunciantes, *Gil Blas* manteve-se aliado ao cotidiano homônimo, cujos assinantes recebiam o hebdomadário ilustrado em primeira mão.

A demonstração incontestável de que a revista francesa servira de modelo a Julião Machado viria em março de 1898, quando o desenhista português lançou no Rio de Janeiro o hebdomadário ilustrado *Gil Braz*, cujo nome não ocultava a origem de sua inspiração. Infortunadamente, o novo periódico não resistiu a uma das principais endemias cariocas: o mal dos sete números...

2. A Bruxa

Pouco mais de três meses depois de haver abandonado *A Cigarra*, Bilac reuniu-se novamente a Julião Machado para juntos dirigirem *A Bruxa*, de Sousa Lage. A partir do título, a publicação ilustrada de oito páginas em três cores procuraria seguir um estilo “gótico” que lhe daria certa uniformidade estética.¹⁷ As capas e vinhetas eram habitadas por bruxos, diabos, duendes e outras entidades infernais; os artigos eram assinados por demônios como Belsebuth, Astaroth e Lucifer;¹⁸ a data de publicação do hebdomadário era sexta-feira, dia aziago.

A capa do primeiro número, publicado em 7 de fevereiro de 1896, trazia a figura de uma bruxa, a quem se atribuía a autoria do editorial de apresentação. Seminua, a figura ostentava formas bem proporcionadas e um rosto jovem, que o texto procurava justificar.

A Bruxa, que aqui vedes, não é velha, nem feia, nem desdentada, nem mal amanhada, nem má. Ouve missa, aos domingos, às 11 horas, em S. José; veste-se *chez Dreyfus*; espera ficar, através dos anos sem conta, eternamente bela e eternamente moça; e, condescendente com as paixões humanas, promete não negar os beijos e os sorrisos da sua boca a quem souber merecer o seu amor.

Se a magoarem, vê-la-eis retomar o seu clássico aspecto de comedora de crianças. Aparecerá, como antigamente, embrulhada numa túnica remendada e podre, com olhos de hiena fuzilando entre falripas arrepiadas, comandando, com um simples aceno das moletas sinistras, toda a sua comitiva de demônios e de espíritos perversos.¹⁹

Como era praxe entre os membros das “igrejinhas” formadas por jornalistas e literatos *daquele tempo*, os encômios – beijos – d’*A Bruxa* eram destinados aos amigos e protegidos; aos desafetos, as críticas mais duras e, muitas vezes, injustas.

A Bruxa herdou algumas seções fixas d’*A Cigarra*, como “Crônica”, “A política” e “Teatro”,²⁰ e criou uma nova: “O carilhão da Bruxa”, seção de notas variadas escritas em tom bem-humorado. Além da capa, as gravuras ocupavam integralmente as páginas centrais (4 e 5) e às vezes alguma outra de acordo com a necessidade; as páginas de texto eram ilustradas com desenhos originais ou vinhetas em razoável variedade. *A Bruxa* cedia um bom espaço para a colaboração literária, que era assinada por Júlia Lopes de Almeida, Machado de Assis, Alphonsus de Guimarães (1870-1921), Francisca Júlia da Silva, Valentim Magalhães, Emílio de Menezes, Valdomiro Silveira (1873-1941), Alberto de Oliveira, Coelho Neto, Guimarães Passos, Luís Guimarães Junior (1845-1898), Luís Murat, Figueiredo Pimentel, Luís Delfino (1834-1910) e Artur Azevedo, entre outros. Julião Machado também colocava a revista à disposição de ou-

tros ilustradores, como Henrique Bernardelli (1858-1936), Antônio Parreiras (1860-1937), Belmiro de Almeida (1858-1935), Angelo Agostini, Artur Lucas, Virgílio Cestari, Isaltino Barbosa e alguns outros.

Sousa Lage procurou ser mais ousado comercialmente do que Manuel Ribeiro, de quem adquiriu as antigas assinaturas d'A *Cigarra*, que pouco sobrevivera à saída de Olavo Bilac. A partir do sexto número, a revista passou a trazer a frente e o verso da contracapa repletos de anúncios ilustrados por Julião Machado. A alfaiataria Ortigão, a Casa Godinho, armarinho e modas, a casa de chapéus Ao Pavilhão Brasileiro, a Casa das Fazendas Pretas, o fotógrafo J. Gutierrez, o restaurante Petrópolis, as perfumarias Ao Bogary e Miguel Lopes & Irmão, as lojas de roupas femininas Aux Tuileries e Mme. Missik e a Camisaria Especial acreditaram no prestígio d'A *Bruxa* junto ao público. Quando se comparam os anúncios d'A *Bruxa* com os da *Gazeta de Notícias*, predominantemente de medicamentos, percebe-se que a revista ilustrada atingia um público constituído pelas classes privilegiadas da sociedade carioca, que podiam vestir-se com elegância e perfumar-se. Consta que cartazes da revista pintados "a guache e prata e ouro" eram expostos no original "nas lojas chiques e nas confeitarias de luxo", atraindo bom público.²¹

Os preços cobrados pela assinatura, 48\$000 pela anual e 25\$000 pela semestral, também indicavam que a revista visava a um público leitor com maior poder aquisitivo. Assinar a *Gazeta*, cuja periodicidade era *diária*, custava a metade²² e dava direito a brindes especiais. O número avulso d'A *Bruxa* custava 1\$000, dez vezes mais do que o jornal de Ferreira de Araújo.

Disposto a ampliar o número dos leitores de seu hebdomadário, Sousa Lage, em março de 1896, fez-se acompanhar de Olavo Bilac em viagem à progressista cidade de São Paulo, onde esperava vender muitas assinaturas e contratar mais anúncios.

Aparentemente, os negócios da revista prosperaram nos primeiros meses a ponto de animar o proprietário a mudar a redação da "pouco aristocrática rua da Quitanda" para a rua do

Ouvridor, “coração da cidade”, em novembro de 1896,²³ antes mesmo do primeiro aniversário, comemorado com uma festa ruidosa e uma chuva de papel picado sobre a via elegante do Rio de Janeiro.

Entretanto, o número 64, de 30 de junho de 1897, – cujo desenho de capa representava *A Bruxa* por um redator (profissão identificada pelo lápis colocado sobre a orelha) que, vestido com roupas remendadas, *colocava a viola no saco* (talvez a mesma viola que fora vista nas mãos da Cigarra) – anunciaria a suspensão da publicação:

Somos forçados a suspender temporariamente a publicação deste hebdomadário, que com verdadeiro sacrifício temos mantido e esperamos continuar a manter. Quando, dentro de poucas semanas, reaparecer *A Bruxa*, terá sido reformada radicalmente: com a medida que tomamos agora, não serão absolutamente prejudicados os nossos assinantes.

Ninguém ignora as dificuldades com que luta quem se abalança a uma empresa como esta: já *A Bruxa* tem feito prodígios, procurando ser pontual, interessante, nova, original. Se Deus e o Diabo não mandarem o contrário, ela ainda será mais bela e mais digna de aplauso, na fase nova em que vai entrar brevemente.

Até breve, pois!

Cumprindo parte do prometido, *A Bruxa* reapareceria no ano seguinte sob a direção de Leopoldo Cabral. Porém, retornando à rua da Quitanda, a revista se tornaria mais modesta, com menos ilustrações – dessa vez assinadas por Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953) e Celso Hermínio. Embora o nome de Bilac ainda constasse da capa, talvez como chamariz para o público, constatar-se-ia que os responsáveis efetivos pela redação seriam Guimarães Passos e Alfredo Santiago. Os novos diretores da revista procuraram reduzir radicalmente os preços das assinaturas e do número avulso, que passou a custar a metade. No entanto, a estratégia de recuperação do periódico não foi bem sucedida. Em julho de 1900, surgiria um *outro* jornal ilus-

trado chamado *A Bruxa*, que apenas se aproveitava da nomeada da revista extinta, pois não possuía com ela nenhum vínculo.

Para *A Bruxa*, Bilac escreveria vários poemas satíricos; alguns foram publicados isoladamente, outros serviram de legenda para as ilustrações de Julião Machado. A maioria deles, no entanto, ocuparia o espaço da seção “Teatro”.²⁴ Logo no primeiro número da revista, essa seção trouxe um poema constituído de dez alexandrinos com rimas parelhas, que retomou, cinco meses depois da publicação do soneto d’*A Cigarra* aqui comentado, a crítica do meio teatral carioca.

*Fui do Jardim do Apolo ao jardim do Recreio
E ao do Lucinda. Vi moças de farto seio;
Vi senhores de olhar cúvido e ardente; vi
Tanta gente passar, às tontas por ali!
Vi namoro, e chalaça, e farsas, e bebidas,
E mais nada...*

*Lamento essas horas perdidas!
O ator Martins, Nhô-Quim do drama nacional,
Inda não veio à cena: a Arte municipal
Oscila entre o Tim-Tim e a Maria Cachuxa:*

*Que hei de, pois, escrever nesta seção d’A Bruxa?*²⁵

Nesse texto, o poeta narrou passeio realizado nas ruas do Lavradio e do Espírito Santo, que, juntamente com o largo do Rocio, concentravam as principais salas teatrais do Rio de Janeiro.²⁶ Nos jardins – áreas de convívio para os freqüentadores se encontrarem antes dos espetáculos e nos intervalos entre os atos – dos teatros Apolo, Recreio Dramático e Lucinda, o poeta viu apenas moças sedutoras, senhores seduzidos e ruidosa reunião social. Os teatros Recreio Dramático e Apolo eram efetivamente cercados de jardins; o Lucinda era precedido de barracões que funcionavam como botequins (cf. Silva, p. 67, 71 e 81). Algumas prostitutas freqüentavam esses locais para arrebanhar fregueses. Dos espetáculos em cartaz, o poeta nada disse; apenas lamentou as suas “horas perdidas” – perdidas porque fora aos teatros em busca de Arte, enquanto as salas, entretanto, ofereciam outros atrativos muito apreciados pelos cariocas.

A “Arte municipal” oscilava entre as revistas *Tim tim por tim tim* e *Maria Cachuxa*, porque, segundo o poeta, o ator Antônio de Sousa Martins (1836-1917) ainda não teria aparecido em cena. Ao atribuir a esse “ministro e secretário de Estado dos Negócios do Teatro”,²⁷ então envolvido em um projeto de Teatro Normal, o condão de revitalizar a cena teatral carioca, Bilac quis ser irônico, pois desde os tempos d’*A Cigarra* fora implacável com o velho artista, que, mais tarde, definiria como “um dos que melhor sapatearam nos cancãs do teatro Sant’Ana”.²⁸ Martins assumira a sala fresca e arejada daquele teatro, também cercado por jardins, em 1872, logo após a inauguração. O novo empresário fundamentou sua companhia no exuberante talento de atrizes egressas do Alcazar,²⁹ Rose Villiot e Amélia Gubernatis. Martins permaneceria no Sant’Ana até 1880, com interrupção entre 1877 e 1879.

O ator que interpretou a personagem-título da peça *Nhô Quim*, menosprezada por Bilac,³⁰ ameaçava vir “à cena” como diretor artístico de uma projetada escola municipal de arte dramática. Bilac encerraria o texto ressaltando a impossibilidade de se pronunciar sobre o teatro carioca, dominado pelas bambochatas; seu desalento só poderia aumentar ao ver encarregado da “regeneração” capitaneada pelo Conselho Municipal um ator e empresário de revistas e operetas.

O texto transpirava uma certa censura de cunho moralista aos frequentadores dos teatros, que deles se serviam para realizar atividades estranhas à arte dramática. No entanto, o “namoro”, a chalaça e as bebidas dos jardins talvez fossem apenas um transbordamento da licenciosidade do palco, onde os ditos obscenos e a ginástica erótica do maxixe predominavam.³¹

Pelo desagrado manifestado pelo crítico com o teatro do Rio de Janeiro, compreende-se a pouca assiduidade da seção “Teatro” n’*A Bruxa*, irregularidade que certa vez Bilac procurou justificar para o leitor:

*Haveis de notar que raras vezes se inclui n’A Bruxa esta seção. A razão é simples: nenhuma novidade aparece, digna de menção, na calmaria podre dos podres barracões da rua do Espírito Santo.*³²

Algumas vezes, a seção trazia *sketches* satíricos que, embora pertencentes ao gênero dramático, não tratavam propriamente do teatro carioca. A personagem do “monólogo” abaixo transcrito, por exemplo, foi o ávido Chefe de Polícia, intensamente criticado pela imprensa, que debalde pedia a sua demissão:

MONÓLOGO DE ATUALIDADE

O Sr. André Cavalcanti (*só, mastigando, passeando*³³
agitadamente pelo seu gabinete da rua do Lavradio):

*Sai*³⁴ o fruto da flor, e a pérola do mar;
Do sol, a luz do dia, e da lua, o luar;
*Sai*³⁵ a guerra da paz, e sai da paz a guerra,
E as espumas do mar, e as árvores da terra;
*O leite sai da vaca, e do ovo o pinto; sai*³⁶
Da avó a mãe, assim como do avô o pai;
*Tudo sai!*³⁷ *No fervor universal da vida*
Há para tudo entrada, e tudo tem saída!

(Pausa)

*Ó minh'alma! eu também um dia hei de*³⁸ *sair?*
*Porque*³⁹ *não ficarei, perpétuo, a digerir,*
Perpetuamente em paz, almoços e jantares,
Regados a Bordeaux, regados a Colares?
Ai! também sairei! não posso, por meu mal,
Formar uma exceção na vida universal!
Sairei! arrastando o estômago, com fúria,
*E dirigindo aos céus*⁴⁰ *a derradeira injúria,*
Lembrando com saudade os lunches que gozei,
Sairei! sairei! sairei! sairei...

(Pausa)

Mas, sairei à força, ó alma angustiada!

(Chamando um contínuo)

*Seu José! tome lá! vá comprar uma empada!*⁴¹

Esses alexandrinos com rimas parelhas não eram apenas uma sátira contra um policial considerado glutão e incompetente, que ocupava um cargo importante apenas por atender a conveniências políticas; serviam também como crítica indireta aos “podres barracões da rua do Espírito Santo” e aos demais

palcos, que não forneciam matéria digna de ocupar a seção da revista que lhes era reservada.

Em julho de 1896, apareceria uma novidade digna de menção. As dependências do teatro Eldorado seriam transformadas numa réplica do *Cabaret du Chat Noir* de Paris pela senhorita Ivone, ou melhor, *mademoiselle* Ywonna, conforme anúncio publicado na *Gazeta de Notícias*. O cronista Fantasio reconheceria na nova casa um esforço de imitação de similares francesas, onde imperava o cançonetista popular homenageado pela empresária no cenário de sua casa e em sua própria indumentária.

Em ponto grande, com o seu vestuário de bretão, avulta o retrato de Aristide Bruant, o rei das tavernas de Montmartre.⁴² E, vestida à maneira de Bruant, – pantalonas fofas de belbutina, camisa vermelha, sombreiro desabado, – passa e repassa entre as mesas a gorda Ivone, de olhos espertos rebrilhando malícia, covinhas brejeiras no queixo, melenas soltas, boca cheia de sorrisos amáveis.⁴³

O cabaré, cujo ar, segundo o cronista, era “impuro”, oferecia como principais atrações ao seu público as *chansonnettes* brejeiras interpretadas pelas *mademoiselles* Eugenie Chauvin, Dubois e Lisette, entre outras. Atraía também a atenção dos frequentadores o ardente bailado espanhol de Carolina Brosio e Del Valle. Ivone reunia num único estabelecimento, que funcionava convenientemente depois das onze horas da noite, dois produtos da predileção dos cariocas: cerveja e pernas de atriz.⁴⁴

Bilac, que, por diversas vezes, já se mostrara desiludido com o teatro carioca e, naquele momento, via os empreendedores do setor curvarem-se ao gosto inculto do público, abandonando completamente a veleidade de constituição de uma arte dramática nacional digna deste nome, só poderia receber com ironia a abertura de uma casa que, a seu ver, prostituía o teatro. Assim, compôs uma cançoneta para ser cantada pela proprietária do cabaré:

THA-MA-RA-BOUM-DI-HÉ

(Para ser cantado, com coros de artistas nacionais, no Cabaret,⁴⁵

por M.^{elle} Ivonne)

MÚSICA DE DÉSANSART

I

Quando vivia João Caetano,
Havia ingênuo, e pai⁴⁶ tirano,
E capa, e espada, e sangue só...
– O dramalhão desfez-se em pó!
Temos agora o diabo a quatro,
Graças ao gênio do Brandão!
Enfim! possuímos um teatro,
Em plena civilização!

Tha-ma-ra-boum-di-hé!⁴⁷ (bis)
Temos Tim-tim,⁴⁸ e até
Temos um Cabaret!
Tha-ma-ra-boum-di-hé! (bis)

II

Chegai! chegai!⁴⁹ já ninguém cora,
Nem se revolta, ao ver de fora,
Do gás ao brilho ardente e cru,
Tudo quanto há no Rio-Nu...⁵⁰
Que tem que as pernas das atrizes
Sejam de carne ou de algodão?
– Mirai-as bem, olhos felizes!
Isto é que é civilização!

Tha-ma-ra-boum-di-hé! (bis)
Temos Tim-tim, e até
Temos um Cabaret!
Tha-ma-ra-boum-di-hé! (bis)

III

Inda heis de⁵¹ ver, bem ensaiada,
Representar-se A Martinhada!
Vereis, da rampa à viva luz,
Freiras sem véus⁵² e frades nus!⁵³
Feliz o Rio de Janeiro!
Feliz, feliz população!

*Entrou o Palco brasileiro
Em plena civilização!*

*Tha-ma-ra-boum-di-hé! (bis)
Temos Tim-tim, e até
Temos um Cabaret!
Tha-ma-ra-boum-di-hé! (bis)*⁵⁴

O “tha-ma-ra-boum-di-hé” de Bilac era uma paródia das canções que se ouviam nos teatros cariocas, onde se cultivavam gêneros dramáticos como a revista e a zarzuela, que combinavam representação, canto e declamação. Por isso, a rubrica pedia “coros de artistas nacionais” para saudar, com um estribilho eufórico ao final de cada estrofe, a revista *Tim tim por tim tim*, que seguia “inexpugnável” no teatro Éden-Lavradio, e o novo cabaré.

Na primeira estrofe, como sugeria o poeta, Ivone deveria registrar o fim dos dramalhões dos tempos de João Caetano (1808-1863)⁵⁵ e o triunfo do ator cômico Brandão (1845-1921), cognominado “O Popularíssimo”. Associar João Caetano à repetição do enredo da “ingênua e pai tirano”, que seria uma marca do teatro romântico, foi uma perfídia que Bilac colocou na boca da *mademoiselle*. O ator que revolucionou a declamação brasileira teve o mérito de ser um dos primeiros a organizar, em 1833, um elenco dramático com atores brasileiros nos papéis principais, núcleo de uma das melhores organizações teatrais que este país já possuiu; além disso, interpretou as principais personagens dos grandes clássicos da literatura dramática⁵⁶ e levou ao palco a primeira tragédia e a primeira comédia nacionais: *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), e *O juiz de paz da roça*, de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848).⁵⁷ Já a companhia Brandão consagrou as revistas maliciosas com saias e vestidos esvoaçantes, dando ao Rio de Janeiro, nas irônicas palavras do poeta, “um teatro / em plena civilização!”. Para o gênero de teatro que fazia a esfuziante Ivone, certamente mais contribuía o popularíssimo Brandão do que o inolvidável João Caetano. Nos anos em que as revistas ilustradas de Bilac e Julião Machado eram publicadas, o Rio de Janeiro estava avassalado pelos três gêneros do teatro musicado: a opereta, a revista e a mágica.⁵⁸

“Civilização”, repetida três vezes na canção da Ivone, era uma palavra-chave para se entender o contexto cultural da época. Para Bilac e seus contemporâneos, a civilização ocidental era melhor representada pela capital francesa por sua organização urbanística exemplar e sua intensa e variada vida cultural. Mas na “civilização” carioca, como registrava a segunda estrofe, ninguém se indignava “ao ver de fora [...] Tudo quanto há no Rio-Nu...”. Um dos diabos que escrevia para *A Bruxa* narrou assombrado o que vira no teatro Lucinda.

Lembro-me de que vi o inferno em cena, e, com grande escândalo, o não reconheci; em todo o caso, porém, li-sonjeou-me essa evocação do meu lar.

Vai pecadora a terra! Mulheres despidas saracoteando os quadris na dança crioula; o maxixe; homens em feroz raivão agredindo-as à vista do público; ditos de arrepiarem meu próprio pai; pouca vergonha; chalaças pulhas; e nenhum critério literário, e nenhuma condição artística, e a mais completa ausência da gramática, e um mistifório de línguas e olhos esbugalhados, e as mais ignóbeis macaquices... eis o que vi!

.....

[...] Já vi *Lisboa* em camisa, e, apesar de Artur Azevedo afirmar que o Rio nu está muito bem vestido – cáspite! – eu concordo como quem o arranjou – não acho por onde lhe pegue.

E, com os olhos flamejantes, contemplei os camarotes – as famílias riam; olhei as torrinhãs – o povinho ria; mirei a platéia – todo o mundo ria...⁵⁹

Na emulação da cultura parisiense, os cariocas copiavam o que o modelo apresentava de ruim: as cançonetes, as revistas, as óperas-bufas e os *vaudevilles* sem nenhuma ambição artística ou literária, que procuravam apenas satisfazer os baixos apetites do público.⁶⁰ Nem mesmo a presença de certa *cor local*, como a assegurada pelo maxixe no *Rio Nu*, modificava essa tendência; pelo contrário, acentuava-a poderosamente.⁶¹ Por isso, Bilac fez Ivone dizer das pernas das atrizes: “Isto é que é civilização”.⁶²

Na terceira estrofe, a cançoneta previa a encenação d'*A martinhada* com suas "freiras sem véus e frades nus!". Nunca existiu peça com esse título, que, na verdade, aludia à iniciativa da municipalidade de criar um Teatro Normal, que foi previamente confiado à direção artística do ator Martins. O título sarcástico expressava a desconfiança do poeta para com a intromissão do poder público no meio teatral, máxime com a assessoria de quem cultivara por longos anos o gênero de espetáculos acusado pelos críticos teatrais de ser o responsável pela "decadência" do teatro nacional.⁶³ Por isso, o poeta vislumbrava como resultado do iminente magistério municipal a aparição em cena de personagens nuas. A saudação ao Rio de Janeiro pela entrada do "Palco brasileiro" em "plena civilização" estava, portanto, totalmente contaminada pela ironia, tropo com que às vezes se disfarça a censura sob as vestes do elogio;⁶⁴ a inauguração do cabaré, o sucesso de público de espetáculos como *Tim tim por tim tim* e *Rio nu* e a atribuição da missão regeneradora a um velho revisteiro marcavam, pela perspectiva de Bilac, a completa *débâcle* do teatro do Rio de Janeiro.

No terceiro número d'*A Bruxa*, Bilac dignou-se responder a Lulu Junior (Luís de Castro), da *Gazeta de Notícias*, que, na sua coluna "Artes e Manhas" indagava sobre "as causas da decadência" do teatro nacional e os possíveis "remédios" para o mal.⁶⁵ De início, o poeta procurou colocar a questão em termos apropriados: "Verdade é que não compreendo bem que utilidade haverá em saber a gente quais são as causas da decadência de uma cousa... que não existe".

Depois, associou a precariedade da arte dramática brasileira ao baixo nível de desenvolvimento cultural do país:

Nós estamos em um país, onde não há livro de literatura que tenha mais de duas edições de mil exemplares. Mais ainda: estamos em um país, em que não há um só jornal que tire, por dia, a ninharia de cinqüenta mil folhas. Por que? porque o amor da leitura, da instrução, das belas letras, das ciências e das artes, só pode existir em povo que já se tenha desenvolvido e aperfeiçoado politicamente, comercialmente, e industrialmente. Como querem os regeneradores que um povo, como o nosso, prefira

ra Shakespeare a Sousa Bastos ou Molière a Eduardo Garrido? ⁶⁶

Bilac considerou a preocupação com o teatro uma questão ociosa, pois o país ainda não possuía “coisas infinitamente mais necessárias que teatro”. Apontou como exemplo a ser seguido o povo da América do Norte, que se desenvolvera

... prodigiosamente e fabulosamente; e, antes de ter teatro, teve indústria, teve comércio, teve administração, teve estradas de ferro, teve navegação, teve autonomia.⁶⁷

Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, Bilac, dessa vez sob o pseudônimo de Fantasio, voltaria a tocar na questão da decadência do teatro, esclarecendo o seu ponto de vista sobre a interferência do poder público:

... não vejo inconveniente em que alguns homens de boa vontade e de paciência inesgotável se esfalfem a dar Arte a um povo que só quer bambochatas.

Mas o que me parece um contra-senso é que o conselho municipal se meta a regenerar o teatro, quando não trata de sanear a cidade. [...] Tendo nós febre amarela, e tendo, ao mesmo tempo, um teatro normal, teremos um bem compensando um mal, – o que não será felicidade pequena. Mas, ainda assim, cuido que muito melhor seria ficarmos privados de teatro, contanto que também ficassemos privados de febre amarela.⁶⁸

O envolvimento da municipalidade com a regeneração do teatro era considerado por Bilac como uma inversão injustificável de prioridades:

Os poderes municipais que fazem para sanear a cidade, para matar essa hedionda febre amarela que está insaciavelmente agarrada ao nosso peito, a mamar-nos a vida, o crédito, a reputação? O Rio de Janeiro está cada vez mais sujo. Há ruas que têm a vegetação das florestas virgens, e outras que pela sua porcaria fazem lembrar as ruas porquíssimas de Fez. Nos aterros que se estão fazendo nos cais, vão, de cambulhada, com a terra, cadá-

veres de burros e de cachorros. E toda a cidade cheira mal. E os poderes municipais cuidam em plantar no meio dela um Teatro Normal, – flor de arte e de civilização no meio de um atoleiro.

Tratar do progresso artístico antes do progresso material... qualquer coisa como usar perfume no lenço, e não banho... qualquer coisa como ensopar de óleo o cabelo antes de o ter ensaboado!⁶⁹

Subjacente à celebração irônica do teatro carioca pela cançoneta composta para ser cantada ruidosamente no cabaré entre brindes e goles de cerveja, havia mais amargo desencanto do que ferina censura; havia a lúcida constatação do insignificante desenvolvimento cultural da nação brasileira e do longo caminho a ser percorrido para aproximá-la da civilização européia.

A despeito da ironia de que estava impregnada essa primeira oferenda, Fantasio iria compor alguns meses depois duas novas “canções do dia”, que, depois de publicadas na *Gazeta de Notícias*, deveriam ser cantadas à noite pela estrela do cabaré, conforme assegurava nota do jornal.⁷⁰ A primeira, “O tha-ma-ra-boum-di-hé do divórcio”,⁷¹ satirizava as discussões em torno de projeto do deputado Érico Coelho que instituía o divórcio. A segunda, “En revenant de la chambre”,⁷² criticava asperamente a inoperância do Congresso Nacional.

Em outro texto, a insatisfação crescente com o teatro carioca, que se afastava definitivamente dos padrões da alta cultura européia, fez Bilac abandonar o tom neutro do discurso irônico, que geralmente disfarça franca desaprovação sob amena urbanidade.

*Olá vós! em Paris, em Londres, em Viena,
Não tendes com certeza os dramas que há por cá!
Deve causar-vos dó, deve fazer-vos pena
Não ouvir o Amapá!*

*Tendes vós um Moreira, um Cardim, um Vicente?
Tendes um gênio assim? tendes alguém? – Quem é?
Tendes por lá quem trame o enredo refulgente
Do Alferes Busca-Pé?*

*A Arte, neste Brasil, vive em perpétua aurora:
Andam aos pontapés os gênios por aqui!
O alto e bondoso Deus deu-nos o Zé-Caipora,
E a Bilontra-Mimi!*

*Lá no vosso Teatro, ó cidades da Europa,
O drama é bagaceira, é porcaria, é pó...
Isto aqui é que é Arte, isto aqui é que é tropa:
Deveis ter pena e dó!*

*Porque enfim eu daqui nem a pauladas saio:
É maior que o Indostão, é maior que o Peru⁷³
Um país que possui⁷⁴ um Moreira Sampaio,
E tem um Rio-Nu!⁷⁵*

Nessas quadras formadas cada uma por três alexandrinos e um heróico quebrado, o poeta dirigiu-se aos povos europeus para vangloriar-se da superioridade do teatro brasileiro sobre o deles. Com uma atitude ufanista, pretendeu esnobar as grandes cidades européias, onde não se assistiriam a dramas como os cariocas ou revistas de ano como *O Amapá* (primeira estrofe), que, aproveitando a excitação provocada pelo interesse francês no território, explorava oportunamente o zelo patriótico do público para encher as dependências do Sant'Ana; onde não se encontravam gênios do porte de um Francisco Moreira Sampaio (1851-1901), um Vicente Torres da Silva Reis (1870-1947) ou um Pedro Augusto Gomes Cardim (1864-?), autores de revistas de ano, comédias e *vaudevilles* como *Alferes Busca-Pê*⁷⁶ (segunda estrofe), paródia da ópera *Aída*, de Verdi; onde não surgiam espetáculos como a revista *Zé-Caipora*, encenada no Príncipe Imperial em 1887, e o *vaudeville Mimi Bilontra*, adaptação livre de *Les mémoires de Mimi Bamboche*, de Grangée Thiboust, que estreou no Variedades em 1890 (terceira estrofe); onde o drama era "porcaria" (quarta estrofe). Para o poeta, o que distinguiria o Brasil entre os países do mundo era ser a pátria de Moreira Sampaio, o mais prolífico dos revisteiros. Segundo José Galante de Sousa, o autor do *Rio Nu* escreveu treze revistas, dezesseis operetas e seis *vaudevilles*, além de várias comédias e outras peças.⁷⁷

À parte a qualidade literária da obra desses autores, cujo sucesso dependia muitas vezes do figurino com que seus textos

eram encenados, esse ufanismo *avant la lettre*⁷⁸ era completamente despropositado, sabendo-se da ascendência do teatro europeu, notadamente francês, sobre o brasileiro. Numa época em que o direito autoral não era reconhecido,⁷⁹ autores estrangeiros como, por exemplo, Octave Feuillet (1821-1890), Henri Meilhac (1831-1897), Franz von Suppé (1819-1895), Georges Feydeau (1862-1921), Victorien Sardou (1831-1908), Arthur Millaud (1844-1892), Lambert Thiboust (1827-1867) e Eugène Labiche (1815-1888) eram traduzidos ou adaptados em larga escala, muitas vezes de forma apressada e infiel ao texto original. Além disso, dada a admiração pela civilização européia manifestada por Bilac em inúmeras passagens de suas crônicas, a bazófia do poeta nesse texto só pode ser lida como discurso irônico. Ao ver proliferar o teatro “imbecil e obsceno” das operetas, *vaudevilles* e revistas⁸⁰ escritos por “atores, sapateiros, médicos, carregadores, maestros”⁸¹ e premiadas com o apreço popular, Bilac procurou fulminá-lo com a letal arma do sarcasmo, que se diferenciava da ironia propriamente dita justamente pelo tom de derrisão desabrida.⁸²

Desde 1884, data de apresentação da revista *O mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, primeiro sucesso do gênero, até o início do século XX, as revistas, com suas montagens aparatosas, dominaram o teatro brasileiro juntamente com as operetas, cujo início data de 1865, quando foi encenada no Alcazar a ópera-bufa em quatro atos *Orphée aux enfers*, do judeu de origem alemã – mas músico eminentemente parisiense – Jacques Offenbach.⁸³ A opereta foi nacionalizada em 1868 por Francisco Correia Vasques (1829-1892). O seu *Orfeu na roça* era uma paródia da opereta de Offenbach, que, por sua vez, parodiava as convenções da ópera e ridicularizava a antiguidade greco-romana:

Nas mãos do Vasques, pobres de literatura, mas ricas de experiência de palco, Orfeu aparece sob as vestes de Zeferino Rabeca; Morfeu, o deus do sono, transforma-se num nacionalíssimo Joaquim Preguiça; e Cupido passa a responder pelo irresistível nome de Quim-Quim das Moças. O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante.⁸⁴

As revistas baseavam-se na crítica de costumes e *passavam em revista* os principais acontecimentos do ano anterior. De modo a facilitar a encenação, entidades abstratas – como a carestia e o câmbio, por exemplo – eram personificadas e encarnadas por um ator. Compostas de quadros variados, as revistas empregavam dezenas de pessoas além dos atores e cantores: figurinistas, cenógrafos, coro, músicos, etc., todos encarregados de assegurar a alegria e o movimento do palco.

Para obstar a total fragmentação, que afetava até mesmo a música, havia uma personagem que estava presente em quase todos os espetáculos do gênero:

Não tendo enredo, ou não o necessitando [sic], a revista adquiria a sua escassa unidade através da figura do *compère* [...]. Essa personagem, em parte fictícia, como as outras, mas relacionada de perto às características pessoais do ator incumbido de interpretá-la, unia os diferentes quadros que compunham o espetáculo, ora cômicos, ora de canto e dança, quando não das três coisas juntas. Ele, o *compère*, era de certo modo o mestre de cerimônia, não deixando, pela sua forte ação de presença, pela empatia com o público, que a continuidade da representação se desfizesse totalmente em números isolados.⁸⁵

As primeiras revistas, como, por exemplo, *A Capital Federal* (1897), de Artur Azevedo, apresentavam certa “continuidade de enredo”; depois, entretanto, o gênero perdeu unidade, aglutinando “quadros isolados, independentes”.⁸⁶ No período de fastígio do gênero, quando *A Bruxa* era publicada, acentuaram-se as velhas queixas a respeito da “decadência do teatro nacional”, para a qual apontavam-se várias causas, dentre as quais “a mania da popularidade a todo custo” e “a falta de assistência do governo”.⁸⁷

O civilizado leitor d’*A Bruxa* rejeitaria o significado literal dos versos porque não poderia aceitar uma inversão de “hierarquia” que colocasse o teatro brasileiro acima do europeu. Com ele, rejeitaria também todo um complexo ideológico de matiz nacionalista que pudesse virtualmente valorizar os espe-

táculos cariocas pelo que contivessem de espontâneo ou popular. Juntos, leitor e poeta ascendiam a um lugar mais alto e supostamente mais sábio e verdadeiro de onde observavam superiormente os que pudessem vir a ignorar as marcas evidentes de sarcasmo⁸⁸ ou mesmo os que se divertiam nos teatros cariocas. Ambos estavam plenamente convencidos da superioridade da cultura européia e da impossibilidade de cultivar a arte dramática nos trópicos.

No início de 1899, o teatro carioca enfrentaria grave crise causada pela concorrência de outras diversões noturnas: fronteões de pelota basca, salões de boliche e velódromos, onde se promoviam corridas de bicicletas. Todas essas casas aceitavam apostas, o que atraía bom público. O rodapé d'A *Notícia* registrou a extensão do problema enfrentado pelos teatros:

E aí estão os teatros fechados! O S. Pedro, o Sant'Ana e o Lírico há muito não se abrem; fecha-se o Lucinda porque o [empresário] Oyanguren desanima; o Variedades porque o Dias Braga leva a sua companhia ao Rio Grande do Sul; o Éden Lavradio porque é preciso ensaiar a todo vapor a revista *O Buraco* [...].

Fica, por conseguinte, aberto apenas o Recreio, se a empresa não resolver fechar também as portas durante os últimos ensaios do *Gavroche*.

Consta – não sei com que fundamento – que o Variedades, o Sant'Ana, o Lucinda e o Éden serão transformados em estabelecimentos de jogatina diurna e noturna. Melhor seria que a polícia, tomando uma resolução enérgica, mandasse enforcar o último empresário nas tripas do último artista!⁸⁹

Imagine-se com que amargura Artur Azevedo, que dedicou sua vida ao teatro, escreveu essas linhas. Apesar de tão criticadas, apenas revistas de ano como *Gavroche* e *O Buraco*, citadas pelo cronista, poderiam atrair aos barracões do largo do Rocio e adjacências os arredios espectadores cariocas.

3. Um poeta civilizador

Editar *A Cigarra* e *A Bruxa* representava o esforço de oferecer ao leitor carioca uma publicação tão sofisticada quanto as similares dos países ditos civilizados. Ilustradas, coloridas, impressas em papel de superior qualidade, compostas de acordo com o melhor padrão gráfico da época, com farta e prestigiada colaboração literária, as revistas de Bilac e Julião Machado foram mais uma tentativa de adaptação de modelos culturais europeus aos trópicos. Os produtos correspondiam plenamente às expectativas da elite carioca, já que se mostrar afinado com o gosto europeu era assegurar prestígio social.⁹⁰

Como os periódicos cariocas dedicavam especial atenção à arte dramática, ou melhor, aos espetáculos em cartaz nos teatros, cujos anúncios asseguravam boa parte do faturamento da imprensa, as revistas ilustradas de Bilac e Julião Machado procuraram criar seções que tratassem exclusivamente do meio teatral. Entretanto, o crítico teatral *blasé* que Bilac encarnou nos dois periódicos não poderia aprovar o teatro licenciado e popular das revistas e operetas luso-brasileiras em cartaz; de modo geral, ele preferia os espetáculos vindos diretamente dos países europeus, com exceção de Portugal.

Segundo o crítico, no entanto, havia na cidade do Rio de Janeiro artistas que cultivavam um teatro de superior qualidade. Um deles era o autor das revistas de ano *A Capital Federal* (1897), *O Tribofe* (1892) e *Fantasia* (1896), entre outras:

Artur [Azevedo], que foi no Brasil o introdutor do gênero, nunca abaixou o seu talento até o nível intelectual dos admiradores de *Maxixópolis*. As suas revistas são sempre comédias de costumes, em que há observação e estilo.⁹¹

Os “admiradores de *Maxixópolis*” formavam a grande maioria dos freqüentadores da rua do Espírito Santo e do largo do Rocio e representavam um obstáculo importante a ser transposto pelos que sonhavam com a formação de um teatro civilizado no Rio de Janeiro.

... o público apenas quer ouvir música jovial, ver pernas de bailarinas, admirar cenografias de luxo e dilatar o baço e a alma, rindo e folgando.⁹²

Segundo um dos diabos d'*A Bruxa*, o fracasso era a recompensa para os que ousavam contrariar o gosto vulgar das platéias encenando outro tipo de espetáculo.

Olavo Bilac solidarizou-se com o abnegado Dias Braga (1846-1910) talvez porque, como ele, procurava oferecer aos cariocas um produto representativo da “civilização” ocidental – uma luxuosa revista ilustrada –, afrontando corajosamente os riscos de não ser acolhido por um público ainda pouco “civilizado”, mesmo depois de uma primeira tentativa fracassada, com *A Cigarra*. Depois da emblemática abertura da avenida Central, alguns anos depois, duas revistas luxuosas, *Kosmos* e *Renascença*, que além das charges e desenhos ofereceriam muitas fotografias aos leitores, alcançariam relativo sucesso ao sobrepujarem “as revistinhas cheias de artigos tolos e de calungas aleijados que [...] deliciavam a população”.⁹³

O crítico teatral pretendia comunicar-se com uma “elite” do público leitor carioca, apta cultural e economicamente a apreciar o “biscoito fino” que lhe era oferecido. Assim, sentia-se à vontade para criticar o péssimo gosto dos frequentadores dos teatros, utilizando em chave paródica solenes alexandrinos, porque se dirigia a leitores que se julgavam civilizados e sofisticados como a revista que consumiam. Por isso, a ironia contra as revistas, as operetas e as canções do *Cabaret* da Ivone tinha sua eficácia assegurada. Nenhum leitor d'*A Cigarra* ou d'*A Bruxa* poderia considerar dignos de elogios rasgados tais espetáculos.

NOTAS

¹ Os dois processos são descritos por Raul Pederneiras em artigo de jornal. Apud SODRÉ, p. 253.

² Métodos fotoquímicos (fotozinco e fotogravura), mais rápidos, seriam empregados pioneiramente pela *Revista da Semana*, lançada em maio de 1900.

³ Personagem do romance picaresco de Alain-René Lesage (1668-1747).

⁴ *A Cigarra*. Rio de Janeiro, n. 1, 9 maio 1895, p. 2. Cabe reproduzir aqui nota de rodapé de R. Magalhães Jr. a respeito da diva citada. "Augusta Candiani, cantora de ópera, de nacionalidade italiana, chegada ao Rio de Janeiro em fins de 1843, com o marido Gioacchino Figlio, de quem anos depois se separou. Teve um período brilhante, mas morreu na obscuridade, em 28 de fevereiro de 1890." In: BILAC e AZEREDO, p. 61, n. 24.

⁵ Sobre a profissionalização da vida literária nas últimas décadas do século XIX, v. 1, p. 87-100. SIMÕES JR., p. 87-100.

⁶ *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 4, 30 maio 1895, p. 1.

⁷ Na revista: *vaes*.

⁸ Idem: *platéia*.

⁹ Idem: *has-de*.

¹⁰ PUCK. *A Cigarra*. Rio de Janeiro, n. 23, 10 out. 1895, p. 7. N' *A Cigarra*, há mais uma confirmação de que Puck é pseudônimo de Olavo Bilac, principal redator da revista e responsável pela seção "Teatros". No quinto número da publicação (6 jun. 1895, p. 7), Puck alude a "uma dolorosa experiência de xadrez e de desterro" que o teria ensinado a "não dar conselhos aos que governam". Como se sabe, Bilac foi perseguido pelo governo de Floriano Peixoto, que o deteve por cinco meses na fortaleza da Laje em 1892 e cuja truculência forçou o poeta a auto-exilar-se em Minas Gerais em 1893.

¹¹ *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 20, 19 set. 1895, p. 7.

¹² Cf. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 3, 23 maio 1895, p. 7.

¹³ Apud *A Cigarra*. Rio de Janeiro, n. 12, 25 jul. 1895, p. 1.

¹⁴ Em 25 de março de 1991, noticiando a volta do poeta ao Rio de Janeiro, Artur Azevedo nos "Flocos" do *Correio do Povo* fez o seguinte registro: "O nosso poeta está seriamente intoxicado; ingeriu pantagruélicas doses de 'parisina', a famosa bebida de que falava Charles Nodier, e agora não há volta a dar-lhe. Se ficar aqui a passear, entre o beco das Canelas e a rua da Vala, morre da pior das nostalgias, a nostalgia de Paris". Apud BROCA, p. 93.

¹⁵ A Biblioteca Nacional possui coleção do periódico francês.

¹⁶ Segundo informação do cabeçalho, o referido prefácio teria sido escrito por Jules Janin (1804-1874).

¹⁷ Na apropriação da mitologia infernal, Bilac e Julião Machado foram precedidos pelos carnavalescos Tenentes do Diabo, que em 17 de janeiro de 1880 lançaram *O diabo da meia noite*. Órgão da Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo. Cf. TINHORÃO, p. 126-9.

¹⁸ Pseudônimos de Olavo Bilac.

¹⁹ *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 1, 7 fev. 1896, p. 2.

²⁰ Ao passar para *A Bruxa*, o nome dessa seção perdeu o plural, adquirindo maior generalidade, o que lhe permitiu acolher *sketches* satíricos como o transcrito mais adiante.

²¹ Julião Machado. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 2 set. 1930. Apud LIMA, v. 3, p. 970.

²² Os preços cobrados dos leitores de outros estados eram um pouco mais caros. A assinatura anual custava 28\$000 e a semestral, 14\$000.

²³ Cf. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 40, 13 nov. 1896, p. 1.

²⁴ Na revista ilustrada, Bilac publicaria sátiras como "A Correção (poema fim de século)" (20 mar. 1896), sobre a situação calamitosa de uma penitenciária, crônicas paródicas e sátiras ilustradas como "Tempos bicudos" (30 out. 1896). Estudam-se aqui apenas os textos publicados na seção reservada à crítica teatral por serem mais numerosos, originais e afinados com o projeto editorial d'*A Bruxa*.

²⁵ LUCIFER. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 1, 7 fev. 1896, p. 7.

²⁶ Até a década de 1950, a área em torno da atual praça Tiradentes ainda contava com oito teatros.

²⁷ *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 5, 6 jun. 1895, p. 7.

²⁸ *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 11, 17 abr. 1896, p. 7.

²⁹ O café-concerto Alcazar, do artista francês Joseph Arnaud, foi inaugurado na rua da Vala, atual Uruguaiana, em 1857. A chegada em 1864 de um grupo de francesas revitalizou a sala de espetáculos, que abrigou alguns sucessos, como *Orphée aux enfers*, ópera-bufa em quatro atos de Offenbach, que, em 1865, deu início à hegemonia do teatro cômico e musicado no Rio de Janeiro e manteve-se no cartaz por *quatrocentas noites*. A estrela absoluta daquele palco foi a Aimée, que despertou nos cariocas paixões arrebatadoras e ruinosas. Suas sucessoras foram Angèle Chartou, Marta Lafourcade, Delmary, Rose Marie (depois chamada de Rose Meryss), Leonor Rivero e Suzana Castera. Cf. SILVA, p. 355; FARIA, p. XVII-XVIII. Segundo um frequentador do teatro, nem mesmo as senhoras respeitáveis resistiram à sedução da ópera-bufa. Para atraí-las, organizou-se uma *soirée de familles*, da qual foram cuidadosamente excluídas as mulheres de vida alegre. A estratégia foi bem sucedida. "Foi preciso repetir muitas vezes as *soirées de famille*, a que todo o Rio de Janeiro sério concorreu. E o Orfeu invadiu a cidade toda, diluído em quadrilhas, em marchas, em polcas, tocado pelos pianos e pelos realejos, e até pelos sinos das igrejas." VELHOTE. No nosso tempo... O Alcazar – III. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1896, p. 1, col. 2.

³⁰ Teatros. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 4, 30 maio 1895, p. 6.

³¹ O maxixe "... se constituiu em gênero musical, antecessor do samba, a partir de uma maneira de dançar, mais requetada, francamente erótica, não aceitável a não ser pelas camadas populares". PRADO, p. 113.

³² *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 50, 22 jan. 1897, p. 7. Na rua do Espírito Santo, ficavam os teatros Sant'Ana, Lucinda e Recreio Dramático. Os que ofereciam melhores acomodações eram o Lírico e o São Pedro de Alcântara, situados respectivamente na rua da Guarda Velha, atual Treze de Maio, e na praça Tiradentes (largo do Rocio).

³³ Na revista: *passeiando*.

³⁴ Idem: *sae*.

³⁵ Idem: *sâe*.

³⁶ Idem: *sâe*.

³⁷ Idem: *sâe*.

³⁸ Idem: *hei-de*.

³⁹ Respeitou-se o original.

⁴⁰ Na revista: *céos*.

⁴¹ LILITH. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 54, 19 fev. 1897, p. 7. Na *Vida exuberante de Olavo Bilac*, Eloy Pontes reproduz esse texto sem o título e com várias alterações na pontuação. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. v. 2, p. 386.

⁴² Anatole France, ídolo literário da geração de Bilac e mestre da ironia, assim avaliou a contribuição de Aristide Bruant, Victor Meusy e Léon Xanrof, autores verdadeiramente “modernos”, para a canção francesa: “Avec eux la chanson a pris un air qu’elle n’avait pas encore, une crânerie canaille, une fière allure des boulevards extérieurs, qui témoigne du progrès de la civilisation. Elle parle l’argot des faubourgs.” *Les chansons du Chat-Noir*. In: *Oeuvres complètes illustrées de Anatole France*, p. 375.

⁴³ FANTASIO. No cabaré. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1896, p. 1, col. 7.

⁴⁴ Alguns anos depois, Olavo Bilac observaria na sua crônica dominical que “... desde o tempo do ouro do *Alcazar* da rua da Valla, que a boa gente carioca tem o amor da cançoneta picante e do cançã maroto...”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1900, p. 1, col. 2.

⁴⁵ Manteve-se a grafia francesa por tratar-se de nome próprio.

⁴⁶ Na revista: *pae*.

⁴⁷ Manteve-se a ortografia original desse verso por ser formado por interjeições.

⁴⁸ N’*A Bruxa*, o título da revista de ano é sempre grafado com hífen.

⁴⁹ Na revista: *Chegae! chegae!*

⁵⁰ Em vários textos da revista, esse título é grafado com hífen e acento: *Rio-Nú*.

⁵¹ Na revista: *heis-de*.

⁵² Idem: *véos*.

⁵³ Idem: *nús*.

⁵⁴ LILITH. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 23, 10 jul. 1896, p. 7. Esse texto foi republicado por Martins Fontes com algumas alterações na pontuação e sem os destaques gráficos do original. (op. cit., p. 113-4).

⁵⁵ Ao tratar do teatro brasileiro no período 1838-1855, José Galante de Sousa registrou que “o chamado dramalhão, mistura do melodrama francês com o drama romântico, fez aqui sua época. Bouchardy, Arago, D’Ennery e Anicet Bourgeois tiveram larga aceitação, principalmente nos palcos cariocas”. (Op. cit., t. 1, p. 172).

⁵⁶ SOUSA, t. 2, p. 142.

⁵⁷ PRADO, p. 40.

⁵⁸ Gênero menor, a mágica, derivada da *féerie* francesa, foi assim definida pelo ator e empresário Sousa Bastos: “É uma peça de grande espetáculo cuja ação é sempre fantástica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso. [...] Infelizmente o gênero, patrocinado pelos deslumbamentos das visualidades e riqueza dos acessórios, cai em mãos inábeis quase sempre; e por isso é vulgar tais peças aparecerem muitas vezes cheias de inépcias, grosserias e infantilidades tolas”. Apud PRADO, p. 105.

⁵⁹ FLAMECHE. *A Bruxa*. Rio de Janeiro, n. 11, 17 abr. 1896, p. 7.

⁶⁰ Na França, o *vaudeville* caracterizava-se por possuir personagens sem profundidade psicológica e pelo emprego sistemático do *couplet*, “desdobrando a música em árias, duetos, trios e coros. O que, por si só, significava menos realismo e mais fantasia”. A falta de unidade permitia ao autor da partitura aproveitar melodias já conhecidas do público. PRADO, p.120.

⁶¹ No verão de 1905, o ritmo sincopado foi a principal atração de uma casa noturna de Paris. A “consagração” estrangeira não fez Bilac mudar de opinião: “... escrito como nós o escrevemos e limitado ao uso e ao gozo do nosso povo que se diverte, – ou afrancesado mudando de gênero e de ortografia sob a nova denominação de ‘*la matchiche*’, – o *maxixe* sempre será o *maxixe*, – uma dança que é tão obscena e imoral quanto é selvagem e bárbaro o *cake-walk*”. B. Registro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 28 set. 1905, p. 2, col. 1.

⁶² Em viagem posterior à Europa, realizada em 1904, Bilac testemunharia o fastígio do teatro ligeiro na capital francesa. “Nós costumamos dizer, no Rio de Janeiro, que não pode haver coisa mais estúpida do que as nossas famosas ‘revistas de ano’. Pois bem: em Paris, o principal, o mais forte elemento de ‘sucesso’ dos *cafés-concertos*, no verão, é a ‘revista de ano’ [...] / Em todas essas bambochatas, montadas com um luxo fabuloso de encenação, de instalação de luz, de vestuários e de acessórios, mas completamente destituídas de nexos, de significação, de graça e de senso comum, havia apenas a preocupação de exibir a nudez das cantoras e das comparsas, e a obscenidade deslavada de diálogos e de coplas, em que a exasperação da tolice corria parelhas com o cinismo da expressão. [...] / Quanto aos espectadores, – esses escapam facilmente à influência perniciosa de tão seguras e terríveis causas de demência, – porque não prestam atenção ao enredo das revistas; não é propriamente para ouvir o que se diz e o que se canta em cena que a gente vai aos *cafés-concertos*: a atração desses magníficos e ofuscantes *cabarets* não está na cena, mas fora dela, nos *halls* iluminados, onde se exibem e tumultuam feiras de amor, capazes de contentar e saciar a desmarcada ambição delirante de um Salomão...” B. Registro. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 29 set. 1904, p. 2, col. 1. Essa crônica foi escrita em Paris em 31 de agosto de 1904.

⁶³ O fenômeno já havia sido detectado por Machado de Assis em 1873. “Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras

severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores.” Apud PRADO, p. 86.

⁶⁴ Cf. KERBRAT-ORECCHIONI, p. 121.

⁶⁵ No rodapé da edição de 8 de fevereiro de 1896, Lulu Jr. afirmava ter feito essas perguntas a autores, diretores, empresários, atores e críticos de teatro e prometia publicar as respostas obtidas na sua coluna semanal, o que realmente fez.

⁶⁶ *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 3, 21 fev. 1896, p. 7.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ FANTASIO. Entre a febre e o teatro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1896, p. 1, col. 6.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Nota d’A *Notícia*, publicada em 1898, anunciaria, em contradição com a informação fornecida pelo jornal de Ferreira de Araújo, que Mlle. Iwonna se exibiria “pela primeira vez em português” – dois anos depois, portanto. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1898, p. 3, col. 1.

⁷¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1896, p. 1, col. 5.

⁷² *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 out. 1896, p. 1, col. 5.

⁷³ Na revista: *Perú*.

⁷⁴ Idem: *possúe*.

⁷⁵ PUCK. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 43, 4 dez. 1896, p. 7. Martins Fontes republicou esse texto em antologia de poesia satírica. V. *Bohemia galante*, p. 113-4.

⁷⁶ Esse texto foi escrito por Moreira Sampaio.

⁷⁷ Cf. SOUSA, t. 2, p. 473-8.

⁷⁸ A obra do conde de Afonso Celso *Por que me ufano do meu país*, que daria origem à expressão, seria publicada mais tarde, em 1900.

⁷⁹ A primeira lei de direitos autorais surgiria em 16 de julho de 1898 com o objetivo de beneficiar os autores brasileiros. Cf. MERIAN, p. 362-86.

⁸⁰ *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 3, 21 fev. 1896, p. 7.

⁸¹ *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 20, 19 jun. 1896, p. 7.

⁸² Cf. MUECKE, p. 490.

⁸³ Segundo um historiador, essa estréia teria determinado os rumos do teatro brasileiro. “Ao Realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o Naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa seqüência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o Romantismo e o Realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas seqüelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? –, porém

em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados – autores, intérpretes, críticos –, menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção aos nossos escritores.” PRADO, p. 85.

⁸⁴ Ibidem. p. 95.

⁸⁵ Ibidem. p. 103.

⁸⁶ Cf. SOUSA, t. 1, p. 228-9.

⁸⁷ Ibidem. t. 1, p. 230-1. Sintomaticamente, o dramaturgo Eduardo Vitorino publicaria em 1898 a obra *Arte dramática: estudo sobre a regeneração do teatro no Brasil*.

⁸⁸ Segundo Wayne C. Booth, junto com o significado literal do enunciado irônico, o leitor rejeita uma inteira estrutura de crenças e convicções. Ao fazer isso, sente-se superior àqueles que não percebem a presença do tropo. Cf. *A Rhetoric of Irony*, p. 35-9.

⁸⁹ A. A. O teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1899, p. 2, rodapé.

⁹⁰ Como observou um estudioso da sociedade brasileira do século XIX, “a semelhança física e de costumes com os europeus [...] era indispensável ao reconhecimento social e ao sucesso econômico da família”. COSTA, p. 120.

⁹¹ LILITH. Teatro. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, n. 20, 19 jun. 1896, p. 7.

⁹² PUCK. Teatros. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 3, 23 maio 1895, p. 6. Acusado de desmoralizar a arte dramática brasileira com suas revistas, Artur Azevedo justificou-se assim: “...todas as vezes que tentei fazer teatro sério [*A almanjarra* (1888), *A jóia* (1879), *O badejo* (1898), *O retrato a óleo* (1902)], em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco [isto é, sem pagamento]; ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos”. In: PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. p. 533-5. Apud SOUSA, t. 1, p. 234.

⁹³ B. Registro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1907, p. 2, col. 1.

TRABALHOS CITADOS

MAGALHÃES JR, Raimundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. p. 189.

Cf. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 3, p. 963-85.

Cf. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 67, 71 e 81.

1. Periódicos

A Bruxa. Rio de Janeiro, 1896-7. Hebdomadário.

A Cigarra. Rio de Janeiro, 1895. Hebdomadário.

Dom Quixote. Rio de Janeiro, 1895-7. Hebdomadário.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1890-1908. Cotidiano.

Gil Blas. Paris, 1895. Hebdomadário.

A Notícia. Rio de Janeiro, 1894-1908. Cotidiano.

2. Artigos e livros

- BILAC, Olavo e AZEREDO, Magalhães de. *Sanatorium*. Recolhido, anotado e prefaciado por R. Magalhães Júnior. São Paulo: Clube do Livro, 1977.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Documentos Brasileiros, 108).
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, 5).
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp, 1993.
- FONTES, [José] Martins. *Bohemia galante*. Santos: Bazar Americano [1924].
- FRANCE, Anatole. Les chansons du Chat-Noir. In: _____. *Oeuvres complètes illustrées de Anatole France*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs [1949]. T. 7: La vie littéraire, troisième série, quatrième série. p. 371-9.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'ironie comme trope. *Poétique*, Paris, v. 41, p. 108-27, fév. 1980.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio Janeiro: Americana, 1974.
- MÉRIAN, Jean-Yves. Aluísio Azevedo e a condição de escritor: 1881-1895. In: _____. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Brasília: INL, 1988. p. 333-466.
- MUECKE, Douglas Colin. Analyses de l'ironie. Trad. de Philippe Hamon. *Poétique*, Paris, v. 36, p. 478-94, nov. 1978.
- PONTES, Eloy. Bilac. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Edição ilustrada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. 2 v. (Documentos Brasileiros, 38 e 38-A).
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SIMÕES JR., Alvaro Santos. Uma geração que sonhou viver da literatura. *Pós-História*, Assis, v. 6, p. 87-100, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Retratos do Brasil, 51).
- SOUSA, [José] Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1960. 2 t.
- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama de linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

**A LITERATURA COMO CARTOGRAFIA TEXTUAL:
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Bruno Leal

Centro Universitário de Belo Horizonte

M. Christine Boyer dá o nome de “cidade da memória coletiva” à cidade contemporânea, um lugar em que “diferentes camadas” de tempo histórico sobrepostas umas às outras e uma variedade arquitetônica “(...) não mais geram a forma estrutural da cidade mas meramente culminam numa vivência da diversidade” (p. 19 – em inglês no original). Esse espaço contemporâneo resulta da vivência de uma memória em crise, destruída pelo esquecer/refundar de uma modernidade que privilegiou uma visão progressista da história e rompeu com tradições. De acordo com Boyer, a crise da memória detectada por Benjamin na metrópole moderna, aliada à decepção com os projetos modernizantes que interferiram, às vezes brutalmente, com as tradições e com a estrutura urbana d/nas cidades, gerou uma “empatia” por antigas visões utópicas ou totalizantes, vivenciadas num relembrar fundamental.

Com isso,

Nossa [contemporânea] crise de memória parece estar baseada na nossa necessidade de estabelecer contra-memórias, resistindo à codificação dominante de ima-

gens e representações, recuperando diferenças que a memória oficial apagou. Se a pureza do planejamento urbano moderno nos deixou face a face com desterritorialização, descompromisso e desencanto (...) se as visualizações do capitalismo multinacional apresentam um conjunto de oposições (...) uma montagem de imagens que nos confunde e nos faz questionar mais ainda nosso lugar na cidade – então a crise de memória, hoje em dia, parece se apoiar na nossa necessidade de interligar imagens disjuntivas e incomensuráveis para estabelecer conexões através da cidade e reapropriar sua promessa utópica. (p. 28-19 – em inglês no original)

Essa leitura da experiência urbana contemporânea é particularmente importante para as relações apresentadas por *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Encontra-se nas páginas do romance uma metrópole caótica, um ambiente decadente e confuso no qual convivem diferentes realidades culturais, algumas vezes, inclusive, em choque entre si. Tal metrópole, que se deixa identificar com São Paulo, é inscrita na narrativa de Caio Fernando Abreu através das referências a lugares reais como também de fragmentos de suas realidades culturais, sejam elas intra ou internacionais. Tais cacos aparecem como elementos temáticos que, no entanto, de fato constroem a própria narrativa, tecendo-a como uma rede de referências intertextuais.

Assim, por exemplo, ao descrever uma consulta com uma mãe-de-santo, o narrador o faz através desse recurso intertextual: “A pítia de Delfos perde, pensei. Com a desvantagem que não havia nenhum Apolo por perto. A não ser Schwarzenegger, ou seria Sam Shepard?” (Abreu, p. 138). Na paisagem narrativa do romance, convivem cantores de *rock*, negros rastafáris, mendigos, milionários de bairros ricos, pais-de-santo, deuses, lendas gregas, africanas, européias e ameríndias, cenas, atores, personagens de filmes americanos, brasileiros e europeus, e tantos outros. Tais “seres” se inscrevem no texto como imagens, como estereótipos culturais, como fragmentos perdidos, sem substância.

A narrativa se apresenta ao leitor, como uma espécie de glossário confuso ou um caleidoscópio em que cacos díspares se encontram colados, agrupados. Se esse mosaico intertextual faz, como diz Laurent Jenny, “estalar” o texto, rompe com a linearidade narrativa de modo disperso e, mesmo, enganoso. Esse engano pode ser vislumbrado quando se observam dois aspectos do romance: a relação narrador/leitor e a articulação das referências intertextuais. Ao reunir uma grande diversidade de intertextos, a narrativa como que faz um desafio ao leitor. O repertório do texto dificilmente vai ao encontro do dele e é de se perguntar que leitor seria capaz de identificar citações que vão de estrelas de Hollywood a canções antigas, de escritores e figuras históricas a filmes e textos acadêmicos, de teóricos a personagens fictícios. Esse seria um leitor que consumisse no cotidiano informações culturais vindas de lugares e fontes diferentes, via indústria da comunicação.

No entanto, quem reúne todas essas referências é o narrador. Elas surgem na sua relação com personagens, ambientes e situações que se apresentam nos espaços por onde perambula. É ele mesmo, então, o leitor da cidade e não por acaso trata-se de um jornalista. Assiste-se, como foi dito, à confluência entre a paisagem externa à personagem e sua memória: é ela que fornece o material para que o narrador leia a diversidade à sua volta. As citações não são simplesmente um dado do espaço; são, ao contrário, fragmentos da memória do narrador, retomados como forma de lidar com o que está à sua volta: ele lê a cidade a partir de seu repertório de colagens. Porém, é exatamente essa memória que está em crise: o narrador perambula em busca de Dulce Veiga e também em busca de se reconstituir, pois a lembrança é feita de cacos, o intertexto é uma memória esvaziada, superficial, que se esgota num nome ou numa frase de uma letra de música. Logo, o narrador/leitor é um tanto incompetente, pois sente dificuldade de ir além do fragmento: seu olhar (sobre si e sobre o espaço) não se mostra capaz de interligar as referências, dando-lhes profundidade.

Ao emergirem, na viagem pela cidade e pela memória feita pelo protagonista, as citações dão conta apenas parcialmente de informar sobre o espaço, da mesma forma que a re-

missão a outros textos é sempre fugaz. Se um intertexto estala a narrativa, seu excesso indiferencia os textos: não há como acompanhar o fluxo de tantos outros textos de naturezas tão diversas. Assim, a narrativa produz seu engano: ela cita não exatamente porque lembra, mas porque não se consegue fazê-lo. Cita-se, portanto, para *retomar*, *recuperar*, *ressignificar*. As referências, se indicam um caos, estão inseridas numa seqüência narrativa que lhes dá uma outra função. É como se as palavras, as imagens e a memória, esvaziadas, procurassem uma outra substância. Esse lembrar, então, é transformador, é mais deformação que informação; recuperar a memória é modificá-la, é fazê-la oferecer possibilidades de futuro através da leitura do presente, na modificação (preservação e esquecimento) do passado.

*Onde andar*á Dulce Veiga? surge, então, como uma espécie de cartografia de um cenário textual, no qual o romance se insere e com o qual dialoga. A narrativa intertextual constrói-se conscientemente e se volta para a sua própria existência como texto, num cenário caótico de memórias coletivas e estilhaçadas, dessubstancializadas. Pode-se entrever aí um substrato ético da própria narrativa, um “modo de ver”(-se), de natureza especular, auto-reflexiva: a identidade em cheque é a do próprio romance, uma investigação da qual a pergunta-título é síntese e emblema.

1. Onde andou, anda e andará Dulce Veiga?

Jornalista subempregado, de pouco mais de 40 anos, a personagem protagonista de *Onde andar*á Dulce Veiga? trafega anomicamente, sem se fixar, imersa em uma crise de identidade, pelos territórios culturais da metrópole. Recém-contratado por um jornal de segunda categoria, tem como primeira tarefa cobrir um novo grupo de *rock*, o “Vaginas Dentatas”, que está regravando um antigo sucesso do tempo do rádio. É associado à canção que o nome de Dulce Veiga surge pela primeira vez e se torna alvo de investigação. Afinal, que foi feito dela?

A narrativa acompanha a aventura do protagonista atrás de Dulce Veiga, durante uma semana, de segunda a domingo.

A partir da primeira alusão ao seu nome, a cantora se torna mais e mais presente, irrompendo fantasmagoricamente no cotidiano do protagonista. Não é só para ele, porém, que a antiga cantora tem importância: todas as outras personagens estão, por diversas razões, marcadas por ela. O suspense em torno do paradeiro de Dulce Veiga determina o aspecto investigativo da narrativa, que, aliás, define-se como a de “um romance B” no seu próprio subtítulo.

No entanto, esse suspense não se restringe apenas a um “dado fatural”. Ele é, antes, resultado de outros enigmas, todos ligados por um elemento: o conflito da identidade. Ao tomar para si a pergunta-título, o protagonista tenta resolver a crise (social, sexual) em que se encontra e restabelecer suas ligações com o mundo à sua volta. No entanto, a interrogação que o move não é exatamente a angústia de “quem sou eu?”, mas “onde andar *Dulce Veiga*”? A busca de si mesmo é feita necessariamente através da busca do outro. Ir ao encontro de Dulce Veiga é, para o protagonista, perambular pela cidade e vir a encontrar a si mesmo, obrigando-se a saber quem são aquelas pessoas que estão à sua volta, a relembrar, a estabelecer trajetos e itinerários.

“Dulce Veiga”, porém, é uma identidade esquecida, perdida no passado. A sua busca surge de uma lembrança vaga, de um estilhaço de memória que reemerge. Ir a Dulce Veiga, então, é uma tentativa de recomposição da memória e envolve um voltar a lembrar não só do protagonista como também das outras personagens. Além disso, a pergunta-título “onde andará...?” reverbera em três tempos, que surgem, então, interligados: respondê-la implica investigar o passado (responder a “o que foi feito dela ?”), o presente (“onde ela está ?”) e o futuro (“aonde ela estará ?”).

Mover-se sob esse signo, portanto, é mover-se em três tempos e, ainda, por diferentes espaços (coletivo e individual, urbano e rural, narrativo e histórico, textual e intertextual). É sob o emblema de Dulce Veiga que o romance existe; é sua procura que o torna possível; é na sua ausência que a narrativa se estrutura. Nesse sentido, a cantora é a síntese do movimento do romance, pois perguntar por Dulce Veiga é perguntar pelo que

falta, pelo que está ausente, invisível. A pergunta-título “onde andará Dulce Veiga?”, portanto, é o elemento desencadeador da construção do romance, propiciando a busca do protagonista, e também a do leitor, por respostas.

Dulce Veiga é lembrada pela primeira vez através da canção “Nada além”, regravada pelo grupo de *rock*. Apesar de parte do passado do protagonista, a cantora também o é da memória pessoal de todo de um grupo de personagens-habitantes da metrópole e o seu paradeiro é alvo de interesse jornalístico. Assim, a personagem reside tanto na memória privada, individual, de tais personagens, como na memória pública, coletiva, da cidade. É esse entrelugar que unifica a investigação do protagonista que, como indivíduo, procura por seu passado e, como jornalista, investiga o passado nacional. Significativamente, Dulce Veiga surge como um fantasma que perambula pela cidade, irrompendo diante dos olhos do protagonista em meio à confusa paisagem urbana:

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga (...) Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim (...) Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá. (Abreu, p. 31-32)

Parte do protagonista, de sua memória, de seu inconsciente, Dulce Veiga também é parte da paisagem da cidade. Ainda que unindo o público e o privado, Dulce é desconhecida. Pouco se sabe (é lembrado) sobre ela no início: que foi cantora, que é mãe de uma roqueira, que desaparecera.

Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular. Os meninos críticos dos segundos cadernos de agora, indecisos em chamá-la de *obsoleta* ou *demodée*, diriam hoje talvez que era – *cult*. Mas essa palavra, que tinha o irresistível poder de me fazer pensar em Isabella Rossellini arrastando seu sotaque pesado para gemer *Blue velvet*, naquele tempo teria soado ridícula, quase in-

compreensível. Dulce Veiga apresentava-se em boates pequenas, mais ou menos requintadas, no centro da cidade, gravava um ou dois discos, fizera pequenos papéis no cinema (...) e desaparecera no dia de estréia daquele que seria seu primeiro grande show: “Docemente Dulce”. (Abreu, p. 55)

Esse trecho, além de sintetizar a pouca informação que de início cerca a figura de Dulce Veiga, demonstra também como a narrativa do romance de Caio Fernando Abreu tem sua natureza explicitamente intertextual sintetizada em “Dulce Veiga”: ela é tanto o que se encontra na superfície do texto como um índice do invisível, pois, antes de ser personagem desse universo, o foi do filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, por sua vez inspirado no romance homônimo de Marques Rebelo. Sendo uma habitante do espaço textual do romance de Caio Fernando Abreu, “Dulce(...)” é também um elemento intertextual, uma ponte que estabelece um diálogo metaficcional entre linguagens e histórias.¹

1.1 A estrela sobe

Dulce Veiga nasce Dulce Gonçalves em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo. Esse romance, publicado pela primeira vez em 1939, narra a história de Leniza Mayer, uma jovem do subúrbio carioca que se torna uma famosa cantora do rádio, numa trajetória em que, “tentando a subida”, “desce” na escala de valores morais da época, realizando seu sonho à custa de “protetores” endinheirados. Em volta dessa personagem central outras personagens aparecem com menos destaque, mas com igual cuidado psicológico, fundindo, muitas vezes, estereótipo e personalidade própria. É o caso de “Dulce Gonçalves”, que surge na página 73,² no segundo dia de trabalho da protagonista na rádio Metrópolis:

Ela [Leniza] caminhou em direção ao estúdio B. O senhor seguiu-a com o olhar e fez qualquer pergunta ao Porto, que respondeu olhando para Leniza e sorrindo. Dulce Gonçalves estava sozinha no estúdio, sentada, folheando umas músicas; estendeu para Leniza a mão

final, comprida, bem tratada, onde rutilavam anéis de complicados feitios:

– Como vai, minha flor?

Era lamentável como cantora, e, fato raro no meio, tinha perfeita consciência disso “mas onde chego, abafo!” dizia, mostrando os dentes miraculosamente claros e iguais. E era verdade. A sua graça pessoal, a sua beleza muito retocada e o seu corpo tentador – e o que se propalava dos seus vícios! – faziam transformar a sua mediocridade vocal numa completa sedução, que ela sabia explorar com um tino admirável. (Rebelo, p. 73)

Dulce e Leniza terão um caso amoroso no qual a primeira atua como conselheira e protetora da segunda. Introduzida no mundo das vaidades e das amizades interessadas da rádio, Leniza abandona Dulce e se alia a Porto, gerente da emissora na qual trabalha. Durante esse episódio da vida da protagonista, pouco é dito sobre Dulce, que é ofuscada sempre pela luz que o narrador dedica à jovem cantora. Entre as informações disponíveis, registra-se a de que Dulce só cantava versões brasileiras de *foxtrot*es americanos, que possuía um humor sarcástico e franco e que, após ter sido abandonada, arranja outra amiga, de quem Leniza sente um pouco de ciúmes.

Em *A estrela sobe*, como em *Onde andar*á Dulce Veiga?, registra-se uma atenção fundamental à realidade urbana, realidade que não é incorporada apenas tematicamente, como pano de fundo ao desenrolar do enredo, mas que delinea, define as personagens, além de interferir na própria escrita da obra, em sua linguagem, em seu ritmo, em sua estrutura. No entanto, entre a metrópole-capital federal de Rebelo e a metrópole caótica, excessiva de Caio, toda uma série de transformações se impõe. Enquanto a primeira assiste ao nascimento do rádio como um empreendimento comercial, de grande apelo – e isso através de um de seus grandes produtos e símbolos – a última é superpovoadada de imagens, fragmentos advindos dessa mesma indústria. Além disso, enquanto a primeira contrapõe dois universos, um suburbano e outro emergente, a última é marcada por contrastes profundos que vão da miséria absoluta à riqueza opulenta, passando por várias formas de novo e velho, de realida-

des culturais e sociais diversas. Entre um romance e outro existem, ainda, uma vivência e um olhar da cidade que se formam no decorrer desse mesmo processo histórico.

Observa-se em *A estrela sobe* não o conflito entre o caos extra – ou intra – muros e a ordem pressuposta à cidade, que, nesse caso, é diferenciada entre centro e subúrbio, sem que haja oposição aberta entre um e outro. A trajetória de Leniza é, antes, a da absorção de um pelo outro, da transformação de valores e formas de comportamento mais tradicionais (suburbanos), expostos a uma outra economia de relações, moderna e central. Nesse narrar, constrói-se um olhar ao mesmo tempo íntimo e distanciado sobre essa cidade que se transforma, um olhar que é irremediável e, em última instância, favoravelmente urbano, sem nostalgias ou grandes acusações: trata-se antes da construção de um universo pulsante, de um território “vivo”.

Entre essa cidade-capital, já dividida internamente, mas sem fraturas, e a metrópole de *Onde andaré Dulce Veiga?* (em que não se distingue mais centro e subúrbio) impõe-se um outro lugar marcado por um ideário que vê a cidade como centro do processo civilizatório. Isso é claramente observável no elemento de ligação que se estabeleceu entre Dulce Gonçalves (de *A estrela sobe*) e a Dulce Veiga de Caio Fernando Abreu a partir da versão cinematográfica do romance de Marques Rebelo feita por Bruno Barreto. Resultado de um projeto de modernização brasileira via indústria (cultural, no caso), o filme se constrói a partir de um olhar retrospectivo que, ao mesmo tempo, afirma um caminho para o futuro.

1.2 A estrela lembra

O processo é particularmente visível nas transformações que levaram Leniza Mayer do papel para o celulóide. À diferença do romance, o filme se inicia durante um programa de calouros na TV, nos moldes dos programas do apresentador Abelardo Barbosa, o “Chacrinha”. Em meio a dançarinas, à música alta e aos aplausos do público, o animador introduz a jovem caloura e apresenta seus jurados. Entre maestros e músicos, fazendo parte do júri, lá está a envelhecida Leniza Mayer, “a grande dama da

música popular brasileira”, nos dizeres do apresentador. Tanto a caloura, uma jovem adolescente tímida e insegura, quanto a jurada são significativamente vividas pela mesma atriz, Betty Faria. Isso faz com que, através da identificação entre as duas personagens, a narrativa se estruture como um *flashback*, como uma volta ao passado da protagonista, que se revê na adolescência, num subúrbio carioca do final dos anos 30.

Essa identificação estabelece também uma ligação entre passado, presente e futuro, sendo o primeiro “a era de ouro” do rádio e os últimos, a hora do cinema e, especialmente, a da televisão. A cidade que assiste à crescente mediatização, no presente do início dos anos 70, encontra suas raízes através do rosto envelhecido de um símbolo do passado, em decadência e sobrepujado por inovações recentes que, no mais, prometem um brilhante futuro. À cantora resta o papel de monumento histórico a ser homenageado e arquivado. Significativamente, o filme, apesar de ser um *flashback*, não acompanha a trajetória de Leniza Mayer através do fluxo de consciência, mas numa apresentação cronologicamente linear dos episódios que marcaram sua vida.

Dulce surge logo no início do filme, na sala de ensaios da rádio Metrópolis, quando da primeira audição de Leniza. Irônica e franca, ela agora tem a voz rouca e os traços duros do rosto de Odete Lara. Bem-sucedida, Dulce, agora “Veiga”, não é mais “lamentável como cantora”, nem se dedica a versões de canções americanas. Diante dos olhos de Leniza, ela canta um dos clássicos da música popular brasileira, *Nada além*, de Custódio Mesquita e Mário Lago, cuja letra diz:

*Nada além,
nada além de uma ilusão
Chega bem,
é demais para o meu coração
Acreditando
em tudo que o amor,
mentindo sempre diz
Eu vou vivendo assim feliz,
na ilusão de ser feliz
Se o amor
só nos causa sofrimento e dor*

*É melhor,
bem melhor, a ilusão do amor
Eu não quero e não peço,
para o meu coração
Nada além de uma linda ilusão*

Ao cantar essa canção, Dulce tanto define sua trajetória e caracteriza seu relacionamento amoroso com Leniza quanto vaticina o destino dessa última, não só no nível afetivo como também na sua dimensão de produto cultural, de imagem a ser consumida. Afinal, a imagem de sucesso e *glamour* da grande cantora é desmentida pela expressão carregada (irônica em Dulce e amarga na envelhecida Leniza) que elas trazem.

Ao contrário do que acontece no romance de Marques Rebelo, o filme de Bruno Barreto não valoriza a paisagem urbana, mas, sim, o nascimento do rádio. Assim, *A estrela sobe*, o filme, explicitamente resgata e dialoga não com o romance (como escrita) de Marques Rebelo, mas com um de seus temas e, através dele, com o rádio, o grande veículo de comunicação de massa dos anos 40 e 50, e um dos seus mais populares produtos, a cantora. Dentre os aspectos tradicionalmente destacados no romance, como a crônica da vida urbana na antiga capital federal e a construção psicológica das personagens, o filme dá atenção ao mais folhetinesco: aos “bastidores” do mundo radiofônico. A trajetória de Leniza Mayer se torna, então, um reflexo das transformações da indústria cultural brasileira até os anos 70 e uma espécie de síntese das carreiras de outras cantoras do rádio. A preocupação com a indústria cultural, já existente no romance de 1939, transparece, com isso, de forma mais explícita e central no filme, inclusive considerando já a presença do veículo que superaria o rádio em alcance e audiência: a TV.

O diálogo entre Caio Fernando Abreu e Marques Rebelo, via Bruno Barreto, então, ganha outros contornos. Afinal, a “Dulce” que chega ao romance de 1990 é a “(...) Veiga” do cinema e não a “(...) Gonçalves” do romance de 1939. Como se “abraçasse” as duas, o romance de 1990, no delineamento dessa relação intertextual, sugere uma leitura, um olhar sobre as transformações sociais brasileiras no século XX e, em especial, sobre o surgimento e consolidação da indústria cultural brasileira.

Renato Ortiz, estudando o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil (Ortiz, p. 167), lembra que só a partir de 1935 o rádio começou a se estruturar comercialmente no País. Ou seja, o período abarcado pelo romance de Marques Rebelo é o começo do processo que levou o rádio a ser o grande veículo brasileiro de comunicação dos anos 40 e 50, quando se inicia uma cultura de mercado no Brasil.

A versão cinematográfica de *A estrela sobe*, porém, já vem à tona dentro de um esquema de produção de tendência industrial, marcado “(...) pela necessidade de desenvolvimento de uma filmografia voltada para o mercado” (Ortiz, p. 167). Mais que um simples projeto empresarial, tal esquema de produção tinha fortes implicações ideológicas e se integrava a um projeto de modernização nacional (um processo civilizatório) calcado no estabelecimento de uma indústria cultural brasileira. Como diz Renato Ortiz, a constituição de uma cultura em moldes industriais se deu, no Brasil, em consonância com uma preocupação nacionalista que, inclusive, aproximou as formas erudita e popular. Para esse autor, a questão nacional passa, no caso brasileiro, por projetos de modernização do País que tentam, de alguma forma, encontrar uma saída (ou resposta) para o seu subdesenvolvimento. A implementação de uma indústria cultural nacional, assim, foi percebida por muitos como parte de um processo similar. Lembra Ortiz que, para preservar a “identidade nacional”, era necessária a constituição de uma indústria própria, moderna, que se contrapusesse àquela estrangeira. Porém,

(...) [c]om a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas interpretando-a em termos mercadológicos (...). (Ortiz, p. 164-165)

Ao afirmar a necessidade de dar atenção a um mercado consumidor em formação, os ideólogos desse novo projeto de cinema nacional se juntavam a vários outros (ligados especialmente à TV e também a outras esferas da indústria cultural em consolidação) que viam um traço de união, “(...) uma identificação entre cultura popular de massa e cultura nacional”, sendo a primeira considerada o caminho para melhor expressão, em suas várias formas e contradições, da segunda.

Dos anos 70 em diante, porém, outras transformações ocorreram. No processo de construção e consolidação de uma indústria cultural brasileira, Renato Ortiz caracteriza os anos 80 e seguintes pela adoção de um modelo por ele chamado de “internacional-popular”, em oposição ao modelo “nacional-popular” típico dos anos 60/70. Nesse novo estágio, a indústria cultural brasileira já se encontra devidamente incorporada à vida do País, “(...) a cultura brasileira passa a integrar o mercado ajustada agora aos padrões internacionais” (Ortiz, p. 205) de modo inclusive a exportar produtos (música, filmes, novelas de TV, etc.).

Ao mesmo tempo, se a obediência à lógica mercadológica por um lado possibilitou a existência de uma indústria de bens culturais no Brasil, por outro, abriu as portas para a entrada de um novo “estrangeiro”, mediatizado e de cotidiana convivência. As mesmas portas que deram passagem ao *mainstream* assistiram à entrada, talvez simultânea, de uma perspectiva contracultural, de resistência e de busca de alternativas a esse fluxo. A identidade nacional, nesse momento, passa a ser problematizada sob um novo ângulo, num contexto em que o estrangeiro (o elemento de “fora” que ameaçava a integridade da cultura nacional) passa a habitar de modo cotidiano a vida das pessoas, significativamente através da música, do cinema, dos programas de TV, etc. Ao indivíduo que busca elementos de identificação para constituir-se, uma série de referências se colocam, vindas de lugares e de tempos diferentes.

1.3 Onde anda Dulce Veiga?

No final do percurso de “Dulce (...)”, de “Gonçalves” a “Veiga”, temos, ao invés de uma realidade cultural consolidada, o universo impessoal, anômico e caótico de Caio Fernando Abreu, em que as identidades nacional e individual ainda continuam sendo um problema, um motivo de angústia intensa para o qual contribuem até mesmo o excesso de referências e a padronização imposta pelos meios de comunicação de massa. Esse universo de *Onde andaré Dulce Veiga?* seria impensável sem a cultura de massa, que, no entanto, antes de apontar soluções, torna-se um ingrediente a mais de instabilidade.

Por outro lado, chama a atenção a diferente natureza de “Dulce (...)” como intertexto. A retomada das outras histórias em que “Dulce (...)” existiu não é tarefa para todo e qualquer leitor. Aliás, lê-se o romance perfeitamente sem que os ecos de Rebelo ou de Leniza Mayer se façam necessários ou mesmo perceptíveis. Ao retomar “Dulce (...)”, o romance de Caio Fernando Abreu reinventa, conta uma outra história, transforma-a, dá-lhe um novo sentido. A história de “Dulce (...)” que o romance de 1990 conta não é a da personagem que “sobrevive” a um romance dos anos 30 e a do filme dos anos 70. Se a personagem vai além dos textos, é porque “procura” outra coisa.

Recuperar “Dulce” no universo de *Onde andaré Dulce Veiga?* é reconstituir a memória, estabelecer continuidade entre um fragmento e outro, recuperar a história do protagonista, produzir uma outra narrativa; é, ao mesmo tempo, manter o invisível na cidade, na paisagem narrativa. É não continuar a contar uma mesma história, mas outra. Pode-se observar que “Dulce” é ressignificada de modo peculiar: é o único fragmento que pede, exige, uma permanência; é o único que tem ressonância. Com isso, ressalta-se a natureza reflexiva da promessa de encontro com “Dulce”: procurá-la é vislumbrar um lugar, é ir além do caos, é voltar a ter sentido, é narrar novamente.

Ao procurar por Dulce Veiga, a narrativa tenta dar forma, organizar o invisível que torna a paisagem urbana e textual incompleta, de um modo diferente. Resgatar Dulce Veiga é voltar a lembrar de modo não enrijecido, transformador. Nessa

outra memória, a cidade passa a ter passados, diferencia-se, o que dá substância, consistência, aos fragmentos da paisagem e, em especial, ao olhar que tenta apreendê-la. Historicizar a cidade implica a recuperação de narrativas (a de Dulce e a do protagonista) e de um narrador. Nesse voltar a narrar, alguns elementos se fazem importantes: a inserção marginal de Dulce Veiga, de sua filha e do protagonista no universo da cultura de consumo; os elementos místicos e esotéricos que, a partir de um determinado momento, passam a ser associados às duas personagens mais importantes do romance; por fim, a relação protagonista X Dulce Veiga.

Se em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo e de Bruno Barreto, "Dulce (...)" aparecia como uma cantora estabilizada na carreira e, portanto, inserida no mundo da indústria cultural ainda que incipiente, no romance de Caio Fernando Abreu ela se recusa a essa integração, desaparece sem deixar rastros, sem querer dar entrevistas ou ser redescoberta. A filha, por sua vez, é uma cantora *punk* e lésbica às voltas com o que sobra, com o mundo *underground*, subterrâneo do *Establishment*. O protagonista é subempregado como jornalista e está imerso numa crise de identidade que o deixa sem lugar até em si mesmo.

Ao mesmo tempo, toda uma série de referências (como Virginia Woolf, músicas de rádio, cenas de filmes, etc.) mostra que, apesar de marginais a esse mundo da cultura de massa, tais personagens estão nele inseridas. Nesse sentido, ganha peso o subtítulo do livro, "um romance B". Ainda que se reconheçam sob esse rótulo alguns gêneros romanescos de grande apelo popular, ele não é de emprego freqüente no universo literário. A expressão vem do cinema (filmes B) e se refere a películas de baixo orçamento e de gênero de fácil apelo comercial, como histórias policiais, de horror e de ficção científica. Muitos desses filmes B se inspiraram na tradição do romance policial americano, de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, com suas histórias sobre o "lado sujo" do *American way of life*. Ao definir-se como "um romance B", *Onde andarás Dulce Veiga?* incorpora elementos dessa narrativa policial (como investigação e mistério), assim como da atenção ao submundo. Marginais em crise de identidade, sexualmente ambíguas, às voltas com dro-

gas, sexo e situações escusas, as personagens mais importantes do romance de Caio Fernando Abreu não são protagonistas no mundo da indústria cultural. São todas Dulce Veiga/Gonçalves, todas personagens B: secundárias no *star-system*, na fogueira das vaidades da cultura de massas, elas resistem, não se deixam banalizar. Relembrar “Dulce (...)” é mesmo, portanto, um ato de contramemória, é um recuperar contra a corrente que, além disso, projeta-se para um futuro, sugerindo uma trilha a percorrer.

Não há, pois, nenhuma nostalgia nessa memória. O passado não é idealizado, não se contrapõe ao presente, mas, antes, conta histórias no aqui-e-agora. Nessa espécie de genealogia de um passado múltiplo, há, de fato, como Boyer apontou, um reconectar-se a e um reapropriar-se de utopias, não no sentido de revalidação nem de ruptura dos projetos utópicos de totalidade. Afinal, a totalidade é impossível da mesma forma como não se pode romper com o que já se transformou em outra coisa, que já se fragmentou. Esse reencontro, ainda retomando Boyer, é “empático”, uma vez que se reestabelece um vínculo de alteridade em que se busca uma identificação na diferença.

Nesse sentido, a resposta à pergunta “onde está Dulce Veiga?”, descobrir o seu paradeiro, no tempo presente da narrativa, tem importância fundamental. Ela não habita mais a grande cidade caótica: contrapondo-se ao excesso desse lugar poluído, ela opta pela simplicidade de uma pequena vila no Mato Grosso. É lá que é reencontrada, num ambiente ao mesmo tempo místico e poético. A ansiedade e a angústia do protagonista são finalmente apaziguadas por esse encontro que dá concretude, que sintetiza margens, perspectivas sobre o mundo. Cidade grande e natureza se encontram e não se opõem, antes se complementam: em paz em sua ansiedade, o protagonista retorna renovado à metrópole. Nesse sentido, vale ressaltar a simetria entre as personagens centrais do romance: Dulce e o protagonista são como face e contraface, ambos refletindo e alterando a imagem e a trajetória um do outro.

Da mesma forma, chama atenção a dimensão esotérica incorporada ao texto via oráculos, ícones religiosos, santos e divindades várias de múltiplas tradições. Se tais referências

apontam para um outro lugar transcendental – que auxilia na diferenciação das personagens – sugerem também uma religiosidade relativizada, à qual faltaria uma instância unificadora, seja ela a fé ou um Deus todo-poderoso. Não há, nesse caso, a utopia religiosa: afirma-se a necessidade – ou melhor, a validade – dessa dimensão transcendental e também a equivalência das verdades e dos deuses.

Na relação Dulce/protagonista, nesse reencontro, há ainda um outro aspecto a se considerar. Quando jornalista iniciante, o protagonista foi entrevistar a cantora e a encontrou com a filha e o amante, ativista político, viciado em drogas. Procurado pela polícia, Saul é protegido por Dulce. No entanto, no dia da entrevista, o protagonista, atordoado por beijo que recebe do delirante Saul, instintivamente os entrega à polícia. Isso no dia do grande *show* de Dulce, que, então, desaparece para não ser presa. Assim, o protagonista foi diretamente responsável pelo sumiço da cantora, ao agir coniventemente com a autoridade repressora. A lei que causa o desaparecimento de Dulce é a mesma lei conservadora que pune o desejo imoral. Num único episódio, há então, dois elementos de culpa: o beijo homoerótico e a traição da confiança do outro. Significativamente, lembrar-se de Dulce, para o protagonista, é um movimento na memória que envolve também o lembrar-se de Pedro, o único e grande amor também homossexual.

O movimento em direção ao passado, de volta a Dulce, portanto, é o de lembrar-se de Pedro, de recuperar o outro, em sua relação de confiança, de identidade com o eu; além disso, é reconstruir esse outro enquanto possibilidade, enquanto comunidade; é, ainda, um trajeto reflexivo de se recuperar também enquanto outro, enquanto possibilidade, enquanto projeto. Ir ao encontro de Dulce, no presente e no futuro, é romper com a co-nivência com a lei autoritária que resultou no desaparecimento do elo de ligação com o mundo. A viagem de busca à cantora é, assim, o que possibilita ao protagonista tornar-se um personagem B, de se afirmar substantivamente na ex-tradição social em que vive.

2. Para além da ex-tradição, a nação

Por outro lado, ao usar o “B” como emblema, o romance de Caio Fernando Abreu chama atenção para sua própria filiação dentro da tradição literária e cultural brasileira. Afinal, o rótulo combina duas formas narrativas artísticas diferentes, anuncia um hibridismo de que a trajetória de “Dulce(...)”, de Gonçalves a Veiga, talvez seja uma de suas melhores sínteses. O romance de Caio Fernando Abreu não é como os de Hammet ou Chandler e nem mesmo como um filme de Hollywood; da mesma forma, a personagem do romance de 1990 é uma mistura de dois textos, de duas linguagens, de duas tradições diferentes, do cinema e da literatura. Ambos, rótulo e personagens, adquirem um outro significado, integram-se a uma outra história. Por outro lado, o seu ressurgimento, numa narrativa romanesca, ao mesmo tempo em que reafirma essa forma ficcional, aponta para uma relação que não é com uma tradição, mas de “ex-tradição”, como a define o escritor argentino Ricardo Piglia.

Afinal, em *Onde andarás Dulce Veiga?* observa-se o limite: limite da sociedade urbana, de consumo, no País; limite das identidades individuais; limites dos gêneros e das tradições; limites dos projetos de modernidade; limites do Brasil, enfim. No caso da “ex-tradição” segundo *Onde andarás Dulce Veiga?*, no entanto, os dois pólos (o nacional e o estrangeiro) estabelecidos por Piglia se ampliam: o espaço se multiplica em histórias e tradições e as fronteiras se enfraquecem, possibilitando a comunicação entre passados e presentes, campos e cidades, centros e periferias. Afinal, o estrangeiro faz parte da própria paisagem da metrópole periférica, fato que, longe de ser uma contradição em termos, é uma realidade sensível. “Ir à fronteira”, então, traduz o movimento irremediável n/ dessa metrópole que, ademais, incorpora passados (através de suas marcas), presentes e futuros (projetos e possibilidades de). Ir à fronteira é ir ao encontro do outro, ao “de fora”. Com isso, no seu filiar-se a uma “ex-tradição”, o romance de Caio Fernando Abreu outra vez afirma a necessidade da diferença, do outro. Isso é perceptível através da personagem Dulce Veiga e em vários outros momentos e dimensões do texto. É o caso da personagem Márcia, a filha de Dulce Veiga. Líder de um grupo de *rock*,

ela, porém, regravava a canção-emblema da mãe, *Nada além*. A relação de continuidade é clara e ultrapassa as diferenças de geração, de ambiente cultural e de tempo que separam as duas personagens. Ao mesmo tempo, uma e outra estão ligadas por filiação e regravar uma canção do repertório da mãe, se é deslocar, é fazer voltar de outro modo, é igualmente uma recuperação, é estimular a permanência.

Construindo-se na vivência da ex-tradição, portanto, o romance (e seu protagonista) procuram encontrar uma equação que organize os fragmentos que povoam e pulverizam o espaço atual. Ele traz a busca de uma forma que dá equilíbrio ao presente, que restitui às imagens sua substância, que recupera o outro enquanto contraponto do eu. Ao constituir-se na paisagem intertextual, transnacional – e a partir dela – o romance investiga “o invisível”, investiga-se no conjunto de relações textuais, históricas e culturais que também pertencem aos outros, investiga a nação, a comunidade narrativa que define o indivíduo (ou o fragmento) como parte integrante de um coletivo que lhe dá ressonância, historicidade, ambiente, identidade. Para o habitante de metrópole da via expressa, então, retomando Renato Cordeiro Gomes, “a identidade surge como uma construção imaginária que se narra” (236).

A própria definição do romance como “B” dá forma a esse problema de identificação. Ao se sugerir uma narrativa policial, *Onde andarás Dulce Veiga?* indica uma busca de identidade, que, na forma canônica do gênero, é a do indivíduo que cometeu o crime. No romance, porém, realiza-se uma investigação de um mistério (o desaparecimento de Dulce Veiga) e o investigador, o criminoso e a vítima são uma só personagem, o protagonista. Afinal, ele pesquisa um desaparecimento pelo qual foi responsável e que perturba seu presente. O “eu” do protagonista se desdobra em papéis diferentes, mas entrelaçados. O mistério que é construído na narrativa não é acerca pura e simplesmente da identidade do bandido. Investigam-se os outros: as personagens, a paisagem, a narrativa, o País, numa dada economia de relações culturais, num tempo e espaço determinados. Busca-se, com isso, não exatamente *uma* identida-

de, mas a lembrança: vínculo, continuidade, consequência, identificação.

*Onde andar*á Dulce Veiga?, portanto, não pode ser classificado como “romance policial”. É outra coisa, outra narrativa: um romance “B”. Como as outras referências intertextuais, a do romance *hard-boiled* é transformada e reorganizada sob uma lógica diversa. Assim, o protagonista atesta que

(...) o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era o não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo. (...)

Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era. Virei de bruços, nu. (Abreu, p. 69)

Ao buscar “lembrar-se”, o protagonista tenta encontrar-se, encontrar um lugar para si mesmo. Tal busca, porém, não é livre de escolhas, sejam elas éticas, ideológicas ou morais. Ao procurar pelo “outro”, procura-se por aquele com o qual é possível identificar-se, aquele que possibilita comunicação, conexão, igualdade; procura-se, pois, por um espaço (que não é geográfico) em que determinadas formas de relacionamento sejam possíveis, por um “lugar” construído no diálogo diferenciador e complementar entre “eu” e “outro”. Isso é particularmente explícito no trecho que se segue:

Confusion, no connection, pensei. Parecia frase de filme, e quando pensei em filme pensei também que tomar banho, ligar para um velho amigo, ainda restavam alguns, talvez fosse a melhor maneira de encerrar aquele dia sem sentido.

(...) e até que não seria mau tomar banho ouvindo *help I need somebody help I need someone* (...) Desliguei o rádio. Voltou aquele silêncio que eu detectara na saída do teatro. E eu, dentro dele. E eu, só eu, só. Os velhos amigos então, lembrei, tomar banho, telefonar, ir ao cinema, depois jantar. De todo aquele tempo de silêncio e pena, não

restava muita gente. Talvez Nelson, enumerei, amaldiçoando a mulher e as três filhas (...); talvez Maria do Carmo, cada vez mais convertida a membro típico do Lamuriento Exército Das Vítimas do Feminismo (...); talvez Fernando, olhos de fogo frio, batalhando pó até os dentes rangerem, depois uma puta – ou travesti, seria capaz? – na primeira esquina, pagar e brochar (...). Não, eu não queria nenhum deles. Eu não queria nada, eu não queria ninguém. Como Dulce Veiga, o que eu queria era encontrar – outra coisa. (Abreu, p. 104-142)

Para encontrar “outra coisa”, porém, é necessário o périplo pela cidade e seus vários territórios, é necessário identificar os outros e/ou assumi-los ou negá-los. É necessário perceber-se parte de um todo e nele abrir espaço, ainda que esse todo e esse espaço possam ser apenas vislumbrados, da mesma forma com que “Dulce Veiga” é vislumbrada na metrópole. O romance, assim, pode ser lido como uma tentativa de cartografia, de uma imagem da nação no final do século XX. Esse esboço se delinea na constituição de personagens e territórios, elaborando a reconstrução do passado e de outros espaços geográficos, diante das fronteiras do presente e da exigência imperativa e inevitável do futuro. Um outro, poderíamos dizer, então, é a própria nação: em tal romance, *Onde andaré Dulce Veiga?*, se inventaria: *qual Brasil?*

Como observa Homi K. Bhabha, escrever a nação é habitar um entrelugar, é apresentar-se como um sujeito “cindido”, resultado da duplicidade de vários elementos, como o tempo. Entre o passado e o presente, o habitante da nação se vê marcado também por uma outra duplicidade fundamental: ele é ao mesmo tempo o todo, o povo e o fragmento, o um. Ele, um “sujeito cindido”, articula-se “(...) na tensão entre, por um lado, significar o povo como uma presença histórica *a priori*, um objeto pedagógico, e, por outro, construir o povo na *performance* da narrativa, seu ‘presente’ enunciativo (...)” (p. 209).

Além disso,

(...) a unidade política da nação consiste num deslocamento contínuo da ansiedade do espaço moderno irre-

mediavelmente plural – a representação da territorialidade moderna da nação se transforma na temporalidade arcaica, atávica, do Tradicionalismo. A diferença do espaço retorna como a Mesmice do tempo, convertendo Território em Tradição, convertendo o Povo em Um. O ponto liminar desse deslocamento ideológico é a transformação da fronteira espacial diferenciada, o “exterior”, no tempo interior [*inward*] legitimador da Tradição. (Bhabha, p. 211)

Desse modo, a diferença cultural “(...) não é mais um problema do ‘outro’ povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um” (Bhabha, p. 213). Diante desse quadro, ao habitante da nação impõe-se uma perplexidade, que, por sua vez,

(...) não deve ser entendida como uma angústia existencial e ética do empirismo da vida cotidiana no “eterno presente vivo” (...). Na construção deste discurso da “perplexidade viva” que procuro produzir devemos nos lembrar que o espaço da vida humana é levado até seu extremo incomensurável; o julgamento da vida é perplexo: o topos da narrativa não é nem a idéia transcendental e pedagógica da História, nem a instituição do Estado, mas uma estranha temporalidade da repetição de um no outro – um movimento oscilante no *presente* governante da autoridade cultural. (Bhabha, p. 221)

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, como foi visto anteriormente, o encontro com esse espaço arcaico não envolve um encontro com a utopia ou com uma imagem totalizadora da nação. Ao contrário. O encontro do protagonista com a cantora, nos confins do Mato Grosso, traz, sim, um anticlímax, uma desmitificação dessa imagem utópica. Tal recuperação de uma realidade interiorana, arcaica, porém, vem junto com o recuperar de outras histórias: não há nesse caso um tradicionalismo, mas diferentes paisagens. A ex-tradição se afirma aí também, nesse cruzar a fronteira da cidade sem ruptura, mas com uma relação de continuidade e complementariedade, de reconhecimento (e empatia) com o outro:

Árvores gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos lisos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha.

Senti medo. Eu era um alienígena vindo da corte neurótica e mínima do centro do país. Se quisesse poderia voltar na mesma noite, havia outro vôo em seguida, bastava comprar algumas revistas e – absurdamente – pensei na *ID*, *The Face*: escapar de tudo aquilo, para o século quase XXI (...).

Mas eu queria encontrá-la.

Mais forte ainda, eu me sentia preparado para isso. Como um estrangeiro cheio de temores, tirei informações e descobri que, nos últimos vinte anos, a cidade crescera tanto que Estrela do Norte agora era apenas um bairro afastado. Periferia da periferia da periferia do Brasil, eu fui em frente. (Abreu, p. 195)

Na determinação de encontrar Dulce Veiga, de querer “outra coisa”, o protagonista deixa para trás a imagem que opõe campo e cidade e segue em frente ao observar que “a cidade” (qual?) fizera de Estrela do Norte mais um bairro. Não há ruptura, portanto, mesmo que haja diferença e estranheza. Ao mesmo tempo, seguir em frente na “periferia da periferia da periferia” é deslocar-se através de um espaço descentrado. Afinal, Estrela do Norte está localizada, como o romance sugere, no centro do Brasil (cf. Abreu, p. 193) que, entretanto, também tem outro centro, tecnológico e internacionalizado. Um e outro (e outro, e outro?) são unidos pela cidade que se diferencia e que estabelece continuidades, oferecendo diversos caminhos. Trafegar por tais passagens, como sugere o romance, é investigar a si mesmo, é olhar “de volta”: “(...) à beira da estrada que fazia uma curva, depois desaparecia no caminho de Estrela do Norte, do sul do Brasil, antes de ir embora, como eu gostava de fazer, ainda olhei mais uma vez para trás” (Abreu, p. 213).

Portanto, pode-se ler o romance como um espaço de especulação literária que tocava numa velha questão: a identidade brasileira. Na definição do eu, torna-se fundamental a identi-

ficação do outro e, com isso, volta-se o olhar para a pluralidade. Ela se configuraria como uma escritura da nação brasileira contemporânea, urbana, industrial. Nesse debruçar-se sobre o enigma da nação, pode-se estabelecer uma ponte entre *Onde andar*á Dulce Veiga? e uma tradição que busca no outro, especialmente o europeu, central, metropolitano, exterior, a chave para uma identidade que é, além de brasileira, latino-americana.

Em *Onde andar*á Dulce Veiga? tem-se uma memória que se trai; temos, ainda, uma relação com o passado que, porém, não se caracteriza pelo "corte radical", mas que, ao contrário, lida com seus efeitos e busca consequências. Uma outra relação se estabelece, então: na vivência de uma realidade que é resultado de rupturas, o protagonista busca, como foi visto, o oposto, a continuidade. Além disso, o elemento estrangeiro, que seria o termo de comparação com a realidade nacional, é, agora, internacional e está inserido no ambiente urbano pelo qual vagueia o protagonista, estrangeiro integrado, de alguma maneira, à vivência cotidiana das personagens. Estas sintetizam, por outro lado, a confluência de tradições presentes dentro do próprio espaço e no interior daquilo que se chama país.

Tais referências, porém, encontram-se, de início, na memória do narrador/leitor, banalizadas e opacas, incapazes de ir além da planície de imagens comerciais. A lei do mercado coloca lado a lado, indistintamente, diversas realidades culturais, de diversas origens, diferentes posturas ideológicas e estéticas. Ao mesmo tempo, é importante observar que a indústria cultural nacional, se é um fato, convive com a desigualdade social, fruto de uma democracia restrita, que não confere a cidadania a todos, e também com diferenças regionais bem marcadas. Tal diversidade cultural resulta em uma paisagem urbana marcada pela fragmentação. Assim, avizinham-se os bairros ricos e internacionais, as favelas, o centro decadente e os bairros de periferia que se assemelham a tradicionais cidades interioranas, numa convivência de contrários. Os limites e as fronteiras se tornam de difícil distinção, por mais visíveis que sejam *outdoors*, placas e toda a diversidade de sinais.

Identidade e identificação, então, parecem resultar de uma recusa dessa diversidade indiferente e de uma afirmativa do va-

lor específico da diferença. Como Bhabha observa, a noção de diversidade cultural implica uma visão universalista e normativa, ainda etnocêntrica, que estabelece um limite entre eu e outro, aceitando esse outro a partir dessa limitação e de seu confinamento ao que o pensador indiano chama de “museu imaginário”. Já a noção de diferença cultural, por outro lado, não pode ser acomodada dentro de uma “moldura universalista”, uma vez que envolve comunicação (via tradução) e hibridismo.

Realiza-se no romance de Caio Fernando Abreu, então, o movimento inverso àqueles que, na definição da identidade nacional, vendo-se inseridos num ambiente periférico, colonizado, comparavam-se ao mundo metropolitano. Marginal, o protagonista do romance não se vê como inferior: põe-se em movimento nesse mundo urbano, poluído de imagens banalizadas e “estrangeiras”, no qual está inserido, chegando mesmo ao espaço arcaico do interior. Às voltas com a multiplicidade, seu perambular, longe de ser dispersivo, traz o esforço de encontrar alternativa ao amontoado de informações que se contradizem, superpõem-se, deformam-se e se indiferenciam. Ir ao encontro de passado, presente e futuro é buscar ligação, continuidade, é resgatar o outro, reencontrar elos de identificação – com o antigo, com o “de fora”, com os “de agora”. A viagem à procura de Dulce Veiga se configura como uma viagem por versões, por imagens diferentes – do urbano ao rural, do centro ao subúrbio, do passado ao presente, do internacional ao tipicamente nacional – da comunidade, da nação, do eu. A fronteira não é simplesmente externa, ela se mostra, de fato, constitutiva da nação.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (suas personagens, sua narrativa) se tece na moldura contracultural, de recusa dos padrões estéticos dominantes. Como bem lembrou Renato Ortiz, essa perspectiva contracultural se instala em decorrência da implantação e consolidação da indústria cultural brasileira, que não resultou em respostas definitivas para as velhas questões de identidade e modernidade nacionais nem em soluções para os indivíduos. Para ressubstancializar o espaço e suas imagens, o protagonista inicia uma viagem-investigação que é um voltar, um nadar contra a corrente. Ele vai para além do cenário caótico

da metrópole mediatizada e fragmentada, indo ao encontro do outro, a algo mais. Com isso, ele – e o texto – voltam a lembrar.

Ao “lembrar-se”, o romance ao mesmo tempo escreve-se no espaço quebrado da cidade, da nação contemporânea, e recupera suas transformações, esboçando uma espécie de retorno à origem. Este retorno, entretanto, não é nostálgico nem guarda semelhanças com o passado literário nacional. Se, como percebeu Flora Süssekind na literatura do século XIX, tal regresso “(...) parece necessário para que se possa romper com mais precisão os traços com ela [a origem] (...)” (p. 16), resgatou-se, então, uma história, através da memória e da viagem, não para lembrar, mas para esquecer. Afinal, o regresso à origem “(...) é uma impossibilidade e o que se faz é ‘fingir a volta para casa’(...)” (p. 37). Porém, no romance do final do século XX, não há volta para casa, há o movimento na cidade, no espaço da nação; não há fingimento, mas a busca do encontro com o outro, do resgate de si; com isso, lembra-se para continuar o movimento, não para negá-lo. A casa não é vista como um lugar; é, antes, uma relação que se estabelece com um ambiente, com uma paisagem e com os que neles habitam.

Significativamente, o lar também não é onde há o império autoritário do eu. Ao contrário. A identidade é buscada através do convívio com o outro; e é exatamente por uma visibilidade desse outro que o movimento em *Onde andaré Dulce Veiga?* acontece. Se há um resgate do eu, este é feito através de seu religar-se a uma alteridade recuperada, restituída. Nesse movimento, “eu” resgata-se como outro em “outros”. Mais que uma cristalização da identidade individual, portanto, afirma-se a importância do processo contínuo de identificação que desbana a diferença no mundo. Mais que cenário, a cidade se afirma como paisagem com a qual o eu dialoga, integra-se, existe.

Vislumbra-se, assim, no romance de Caio Fernando Abreu, uma ética da alteridade no mundo das imagens midiáticas, vazias e fragmentadas. Tal ética, no entanto, não se restringe apenas à relação protagonista/narrativa X metrópole. Ela pode ser percebida no diálogo com a tradição literária brasileira e na abordagem da também tradicional questão da identidade

nacional. Em ambos os casos, afirma-se o entrelugar no qual o brasileiro (e o latino-americano) e sua literatura se inscrevem. É nesse mover-se entre e para além de fronteiras que ele se integra à paisagem cosmopolita, *globalizada*, *internacionalizada*. Mesmo porque um tal lugar “internacional” não existe concreta e/ou geograficamente: a metrópole é, no máximo, internacionalizada pelos estrangeiros que a habitam. Além disso, em rigor, tal metrópole se insere num contexto nacional e todos ali podem ser estrangeiros de alguma forma. Ao invés do caos total, porém, essa mesma localização geográfica, dentro das fronteiras da nação, circunscreve a metrópole, não importa se inter ou intranacionalizadamente. Ao mesmo tempo, a história recuperada mostra não a origem, mas o movimento que caracteriza fundamentalmente o espaço: o movimento inter ou intranacionalizador, antes de anular qualquer possibilidade de identidade, é sua marca. Nesse sentido, é capital “lembrar-se”, pois é historicizando-se que a identidade se integra não como uma natureza estática, mas em movimento.

Esse historicizar, porém, combina ansiedade e estranheza, envolve um trânsito que não é despido de angústia. Como observa ainda Homi K. Bhabha (1997), convivem contemporaneamente tradições locais e realidades globalizadas. “[O] efeito poético e ético da ‘insatisfação’”, gerados nesse cruzar cotidiano de fronteiras, “(...) assinala o *processo corrente* pelo qual o próprio ato de memória enquanto um projeto historicizante é tanto o sujeito de, e sujeito a, elisão e amnésia do momento da enunciação” (p. 20 – em inglês no original). Isso é dizer que “voltar a lembrar” implica a rendição ao tempo, envolve o contato com o movimento histórico no qual o sujeito se apaga, gerando ansiedade. Advinda dessa relação com a memória, a ansiedade é um sinal da transitoriedade e se revela um espaço de “(...) negociação com a ‘irremovível estranheza’ da diferença cultural”. (p. 267 – em inglês no original).

Ou seja, mover-se implica uma ansiedade, estabelece uma equação (tênue, temporária que seja) com o estranhamento e o deslocamento inevitáveis no diferenciar(-se). O estranhamento, portanto, acontece tanto no interior do indivíduo quanto no ambiente que o cerca, numa relação de diálogo ou contami-

nação. Estranhamento, nesse sentido, começa com um estranhar-se. O diferenciar-se implica reconhecer-se como estrangeiro para si e diante do outro.

Essa associação entre estranhamento e experiência contemporânea do espaço parece particularmente apropriada para o universo de *Onde andaré Dulce Veiga?*, uma vez que o romance, ao escrever a experiência da metrópole contemporânea, inscreve-se nesse lugar estranho, de movimento. A narrativa, como foi visto, metaficcional e reflexivamente se investiga. Nesse investigar-se, vislumbra-se um modo de ver a literatura, a sua ética narrativa. *Onde andaré Dulce Veiga?* especula exatamente sobre essa possibilidade, sobre sua própria existência como narrativa num mundo poluído, excessivo, indiferente. Vislumbrando utopias, fragmentos e paisagens, o romance constrói o invisível e afirma, mais uma vez, a viagem, a historicidade, a não-banalização, a alteridade. Nada além que o próprio narrar.

A ética narrativa *performada* pelo romance de Caio Fernando Abreu, portanto, envolve a transformação empática de diversos outros, de modo a recontar a história, preservar a memória, relembrar. A cartografia de um espaço cultural transnacional, contraditório, feita pelo romance, afirma claramente a necessidade de narrativas. A literatura tem como missão narrar, organizar o caos de fragmentos dispersos, dando-lhes histórias, reinventando, diferenciando. Afirmar a identificação no movimento e na diferença é, então, afirmar o próprio narrar, é um relembrar, um recontar solidário, continuador e deformador, de histórias, de textos, de mundos fictícios, de personagens reais, de celulóide e de papel. Nada além.

NOTAS

¹ Pode-se observar que o próprio nome do *show*, "Docemente Dulce", é em si mesmo auto-referencial, acentuando essa dimensão reflexiva da personagem e da narrativa.

² Utiliza-se, neste estudo, a 18ª edição do romance, publicada pela Ediouro em 1996.

TRABALHOS CITADOS

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BHABHA, Homi K. "The global bazaar and the English gentlemen's club". In: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, Rio de Janeiro, 1996. *Anais....* Rio de Janeiro, Abralic, 1997, p.17- 29.

—. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOYER, M. Christine. *The city of collective memory*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

GOMES, Renato C. A escrita da cidade e o cânone: uma centrífuga urbana. In: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, Rio de Janeiro, 1996. *Anais....* Rio de Janeiro, Abralic, 1997, p. 233-238.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**"CLARICE LISPECTOR HIDES A
SCREAMING OBJECT":
NOTES ON AN ABANDONED PROJECT**

Sonia Roncador
Columbia University

1. In his article "As duas versões de *Água viva*" (1989) ["The two versions of *The stream of life*"], the critic Alexandrino Severino offers valuable insights into Clarice Lispector's thirteenth book *Água viva* [*The stream of life*]. This article would be just one among many critiques of Lispector's 1973 novel were it not for Severino's revelation of a previously unknown fact: that *The stream of life* was actually a final, revised version of an early draft called "Objeto gritante" [*Screaming object*]. As the critic himself points out, such a fact goes contrary to Lispector's own declarations that her method of writing was improvisatory. It also contradicts other critics who endorsed Lispector's declarations – indeed, critics lacking access to her works' original versions.

Severino came to know about *Screaming object* when Lispector herself gave him a copy of it on the understanding that he would translate the book into English. In his article, Severino writes that he met Lispector for the first time on July 12, 1971 – the day she supposedly finished *Screaming object* (at that time called *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* [*Behind*

thought: a monologue with life]. For two months he often met with her to discuss the details of the translation. As is clear from Severino's article, Lispector was then convinced that *Screaming object* was a finished work. His article reveals that Lispector at first wished to preserve, and not to modify, *Screaming object*. She was even extremely concerned about its translation. She wanted the English version to preserve the book's original punctuation and its economy of words: "She would like that, on translating the book, we add not a single comma; that we find the right word and respect the punctuation" (my translation; 118). However, according to Severino, within one year Lispector changed her opinion about *Screaming object*. On June 23, 1972, she wrote a letter to the critic in which she asked him not to translate the book. At that time, she had already made her decision: she would not publish *Screaming object*. In this letter, she writes: "I cannot publish it as it is. Either I don't publish it or I resolve to work on it" (my translation; qtd. in Severino 115).

After deciding not to publish *Screaming object*, Lispector had but two choices: either to revise it or to abandon it. I would maintain that between these two alternatives Lispector somehow managed both. In her revision of *Screaming object*, Lispector relinquished the aesthetic project which had motivated her writing of the manuscript, embarking thereby on a different literary enterprise. But what does the project which generated the writing of *Screaming object* consist of? What differences can we find between *Screaming object* and its final, revised version? And, above all, why did Lispector decide not to publish *Screaming object*? Why did she abandon this writing, "transforming" it (Lispector's term) into *The stream of life*? In order to understand her project when she wrote *Screaming object*, as well as the reasons she did not dare to publish this manuscript – in my view one of her most ambitious projects in the 1970s –, we should analyze the aspects of this text which did not survive the writer's editing process.

Lispector's revision of *Screaming object* consisted of a three-year process (1971-73) of successive drastic "cuts" at the end of which she eliminated almost half of the manuscript. As

she said in an interview, "this little book had 280 pages [sic: the manuscript has 180 pages]: I was cutting, cutting and torturing—for three years. I didn't know what else to do. I was desperate. It had another name. It was all different" (my translation; qtd. in Gotlib 410). In this passage from one version to the other, *Screaming object*, then, was radically reduced. Besides, the character of the text was also altered. First of all, Lispector changed the book manuscript's mode of enunciation (its autobiographical "I" was replaced by a fictional narrator-protagonist – a painter, no longer a writer, registering her experience within the literary world). She also eliminated in the original version the elements which indicated the text's performative circumstances. That is to say, elements or "indices" (in the sense Peirce attributed to this word) which provided the reader with references to the time and place of the manuscript's production, as well as pieces of information about the writer's personal story at the very moment of the writing. In addition, Lispector abandoned the model of composition of *Screaming object*. This book manuscript is the result of a *montage* of fragments of different literary status (already published *crônicas*, parts of old novels, as well as new fragments which take up fewer pages than the old material) whose differences Lispector was not interested in homogenizing. The heterogeneity characteristic of the composition of *Screaming object's* internal parts is also manifest on the level of language, where Lispector juxtaposes emphatic passages (written in a "sublime" style) with others that report, in a colloquial style, the little domestic facts of the writer's personal daily life. These practices of juxtaposition allow Lispector to operate or effect what Roland Barthes has called a "deflation": the consistency, the density, the potency of artistic prose is "deflated" in most parts of this text.¹ In *The stream of life*, however, she is no longer engaged in this process of hybridization of different forms of writing but, rather, she eliminates many of the irregularities of theme, style, and tone which characterize the decidedly hybrid structure of her original version.

I would like, then, to discuss for a moment these formal aspects of the writing of *Screaming object*: namely, its autobiographical content, its "indexical" narrative, its heterogeneous composition, and, finally, its "deflated" discourse. I would like,

also, to remind that for the analysis of this book manuscript I read one of the two copies which are available for consultation in Clarice Lispector's personal and literary archive in Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brazil. *Screaming object* is a sort of autobiographical report on Lispector's daily life as a writer. Part of it is the day-by-day registration of the facts which "occur" during the days she is writing the book; it also includes reflexive digressions, in the course of which many of the subjects of her previous works reappear. In the manner of personal diaries or letters (or even her journalistic *crônicas*), these facts, and digressions, are registered in a very casual way (the telephone rings, a man comes to fix her stereo, she visits a certain zoo, and so on), which constitutes a sort of anti-narrative report, that is, a report with no direction or goal, and with no climax at the end.

Screaming object, then, is the result of Lispector's "desire for self-exposure" (to use a term from Michel Leiris's preface to his *Manhood*): the writing of this manuscript allows Lispector a frank self-exposure, in which her everyday life as a writer is revealed. (At times, certain shameful or, in her own terms, "embarrassing" aspects of her own personality are also confessed.) Furthermore, in *Screaming object* Lispector often reminds the reader of some of the circumstances of this book manuscript's production. Her desire is somehow to articulate the book along with its context of production, to engage it in the exterior surroundings of its writing: here and there in the book the writer alludes to the real time (a calendar date, or even an hour) of writing. For example, on page nine of the manuscript, she writes: "At 3:30 this morning I woke up and, immediately elastic, I jumped out of bed. I came to write. That is: to be. Now it's 5:30 in the morning. I don't feel like doing anything: I'm pure. But Mother's Day was the day before yesterday and I was very happy" (my translation; 9). In addition, Lispector also often alludes to domestic incidents of her everyday life (a telephone call, an unexpected visit, and so on) which frame (and interfere with) her practice of writing.

The sort of autobiographical report which defines the writing of *Screaming object* has, as I have said, the form of a collage-book, with no internal divisions (not even the double

spaces which in *The stream of life* separate one fragment from another), and in which Lispector juxtaposes old texts and some new fragments. She does not organize these disparate materials in pursuit of one specific theme and/ or one particular form, but, rather, she simply combines them in paratactic juxtaposition. As a result, the various parts that compose the manuscript are loosely connected to one another (they are bound by the autobiographical "I"), so that its overall structure might appear totally fragmented, as Lispector herself writes on page four of this manuscript: "my purpose is to write in the rhythm of my typewriter noting whatever comes to my fingers—even if the resulting text appears fragmented" (my translation; 4). Indeed, *Screaming object* is "fragmentary" in a sense completely different from the meaning this term acquires when used to designate Lispector's previous texts. Her masterpiece *Passion according to G. H.*, for instance, retained, from the classical novel, the unity of action, style, tone, and so forth.

In an interview that Lispector gave to a Brazilian newspaper immediately after completing *Screaming object* (*Correio da Manhã*, March 6, 1972), she emphasized her project to compose this manuscript in a style as close as possible to the casual style of an "informal conversation" (a term she had already used to define the form of her newspaper *crônicas*). In this interview, "Clarice Lispector hides a screaming object" (whose title inspired this paper's title), she says:

Screaming object is a book which will be very much criticized. It is not a short story, nor a novel, nor a biography, nor even a book about travel. And, right now, I am not in a mood to listen to insolence. You know, *Screaming object* is a person talking all the time ... (my translation; Lispector n/p)

In other words, when Lispector characterizes her manuscript's form—stressing its likeness to a casual conversation—she herself emphasizes its lack of an internal unity. Furthermore, due to its affinities with a casual conversation, *Screaming object* draws back from such coded, conventional literary genres as the short-story, novel, or biography.

It is mostly in the awkward transitions between one fragment and another (I refer to those sudden, unexpected changes of subject, style, and tone), that Lispector succeeds in producing the general effect of a casual conversation. One of the sections of *Screaming object* in which such an effect can easily be noticed is a three-page sequence of short fragments, starting from page 47 of the manuscript. The sequence begins with a sort of "embarrassing" confession (Lispector calls it her "shameful secret") from which the reader learns that the writer had then recently purchased a doll. Lispector confesses that with such a doll (Laura) she could finally fulfill certain frustrated desires of her poor childhood. What matters for us here is the section that immediately follows this confession. The section in question speaks to the experience of what the writer calls "isto" (in *The stream of life* this term would be replaced by the term "X") and its relation to the act of giving:

I must interrupt here to say that "this" is what exists within us. This – I bathe myself in that this. It's almost unpronounceable. But it is visible. I hope you live this so that you experience the type of creative dream which stretches through your veins. How nice it is. It does me good because the excess of myself starts to hurt and when I'm excessive I have to give of myself. It's so good to give. We relieve ourselves of the pressure and return to normal size. Exact elasticity I also breathe myself. (my translation; 48)

I deduce from Lispector's other texts, and from other passages of *Screaming object* as well, that the term "this" ("isto") refers to the writer's recurrent theme of the existence of a deep incommunicable life (life beyond consciousness). Furthermore, Lispector's own sensation of life beyond consciousness – to which she enigmatically refers as a "type of creative dream" – is identical with what she had elsewhere called "state of grace." For Lispector, there are two levels of life: one existing manifestly (or, in her own terms, "consciously") and one "deeply." She argues that the "deep" life is unconscious. According to her, the "perception" of one's "deep" life requires a sort of state of mental passivity which one only experiences upon falling

into a "state of grace." For Lispector "grace" is not a religious state, but, rather, a particular mental state of absolute passivity, or of total absence of what she calls "superficial" thoughts and feelings. In an expanded version of her *crônica* "Estado de Graça" ["State of grace"] (April 6, 1968), which she published in the final pages of *The stream of life*, Lispector writes:

That beatitude is not in itself either lay or religious. And all this does not necessarily imply the problem of the existence or nonexistence of God. What I'm saying is that mankind's thought and the way that thought-feeling can reach an extreme degree of incommunicability – which, without sophistry or paradox – is at the same time, for man, the point of greatest communicability. He communicates with himself. (*Stream*; 74)²

The passage of *Screaming object* that I quote above includes the same kind of receptivity, or openness, in relation to the experience of one's own "deep life," understood as the point of maximum "communication with oneself."

In *The stream of life*, a modified version of this quoted passage of *Screaming object* (or Lispector's meditation on the incommunicable "this") is immediately followed by a scene of an encounter with a black panther, which also comes from the manuscript. On page 49 of *Screaming object*, Lispector refers to one particular episode in which she herself and a black panther in a cage look into each other's eyes. As she suggests, this casual encounter with the animal led her to a rare state of mental passivity ("Everything had taken place behind thought"). As a consequence of this particular state, Lispector sees herself, and the world around her, as excessively alive: "That mutual glance. We feel at the core of something. And we feel good. I am feeling so good. It's a favor when you feel good. Feel yourself in this state of plenitude" (my translation; 49). In other words, there is a positive, even intense sensation of being "full" in the "state of grace." However, the plenitude of life which, for Lispector, is only experienced in this state is also described as a threat to personal integrity. Hence, Lispector's meditation on death at the end of the narration of her encounter with the

panther. As she writes, one may die precisely in these moments when life is excessive. According to her own speculations, death must have the form of an internal explosion: instead of reducing the internal "pressure" of life, one retains it in order to enjoy it alone, and, as a consequence of this "selfish pleasure" (a term she would use in the corresponding passage in *The stream of life*), one explodes: "I am almost going to explode. I'm sure that death is an internal explosion. The body can no longer stand being a body. Dying must be pleasurable. It must taste like food when you're hungry" (49).

In this section of *Screaming object*, Lispector thus seems to be focused on the theme of an intuitive knowledge of one's life beyond consciousness. However, whereas in the published version, *The stream of life*, Lispector underlines the thematic continuity of these three fragments (namely, the fragments about the incommunicable "this," the encounter with the panther, and the meditation on death), in *Screaming object*, she seems, on the contrary, to break the connection among them. In this particular section of *Screaming object*, Lispector alternates the above quoted fragments with other incongruous, unexpected passages, thereby producing a dispersion of the theme.

One of Lispector's favorite subjects in her *crônicas* was travel. She liked to write about her own personal travels to different places in the world (as a diplomat's wife for many years, she probably had much to say about travel). In *Screaming object*, Lispector reproduces some of these *crônicas*, and, in this particular section, we can actually find two of them. She, for example, incorporates into this section a *crônica* about a certain wintry night spent in Greenland. Immediately after the first of the three above quoted fragments, after writing "I also breathe myself," Lispector continues as follows:

Sometimes I feel an organic need to receive and be surrounded by a certain cold refrigerating air: it's five minutes to five. I did the following: I sat in my sleeveless nightgown on the dark terrace and I felt a vitalizing cold that gave me an extraordinary vigor. I have already been to Greenland because of a necessary detour of my flight. It was a little past midnight. The cold was so intense it

could speak. It passed through the fur coat and surrounded my heart which beat in grateful response. Even today I keep the taste of very frigid air which crackled when it found a hot body like the sizzle of cold water when it spills in superhot frying-pan. It's a happy mixture—the state of hot and cold (my translation; 48)

Such a *crônica*, placed between the first and the second above-quoted fragments, produces an effect of dispersion of theme. In addition, in this context of extraordinary or sublime experiences ("maximum communication with oneself," "pleasurable sensation of being excessively alive," "internal explosion"), the presence of such a trivial autobiographical reference produces other effects of discontinuity in the text as well (the details of which I discuss later in this paper).

The second of these two travel *crônicas* can be found immediately after Lispector's own reflexive introspection about death. Her association between death and the pleasure of "eating" ("Dying must be pleasurable. It must taste like food when you're hungry") leads her to talk about a trip to Poland, and, specifically, about the food from this country. She writes:

I ate spoonfuls of caviar in Poland. It's cheap there. Every little egg of black caviar shines and bursts in your mouth between your teeth. There is also red caviar: every egg is bigger than black caviar and it looks like a swollen gland. It's also good. I like caviar pure and without bread. Like ultra-dry champagne. (my translation; 49)

As well as her narration of a night spent in Greenland, this *crônica* about her trip to Poland also brings about a dispersion of the writer's reflections on "this." Further, it also violates the tone of the entire sequence. In fact, by placing this *crônica* right after her passage on death, Lispector ends up subverting the gravity of this theme. The *crônicas*'s concrete figures of food ("black caviar," "red caviar," "caviar pure and without bread") somehow trivialize the act of "eating" as it appears in her meditation on death.

In *The stream of life*, however, Lispector is no longer engaged in the same project. No matter how insistently she communicates in this novel her desire to experience "a lack of structure" (*Stream*; 19), she is certainly already far from her original objectives in *Screaming object*. Although she decided to keep the above-analyzed section in her published version (p. 81-84), she rewrote it in order to render it more unified, and to increase the semantic impact of the reflections on life beyond consciousness. In her revision, she included some new parts in which her reflections on this topic are intensified. Also, she replaces her *crônicas* of travels by other materials which appear to be more connected to this subject. Thus, far from resulting from a rejection of the "artifices" of art and reason (as many critics, following Hélène Cixous, have defined the entire novel), this section stems from a long painstaking process of artful composition; of a composition that, from my point of view, has probably less to do with resisting all "laws of narrativity" (another expression we find in Cixous's critiques) than with being faithful to at least one of these laws: the one that requires a continuity of topic and tone.

Although one cannot talk about *The stream of life* in terms of a unity of action (this novel repudiates external action and conventional plots), we can still affirm that a certain unity of tone and theme pervades the whole novel. Indeed, no matter how "dissonant" its structure may appear to many of Lispector's readers, *The stream of life* lacks one specific type of dissonance which, in my view, is responsible for the general effect of *Screaming object*: the dissonance between passages of different thematic and stylistic rethorical levels – one which, as we will see, provokes an alternation in the manuscript of moments of "inflation" and "deflation."

2. The prototypical plot of Lispector's earlier narrations is constructed around one encounter – an epiphanic encounter, in which the protagonist (usually a woman) is exposed to the vision of a certain thing (the cockroach in *Passion according to G. H.*, the blind man in the story "Amor" ["Love"], the buffalo in "O búfalo," etc.) which forces her to transcend her own daily life. It is interesting that the encounter between G. H. and the cockroach in her maid's room takes place when the protagonist

is absolutely alone in her apartment – when, as the narrator says, others have no access to her. However, if in the early 1960s (and before) Lispector had developed plots of this type – centered around an experience of self-dissolution that occurs in a moment when the protagonist's relations with the world have been broken –, by writing *Screaming object* she would start a new process. She would experiment with new kinds of narration whose plots rely on her personal, or a character's, everyday experiences. (In fact, this process, inaugurated in *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* [An apprenticeship or the book of delights], in 1969, would be later intensified in *Screaming object*.)

Screaming object manifests these new experiments. It is centered on the daily life of a woman (whose characteristics coincide with Lispector's) *within* the world: a woman in interaction with the world, with other people and things. However, as I already suggested, Lispector's report on daily life was not composed within the limits of a "classical" autobiography: her purpose in this manuscript is not to narrate the story of her private life, as occurs in many confessional texts. The kinds of events which enter *Screaming object* are, at best, insignificant domestic events which happened to her in a purely accidental fashion, and that in this manuscript are told in a casual or conversational style. These casual events correspond to what Barthes has called "incidents." In his comments on the writings of Pierre Loti, for him a narrator of these "incidents," Barthes writes:

Any incident, less powerful than accident (though perhaps more disquieting) is simply *that which softly falls* like a leaf in life's carpet; that gentle fold in the fabric of the days, *barely* noted: a sort of zero degree notation – just what is necessary to write *something*. (my translation; original emphases; *Oeuvres complètes* 2: 1402-1403)

But Lispector cannot introduce into her manuscript this type of event or incident without effecting a *deflation* (Roland Barthes; see note 1) of her writing. Her desire for self-exposure in which daily events are revealed allow her to operate a deflation of entire passages of her manuscript written with the same emphasis, and circumspect tone, of her prior writings. *Scream-*

ing object is organized in such a way that the trivial and the grandiose, the colloquial and the sublime, the low and the high exist in the same work of art.

Barthes's term "deflation" also appears in José Américo Pessanha's comments on the singularity of Lispector's composition of *Screaming object*. In response to Lispector's request, this critic read a copy of *Screaming object* and wrote, in a letter dated March 5, 1972, what he called his "personal impressions" of *Screaming object*. According to Pessanha, there is in *Screaming object* a certain alternation of "inflated" and "deflated" moments that invites him to think of the book in terms of "bubbles": "it seems a bubble of artistic creation that you let grow up to a certain point and, when you want, you prick it. And it comes back to the day-in-day-out, to the telephone that rings, and to reminiscing about a trivial fact" (my translation; Clarice Lispector Archive). By comparing *Screaming object* with a sort of "bubble of artistic creation," he suggests that Lispector often introduces into the book a surprise, an incongruous term (or a term that he identifies with a trivial episode of her daily life). This surprise takes the appearance of deflation, as if the inflation of certain moments in *Screaming object* were suddenly pricked.

Such a metaphor of *Screaming object* as a bubble reveals that the ordinary episodes of Lispector's daily life enter the book with an operational value: they are elements allowing the writer to deflate specific moments of the book. These elements function in what certain linguists, following Austin, call the performative mode. As Austin first showed (in *How to do things with words*), there are some statements whose meanings effect an action or a performance. For example: "I hereby declare you husband and wife," "I promise," "I swear," and so on. When Lispector introduces such daily autobiographical episodes into specific sections of the book, what matters is not only what they represent but what these episodes effectively perform in her writing. In this sense, in her revision of *Screaming object*, Lispector did not merely subtract the book's autobiographical content. Because the eliminated autobiographical fragments have an operational or performative value, their subtraction also eliminates their deflationary effect.

For the purposes of my study, I would like to view some passages in *Screaming object* that include this type of operation. I already discussed the alternation of inflation and deflation in one specific passage of *Screaming object*, where Lispector juxtaposes fragments dealing with her recurrent theme of the experience of life beyond consciousness and others which include some ordinary experiences of daily life (those which provide the common subjects of her newspaper *crônicas*). Other parts in the manuscript include similar maneuvers. As many of her books reveal, Lispector was extremely attracted to animal imagery. Animals are present in many of Lispector's novels, stories, *crônicas*, and in her literature for children. The animals are usually associated in her writings with the most instinctive, or intuitive life which, in the context of what the critic Benedito Nunes has called the writer's "world vision," makes them a privileged mode of being in her oeuvre. In addition, in Lispector's texts, the encounter with certain animals corresponds to one of the deepest experiences of the self. It affects or shakes the self in the most profound way. In both *Screaming object* and *The stream of life*, the above mentioned encounter between the narrator and a black panther is described in terms of a "transmutation," or "animalization": "A black panther caged. Once I gazed into a panther's eyes and she gazed deeply into mine. We transmuted ourselves. That fear. I left there totally dazed inside. Everything had taken place behind thought" (my translation; *Screaming object* 49).

There is one specific sequence in *Screaming object* where Lispector dedicates more than ten pages to animals. Either in the form of anecdotes or by way of reflexive introspections, the writer displays a variety of different situations in which an animal is the central figure. Lispector starts this sequence (on page 16 of the manuscript) with a brief digression on how one can enter into full communication with animals. According to her, at the highest limit of her self's "expansion," she is no longer "human;" she is pure "it," and, as a consequence, she can identify herself with "primitive life." In *The stream of life*, a reduced version of this ten-page sequence (p. 49-53) starts with the same reflection on her communication with the animal, or, as she also writes in this novel, on her perception of "the it of the animals" (*Stream*; 49). In the published version, this brief re-

flection is immediately followed by a fragment which is also present in *Screaming object* – a fragment which reconfirms the predominant depiction of the animals in Lispector's literature as privileged modes of beings, and of her encounters with them as a means of expansion of the self. She writes:

I tremble all over when I enter into physical contact with animals or with the mere sight of them. Animals fantasiticate me. They're the time that one can't count as it passes by. I seem to have a certain horror of the living creature that is not human and that has my own instincts, although free and indomitable. An animal never substitutes one thing for another. (*Stream*; 38)

In *Screaming object*, this passage also appears in the beginning of the manuscript's long sequence on animals. However, contrary to *The stream of life*, in the manuscript, it does not immediately follow Lispector's reflection on her communication with animals. Placed between one fragment and the other, there is a whole paragraph where Lispector describes a female monkey that she herself saw in the Zoo of Zurich. She writes:

Once in Zurich Zoo – if I want I can suddenly stop writing – behind the bars a couple of monkeys. The female put the male's head in her lap. Then the female started to clean furiously: with a piece of paper she found in the cage and with the help of her spit she began to clean with the eagerness of a crazy woman, scrubbing, spitting and scrubbing, and wanting everything there to sparkle with cleanliness. (my translation; 16)

Lispector's depiction of the female monkey in terms of its debasing gestures of spitting and scrubbing contrasts with the writer's usual approach to animal imagery in her texts. Furthermore, a certain tone of mockery which pervades the whole scene seems dissonant given the emphatic and grave tone that usually accompanies the writer's representation of animals. There is nothing more remote, for instance, from the aforementioned fierce or deadly presence of the black panther than this sort of debasing representation of a female monkey.

Lispector had also been extremely attracted to sea imagery. Any reader familiar with her texts knows that in her literature a simple act of bathing in the sea can reach the level of the most solemn rituals in the world. Like the figure of the animal, the sea enters her literature embedded in a context of dense reflections and emphatic tone. For Lispector, the animal and the sea usually enter her texts within such a frame of reflections on the possibility of maximum expansion of oneself, and one's ability to interact with the most incomprehensible non-human existences. For instance, in a *crônica* entitled "Ritual-trecho," published in her newspaper column on July 27, 1968, Lispector describes, in her own terms, the "encounter" of a non-identified female character (simply referred as "she" or "the woman") and the sea.³ She describes, as the title itself suggests, the woman's "ritual" of bathing in the sea when the beach is still empty, in the first hours of the day – a ritual presented as something unusual, extraordinary, even sublime (where she also includes some physical or sensorial images that allude to the woman's sexual process of initiation). According to the text, the protagonist's "encounter" with the sea can only occur when she is beyond the level of her so-called comprehension. This woman can only interact with the sea when she is already at the level of her incomprehension, or when she "no longer thinks." In *Screaming object*, Lispector also refers to the sea in terms of her own limitations – in the superficial level of her being-to comprehend it: "The sea is not understandable. It is felt and it is seen" (my translation; 71). She adds that the sea is "natural like praying, natural like existing, natural like coming into contact with the 'it.'"

In another passage of *Screaming object*, Lispector comes back to this topic, describing the "ritual" (in this case, her own ritual) of bathing in the sea:

The sea. I have not been going to the sea out of indolence. And also out of impatience for the necessary ritual: a sunshade, sand stuck all over your skin. And I do not know how to go to the sea without getting wet hair. And, arriving at home, I also have to get rid of the salt. But one day I will speak better of the sea. Maybe, I think I will start a little bit now. I will speak of the smell of the sea

which sometimes leaves me dumb. I know it's called *maresia*, which is a feminine name. But for me it is a masculine smell, most of all when men do not use deodorant. (my translation; 157)

In this passage, Lispector still refers to the sea in terms of a "ritual," and, in the same fashion of her *crônica*, "Ritual-trecho," she also describes here a series of sensorial reactions to the physical qualities of the sea. However, contrary to her *crônica*, in this passage of *Screaming object* there is nothing sublime about the ritual of bathing in the sea. First of all, in the manuscript this ritual involves certain "practical questions," as well as some unpleasant sensations ("a sunshade, sand stuck all over your skin"), which lower the act of bathing to the level of the most trivial event. In addition, the sublimity of the aroma of the sea, which is found in one particular section in "Ritual-trecho" (namely, "The air carries the heady aroma of the sea that awakens her from her very sound, century-long sleep" p. 53),⁴ is also "broken" by the crassness of Lispector's reference to the smell in this passage from *Screaming object*.

Having written some of the most elegant, well-composed books of literature in Portuguese (and, I should add, of Western literature in general), in *Screaming object*, Lispector nonetheless chose the path of a radical non-elegance. By way of violating certain rules of artistic composition, and incorporating into *Screaming object* terms (like the above quoted ones) that are an affront to literary decorum, Lispector questions the institution of literature in general, and, in particular, her own previous work. Furthermore, the autobiographical content of *Screaming object*, and the inclusion in this text of some indices of its performative circumstances, problematize other artistic presuppositions, such as the ideal of the author's sublimation or distance in relation to his/ her work. Therefore, it is not surprising that Lispector herself explicitly talked about her "anti-literary intentions" when she wrote *Screaming object*, as well as the negative critical reception its publication might cause:

All lives are heroic. I am also heroic. Maybe it's also through heroism that I publish this book that will be at-

tacked and whose intentions of anti-literature will be understood by few. I would like it if someone else had written a book in the shape of this letter-book so I wouldn't feel alone. (my translation; Lispector 185)

The writing of *Screaming object*, then, corresponds to a crucial moment in Lispector's artistic trajectory – a moment when she subverts the mode of writing which had so far characterized her literature. However, when she revised this manuscript she abandoned the project of an “anti-literary” writing, and embarked on the project of a literary enterprise, *The stream of life*, which is more continuous to the rest of her work – perhaps to cater to her readers' tastes. In his comments on *Screaming object*, José Américo Pessanha disapproved of Lispector's new tactics of writing. According to him, when she wrote *Screaming object* she was no longer the writer of her previous works but solely a “woman who writes what she (pre)thinks or thinks-feeling” (Clarice Lispector Archive); that is to say, she abandoned a “true” writing and embarked on an exercise which was no longer literary: the one which consisted, simply, of registering “without selecting a theme and/ or seeking a form” (his terms) the facts of her private life. Between writing “truly”, thus obliterating the marks of her personal life, and subverting this “true” writing, Lispector, as it seems, preferred this second option.

The trajectory of Lispector's works is quite complex. If she thus revised *Screaming object* in order to come up with a work that continued her previous aesthetic projects, she would later embark again on certain writings that break away from these projects. Indeed, only one year after the publication of *The stream of life*, Lispector published two collections of stories – *Onde estivestes de noite?* and *A via-crucis do corpo* (both translated, in one single volume, as *Soulstorm*, 1989) – that include some of the formal aspects of her writing of *Screaming object*, or those aspects which made Pessanha suggest that she had stopped being a “true” writer: her taste for autobiography, her predilection for unpremeditated writing, her tendency to experiment with hybrid genres, and so on. Thus, I believe that a careful reading of *Screaming object* reveals the possibilities of analyzing the shift of direction in Lispector's writings after *The stream of life*.

NOTES

¹ This term appears in Barthes's two critical essays about the paintings and drawings of Cy Twombly: "Sagesse de l'art" and "Cy Twombly ou 'non multa sed multum'" (*Oeuvres complètes*. 3 v. Paris: Éditions du Seuil, 1995).

² Quotations of *The stream of life* are from Elizabeth Lowe and Earl Fitz's English translation (1989).

³ This *crônica* would later reappear in her sixth novel *Apprenticeship*. It was also republished in some of the writer's collections of stories in the 1970s.

⁴ A similar description appears in *Apprenticeship* where the image of the sea is also connected to important rituals in Lori's apprenticeship of the meaning of life and love: "Lori would have liked to tell Ulysses about how the smell of the sea also reminded her of the smell of a healthy man, but she would never have the courage. Again she breathed in the poignant, violently perfumed death of the silvery blue fish, but the sensation was stronger than she could bear" (69).

WORKS CITED

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1995. 3 v.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

—. Entrevista a Germana de Lamare. Clarice Lispector esconde um objeto gritante. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, mar. 6, 1972.

—. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

—. *An apprenticeship or The book of delights (Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres)*. Trans. Richard A. Mazzara and Lorri A. Parris. Austin: University of Texas Press, 1986.

—. *The stream of life (Água viva)*. Trans. Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

—. Arquivo Clarice Lispector. Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

PESSANHA, José Américo Motta. Arquivo Clarice Lispector. Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

SEVERINO, Alexandrino. As duas versões de *Água viva*. *Remate de Males*, 9: 115-18, 1989.

POEMAS SATÍRICOS

Olavo Bilac

Transcrevem-se abaixo cinco textos de Olavo Bilac publicados em "O Filhote", seção humorística da *Gazeta de Notícias*, diário carioca. O primeiro é um falso epitáfio escrito para uma pessoa viva: Luís Delfino dos Santos (1834-1910), considerado por alguns de seus contemporâneos o maior poeta brasileiro. O segundo é uma "charada" endereçada a Cândido Luís Maria de Oliveira (1845-1919), conselheiro e ex-ministro do Império, que dirigia jornais monarquistas. A reforma ministerial de que trata o terceiro texto fora promovida pelo presidente da República em exercício Manuel Vitorino (1853-1902), que assumira por causa de problemas de saúde do titular. O texto seguinte saúda ironicamente a volta ao poder do piracicabano Prudente de Moraes (1841-1902); o presidente licenciado retornara sem alarde ao Rio de Janeiro para evitar que *Vituca* fizesse alguma manobra para permanecer na Presidência. Com a nova posse de Prudente, acreditava-se que reassumiria o ministério da Fazenda o paulista Rodrigues Alves (1848-1919), alvo de algumas sátiras bilaquianas. O último texto pertence a uma longa série de poemas fesceninos, que foram responsáveis pela popularidade da seção humorística.

Alvaro Santos Simões Junior
Universidade Estadual Paulista

EPITÁFIO PARNASIANO: LUIZ DELFINO

Puck (5 set. 1896)

Este, que um sepulcro austero
Hoje resguarda, mofino,
Não é propriamente Homero,
– Mas... o mero Luiz Delfino.

CONCEITO

B. Bi. (19 jan. 1897)

Só é cândido no nome;
Sem dinheiro para as monas,
Grita de sede e de fome;
E, exceção das oliveiras,
Nunca produz azeitonas,
Porque só produz asneiras.

[REFORMA MINISTERIAL]

Puck (21 nov. 1896)

Enfim, já há ministério!
Enfim! Pois, pela demora,
Parecia não haver
Por estas ruas, agora,
Ao menos três indivíduos,
Sabendo ler e escrever!

HINO TRIUNFAL

Bob (5 mar. 1897)

Ele chegou! As traças
Já saem do abandono...

Já livres de desgraças,
Vamos cair no sono...

Nosso ostracismo acaba!
Vituca já morreu!
– Salve! Piracicaba!
Salve! papai Morfeu!

Hoje a Nação, passiva,
Vê ocupado o trono...
Viva Prudente! Viva
A inércia! Viva o sono!

O Alves Paulista, ó gente,
Inda há de dormir mais...
Salve, papai Prudente!
Salve, papai Morais!

Vai retomar a carga
Deste governo enorme:
– Dormiu na rua Larga?
Já no Catete dorme...

Vem, com menor barriga,
Belo como ele só:
Sem pedra na bexiga,
Usando barba *Andô*.

Já mole, já banzeiro,
Prudente recebendo,
O Rio de Janeiro
Está adormecendo...

Ao sono! ao sono! ao sono!
Ele chegou? – venceu!
Temos Morfeu no trono...
Viva papai Morfeu!

[CORTE ESCANDALOSA]

Puck (20 set. 1896)

O doutor José Gazoza,
De uns oitenta anos de idade,
Faz a Ignez Felicidade
Uma corte escandalosa.

– Vamos, não seja mazinha!
Como vivo... já nem sei!
Morrerei se não for minha,
Sendo minha viverei!

Vendo-lhe os cabelos brancos
E a boca desguarnecida,
Diz a bela, comovida:
– Gazoza, nada de arrancos!

Deseja, desesperado,
Como Tântalo morrer?
Gazoza, tome cuidado,
Que eu sou capaz de ceder...

OLGA BORELLI:

Não dá para analisar Clarice

Susana Rossberg
Jornalista

Esta entrevista com Olga Borelli deu-se no seu apartamento de São Paulo, no ano de 1998, graças ao auxílio de Jacó Guinzburg. A entrevistadora preparava sua dissertação de mestrado defendida junto ao Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Brown, nos Estados Unidos, sobre a relação entre o texto literário e sua tradução em termos de linguagem cinematográfica, incluindo um capítulo sobre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, obra adaptada e dirigida para a tela por Suzana Amaral. Olga Borelli, que partilhou com Clarice uma grande amizade e acompanhou-a até sua morte, teve a gentileza de passar várias horas a confidenciar aspectos de sua relação com a escritora. Suas revelações estão aqui mantidas na íntegra e são de sua inteira responsabilidade.

SR: Como começou sua amizade com Clarice Lispector?

OB: Eu estava fazendo um trabalho junto aos menores abandonados lá na Fundação Raimundo Marques Duarte, no Rio. Conheci a Clarice e pedi a ela que autografasse uns livros para as crianças. Ela não costumava aceitar noites de autógrafos. Era muito impaciente, achava desagradável ficar lá assinando os livros. Achava que devia existir um carimbo, alguma coisa com que pudesse fazer isso sem ir pessoalmente. E para a minha surpresa ela me escreve uma carta pedindo para eu ser sua amiga. Uma carta belíssima, em que ela se coloca, diz que tem muitos defeitos, mas que às vezes tem a esperança, e que costumava colocar na sua vida o imprevisto. *Imprevisto* era o perfume da Coty que ela usava, e que dava sorte. Clarice tinha um lado assim muito supersticioso. E dizia que eu também fui como um imprevisto na sua vida, e que dei sorte. Então, ficamos amigas durante dez anos.

SR: Como foi esse período?

OB: Nesse período, aprendi com a Clarice várias coisas, entre elas o silêncio. Ela dizia que era muito importante o silêncio, que quando duas pessoas conseguem permanecer juntas sem falar é porque existe um vínculo muito forte entre elas. Outra coisa que aprendi foi a estruturar os livros da Clarice. Porque ela tinha uma maneira peculiar de escrever: anotava pensamentos e textos inteiros dos livros que tinha em elaboração interna. Usou o mesmo processo desde o primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, que escreveu com 23 anos, e que foi rejeitado pela José Olympio – eles não entenderam o livro. E até em *A hora da estrela*, o derradeiro livro da Clarice, ela usou o mesmo processo, ia fazendo anotações. Tinha um jeito também estranho de conceber o livro. Às vezes começava pelo final, a última frase era o começo do livro, que já estava internamente sendo elaborado. E ajudei a fazer a estruturação de *A hora da estrela*. Ela fazia anotações ao pé das páginas: “o autor”, “Macá” (que era Macabéa) e tal. Não foi muito difícil porque percebi que havia uma ordem natural nos textos. Quando foi internada...

SR: Ela teve câncer?

OB: Teve câncer, mas sem saber, até o final.

SR: E a senhora sabia?

OB: Eu sabia, porque o médico falou. Ele disse: “Vou poupá-la dessa informação porque o câncer está muito avançado”.

SR: Era câncer de quê?

OB: Era metástase. Generalizado. Começou no útero, o médico falou, do tamanho de um grão de arroz, e foi se espalhando. Ele não queria que a Clarice soubesse desse final que se aproximava. Ela já era uma pessoa terminal. E ele omitiu, disse que ela estava com uma peritonite, que ia melhorar.

SR: E depois que foi internada, como prosseguiu o trabalho de *A hora da estrela*?

OB: Então, ela foi internada e... É engraçado porque para *A hora da estrela* a Clarice fez manuscritos, já não datilografava. Dizia que tinha muita preguiça. Devia ser já a doença, minando o organismo. E ajudei a estruturar *A hora da estrela*, vamos dizer, dei a ordem final a ele. Após o seu falecimento, fiz *Um sopro de vida*, sozinha – porque ela ajudou a fazer *A hora da estrela*. A minha amizade por Clarice durante todo esse tempo é que me deu a oportunidade, porque não sou escritora, eu me tornei por questão do conhecimento que tinha do método de trabalho dela.

SR: O que a senhora pode dizer sobre *A hora da estrela*?

OB: Acho que foi quase uma volta às origens, não dela como judia – Clarice nasceu na Ucrânia –, mas de quando veio para o Brasil. No decorrer da feitura desse livro ela quis retornar ao Recife. Tenho a impressão que foi uma espécie de... Não é biografia, mas ela se coloca muito. Acho que a biografia da Clarice nunca ninguém vai escrever porque está contida em toda a sua obra. Agora, o que eu poderia dizer sobre *A hora da estrela* que você já não saiba?

SR: Por que o narrador é um homem? A senhora acha que é uma questão de pudor ou culpa? Será que ela não ousou fazer com que o narrador fosse mulher porque ficaria muito próximo?

OB: Não sei, mas pelo que entendi – nas entrelinhas, porque com a Clarice você tem de perceber as entrelinhas –, ela se coloca como o autor, que no caso é o autor da criatura. Eu daria duas interpretações: ela se coloca no masculino – “o autor” – dentro da concepção de que o homem é o forte. O homem não se deixa abater diante das vicissitudes da vida. E a outra interpretação seria Deus, com a sua criatura. Quando a Clarice fez *A hora da estrela*, lembro bem, ela queria descobrir. Ela até me escreve uma carta em que diz “Olga, preciso descobrir uma nova forma de escrever”. Nós conversamos muito sobre a tridimensionalidade no processo da criação. Em que ela se colocaria como o autor, e ainda teria essa criatura, como ela fez a Angela Pralini em *Sopro de vida*. Com isso atingiu a terceira dimensão. Tenho a impressão que é nesse sentido, não em relação à culpa. Eu diria que a Clarice era uma mulher muito forte, muito autêntica. Ela se considerava apolítica, apátrida, a-tudo. Ela se universalizou nesse processo de autoconhecimento e de escritura. Percebeu-se acima disso tudo.

SR: Mas é um livro eminentemente político, não é?

OB: É. Acho que a Clarice, como judia, também se identificou muito com o nordestino, quando diz aquilo sobre raça: “Ela pertencia a essa raça anã que um dia terá direito ao grito”. E esse nome, Macabéia. Eu perguntei: “Clarice, por que Macabéia?” Mas aí vêm de novo as origens dela, judaicas. Os Macabeus eram fortes, eram guerreiros. Essa raça, que ela identifica como uma raça anã, e que tem o nome de Macabéia, tem toda uma simbologia, e uma projeção do seu judaísmo.

SR: Mas os Macabeus foram vencidos.

OB: Pois é, e daí vem essa idéia da raça que um dia terá direito ao grito, porque foi oprimida. Porque foram judeus. Clarice era muito visitada por líderes judaicos, que vinham também à pro-

cura de apoio financeiro para perseguição aos criminosos de guerra. Uma vez eu estava no seu apartamento, e ela recebeu a visita de um grande líder desses. Eles desconfiavam que os perseguidores estariam na Argentina. Ela era muito solidária nesse aspecto.

SR: Ao mesmo tempo, ela dizia que não era judia...

OB: Ela não tinha rituais. Uma vez, conversando com Alberto Dines, que era um grande amigo da Clarice, judeu também, e que trabalhava no *Jornal do Brasil* – foi ele que convidou a Clarice para escrever crônicas –, ele disse que a Clarice, assim como na literatura, era implícita nas origens dela. Ela se manifestava através da crença. Seu Deus é um Deus individual, e ela coloca Deus em toda a sua obra. Ela tem uma religiosidade que só o judeu tem, uma identificação. Essa universalização dela, apátrida, sem um lugar certo... O Deus dela está em todo lado, está em todos os lugares, é o nordestino oprimido, é o negro perseguido, é o pobre nas favelas, nos mocambos. Existe toda uma identificação dela, do seu judaísmo implícito, porque ela não é explícita. Não poderia ser assim na vida, uma vez que na obra não foi. Ela trabalhava com as sensações, o que é diferente.

SR: É interessante que a senhora encontrou Clarice através do problema das crianças de rua.

OB: Foi, as crianças abandonadas. É por isso que eu digo...

SR: Tem alguma ligação com a Macabéa?

OB: Tem, sim.

SR: Isso quer dizer que Clarice não era tão despolitizada. Aliás, os livros dela são muito políticos.

OB: Lógico, demais. A Clarice dizia que havia dois tipos de leitor: o leitor intelectual e o que tinha uma empatia com o escrito. Por isso dizia que um professor da universidade não entendia *A paixão segundo G. H.*, e uma garota de quinze, dezesseis anos dizia que esse era o livro de cabeceira dela. Não se trata de

um conhecimento consciente, mas de empatia. É entrar em sintonia. É o que faz você entender, não com o pensamento, mas com as emoções, com as sensações. Agora, *Macabéa* é um livro explícito, tem começo, meio e fim, não é? É engraçado. É por isso que eu digo que havia uma premonição.

SR: Ela sabia que ia morrer?

OB: Ela pede para morrer. Havia uns textos em que ela pedia para a Ângela Pralini, em *Um Sopro de Vida* ... Eu omiti esse fato para a família não ficar muito sofrida. Omiti uma frase. Quer dizer, esse livro eram fragmentos, e um fragmento me tocou muito, em que ela diz "eu pedi a esse Deus que desse a Angela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele". Porque a Angela não tem coragem de se suicidar. Ela precisa, porque ela diz "Deus não mata ninguém. É a pessoa que se morre". Clarice dizia também que cada pessoa escolhe a maneira de morrer. Ela era muito amiga do Vinicius de Moraes, e dizia que ele já havia escolhido a sua maneira. Ele estava há um tempão lá no Rio, tocando, cantando. Era com a bebida. Como ela não tinha vícios maiores, pedia isso. Eu acho que a *A hora da estrela* é uma espécie de profecia, de testamento, de tentativa de se colocar no nível do leitor ou dos pesquisadores do seu processo de criação. Começa em *Um sopro de vida*, que fiz depois da sua morte. Na época em que convivi com Clarice, ela escreveu simultaneamente o *Macabéa* (*A hora da estrela*), *Um sopro de vida* e alguns contos, "Um dia a menos" e "A bela e a fera". Tinha a capacidade de escrever dois, três livros simultaneamente, sem se perder. Dizia que, se não fossem as suas neuroses, ela seria olímpica. Mas ela era olímpica. No sentido de escrever, como escritora. Se você visse a ebulição quando convivi com a Clarice, quando ela estava fazendo a *Macabéa*, como ela vivia de um jeito concentrado, com uma atenção interior constante. Por isso ela precisava tomar alguma coisa para dormir. De tão forte que era nela esse processo, eu diria.

SR: E ela trabalhava o dia todo?

OB: O dia inteiro, a vida inteira, não tinha horário. Era em tempo integral. Acordava no meio da noite para fazer anotações

sobre a Macabéia. Porque Macabéia nasceu no campo de São Cristóvão. Eu falo nisso, não? O Campo de São Cristóvão é onde, lá no Rio, existe uma feira nordestina. Nós íamos lá muitas vezes e ela ficava parada ouvindo aqueles cantadores nordestinos e comendo biju. Ela se identificava muito com aquilo. Foi aí que nasceu a Macabéia. Numa feira nordestina. Ela dizia: "Eu peguei no olhar toda a perdição do nordestino numa cidade grande", que era o Rio. Ela sentou num banco e começou a escrever. Começou a colocar frases. Como era essa Macabéia. E o Olímpico. Eles nasceram ali, no Campo de São Cristóvão. Tanto que a Suzana Amaral veio me procurar para saber como tinha sido escrita *A hora da estrela*, pois ela estava fazendo o filme. Foi fácil, porque a Clarice tinha a capacidade de inaugurar e exaurir as pessoas e as coisas, e o ambiente que a rodeava, num segundo! Foi fácil para ela. Eu falava para a Suzana: "É só você perceber, porque a Clarice é cinematográfica". *Macabéia* é um filme já pronto! E você não pode mudar muito, porque ela fatalmente já deu o roteiro. Tanto que a Suzana ficou em dúvida sobre como terminaria o filme. Mas ela termina como no livro, se não me engano, com o atropelamento. E que é Macabéia mesma, um cavalo morto no meio da rua. E, no chão, ela percebe o capim nascendo entre as pedras. Isso é que é lindo. Coisa assim, só a grande Clarice conseguiria visualizar.

SR: Mas ela fez uma transposição ótima, um filme lindo, não?

OB: Lindíssimo.

SR: E a escolha dos atores, da Marcélia Cartaxo, é fantástica.

OB: Que pena que acabou. A vida dela foi fazer a Macabéia no cinema. Outro papel... É a grande "hora da estrela" da Cartaxo.

SR: A senhora falou do Campo de São Cristóvão. A cidade grande de *A hora da estrela* é o Rio?

OB: É. Cidade grande que podia ser Nova York, Rio, São Paulo...

SR: Tenho a impressão de que é São Paulo. Bom, evidentemente, no filme, é São Paulo.

OB: Mas é lá no Campo de São Cristóvão. A cartomante, por exemplo, existe. É Nadir. Eu ia com ela na cartomante, lá na Madureira. Nós freqüentávamos, por isso digo que Clarice se mistura muito na narrativa.

SR: E essa cartomante tinha tanto jeito assim? Porque na história ela é muito jeitosa.

OB: Não, aí é a Fernanda Montenegro. Mas era uma mulher muito forte, a Dona Nadir. Ela acertava em tudo o que dizia para a Clarice. A Clarice anotava as premonições. E cobrava. Era um negócio muito sério, a Clarice levava a sério. Mas pedia para não dar notícias ruins. Só boas. E a Nadir fez a premonição da morte da Clarice.

SR: Mas não disse a ela.

OB: Disse nas entrelinhas também, porque as pessoas, com a Clarice, não podiam ser explícitas, ela não admitia.

SR: Não?

OB: Não, era simples demais, e ela não admitia. Porque Dona Nadir via nas cartas que o último lugar onde ela moraria seria perto de uma grande lagoa, e o hospital onde a Clarice morreu se localiza exatamente na lagoa Rodrigo de Freitas.

SR: Ela não morava perto da lagoa?

OB: Não, morava na Gustavo Sampaio, no Leme. E não começou a ficar doente lá, foi num outro local. No hospital São José, Maternidade São José. Mas era muito caro, e ela não agüentava pagar. Caríssimo. Eles queriam fazer quimioterapia.

SR: Fizeram?

OB: Fizeram, sim.

SR: E ela não desconfiou?

OB: Não. Mas ela nem sabia o que era.

SR: Deram remédios...

OB: Injeções e tal. Fizeram uma operação, mas nem precisavam. O Dr. Azulay, que era o “analista” dela, entre aspas – era um analista e um amigo –, disse: “Não deviam ter aberto a Clarice”. Porque aí é que o câncer se espalhou.

SR: E ela realmente não desconfiou?

OB: Nada, nem lembrava mais, porque depois da operação a Clarice teve só uma sobrevivência de 45 dias. E ficou nesse hospital do INPS, pobrezinha também, muito Macabéa. Os lençóis tinham um círculo grande escrito “INPS”. E ela virava do avesso para as pessoas que fossem visitá-la não vissem. É, foi muito doloroso. Ela dizia que escritores que vivem de escrever livros no Brasil eram pouquíssimos – o Érico Veríssimo, um que escreveu *Meu pé de laranja-lima* (José Mauro de Vasconcelos) e o Jorge Amado. Ela escrevia crônicas, fazia mil coisas para sobreviver. Era uma Macabéa, por isso eu falo dessa identificação.

SR: Mas é uma das grandes escritoras brasileiras.

OB: Deste século. Mas não só do Brasil. Eu li que consideram a Clarice no nível da Virginia Woolf. Dos grandes. Do mundo. Dizem que é uma das dez maiores escritoras deste século no mundo. E vem do Recife. Mas é Macabéa.

SR: Ela escreveu toda *A hora da estrela* enquanto estava doente? Já estava doente quando começou a escrever?

OB: Não. Quando ficou doente, já no final, *A Hora da estrela* estava pronta. Eu datilografei os manuscritos, e ela deu a forma final. Em casa ainda. Tanto que o livro saiu quando ela já estava no hospital.

SR: Mas ainda saiu enquanto ela estava...

OB: Viva, e ela ficou muito feliz. E me fez uma dedicatória dizendo que persegui a sua preguiça, que se não fosse eu ela não teria escrito esse livro. Quer dizer, ela dá um depoimento da precariedade da sua saúde, que ela já não agüentava. Por isso eu digo que é um livro definitivo, porque foi ela que fez mesmo. Os manuscritos de *Um sopro de vida*, eram todos fragmentados. Quando morreu, tinha uma mala cheia de fragmentos. Aí, o filho me incumbiu: “Você conhece o processo da minha mãe, tente encontrar um livro nisso aqui, para que não se perca”. Foi aí que fiz *Um sopro...*, a partir da experiência, porque ela, em vida, praticamente me autorizou a fazer *A hora da estrela*. Eu dei a estrutura final a *A hora da estrela*. Eu conhecia o processo. Era uma questão de me colocar, não em transe, como alguns falam que a Clarice escrevia, não é por aí... É com essa atenção interior, sem pensar. Clarice tem uma frase muito bonita, que diz “quando eu penso, estrago tudo”. Então, você não tem de pensar, você tem de ir pelo mesmo processo dela ao escrever, que é na base da inspiração. Ela trabalha com a sensação. Quando você faz um trabalho – agora estou dando isso como uma receita de vida –, deve passar as sensações que existem em você. Não procure pensar, intelectualizar. Quem trabalha com a Clarice tem de entrar no jeito dela. Que é um jeito muito autêntico, muito verdadeiro, e é onde você se coloca mesmo. Você não se engana nem engana o leitor. Eu usei o mesmo processo, não pensei. Foi vindo. E existe uma fatalidade. Eu perguntei a ela: “O que é o futuro?” Ela disse: “O futuro é um passado que ainda não aconteceu”. Então existe tudo à nossa volta, não? É só você ficar atenta, e ter essa espécie de radar-ogiva, que a coisa vem. Você tem que se colocar como uma criança. Inocência, pureza, e esperar, que ela vem. Assim veio a *Macabéa*. Por isso digo que é a biografia da Clarice. Não dos fatos, mas nessa percepção, nas entrelinhas. Você tem de saber ler as entrelinhas. Não é *best-seller*, é entrelinha. A história dela está lá. Por isso digo que existe uma premonição, uma profecia em relação à sua morte. E ela morre atropelada pela vida. O carro é a vida. Atropelada por tudo o que ela havia vivido. Tem toda uma simbologia.

SR: Clarice era metódica?

OB: Não. Já perguntaram pelos seus manuscritos, os originais dos livros. Mas a Clarice não tinha essa preocupação.

SR: Ela jogava fora?

OB: Não, mandava para o editor, e pronto. Se alguém tivesse de guardar, seriam os editores.

SR: E não guardavam?

OB: Não.

SR: E não mandavam de volta?

OB: Mandavam para ela corrigir. Ela fazia a última revisão, queria se livrar logo, e dizia: “depois que você faz, não pode ficar vendo, porque cada vez que vê, você é diferente”. De hoje para amanhã, daqui a uma hora eu sou diferente. Se tiver de falar da Clarice, vou falar de outro jeito. Então você vai ficar uma eterna insatisfeita, você não vai terminar nunca o livro. Cada vez que você vê, já sente diferente, já é outra.

SR: A senhora fez o trabalho de edição.

OB: Eu fiz, é a mesma coisa.

SR: E o título *A Hora da Estrela*? Por que a senhora às vezes se refere ao livro como *Macabéa*?

OB: Inicialmente o nome era *Macabéa*. Depois ela descobriu que *Macabéa* devia ter treze nomes, não é isso? E ela quer que se faça, como se diz, a visualização desses nomes em forma piramidal. Não sei por que – porque ela também não se explicava muito – não. E ela está no meio da pirâmide. Tem de ser treze nomes porque a Clarice, também, como judia, implicitamente era supersticiosa. Porque o judeu é. Mas está, vamos dizer, no nível mais alto da superstição. Ele não é uma pessoa, vamos dizer, pragmática, ele é mais carismático, como raça. Nada é, tudo se transforma. O que é a verdade? Não existe uma verdade. Essa ambivalência é muito clariciana. Uma vez eu perguntei a

ela sobre Deus. Porque a Clarice tinha o dom de transmitir o intransmissível, de revelar o que não é revelável. Ela respondeu: “Deus é o que o dicionário não explica”. É complexo, não?

SR: Mas era uma mulher muito culta, não é?

OB: Muito.

SR: Engraçado: ela dizia que não se devia ser intelectual, mas era.

OB: Muito intelectual. A Clarice não tinha paciência. Ela dizia que, se fosse ler todos os livros... Porque mandavam a ela cada livro que se editava no Rio ou no exterior. Havia uma parede do tamanho dessa sala aqui, cheia de livros. Ela dizia que alguns ela lia, mas da maioria lia só as primeiras páginas e as últimas. Pegava o pulso do escritor, o que ele queria dizer. Ia pela intuição. Ela gostava muito de ler o Maigret, do Simenon.

SR: Curioso...

OB: Clarice gostava de emoções fortes, de filmes fortes. Não de horror, não, mas filmes inteligentes. A gente ia muito ao cinema ver filmes que tivessem a ver com esse mistério, que não fossem fáceis, diante dos quais você teria de se colocar, pensar também. Nós íamos muito domingo à tarde ao cinema, e ela escolhia esse tipo de filme. Fomos ver um filme que se chamava, se não me engano, em português, *Mas não se matam cavalos?*

SR: Ah, *They shoot horses, don't they?*

OB: É. Ela adorou. No meio do filme, disse: “Olga, anota para mim aí porque eu não enxergo”. E me ditou frases da *Macabéa*. Eu acho que daí veio o cavalo morto do final, porque a Clarice absorvia a realidade, e essa realidade sofria uma alquimia dentro dela e voltava já na forma do livro que estava elaborando. Tudo tinha a ver. Aquele foi um dos últimos filmes que vi com ela, *Mas não se matam cavalos?*, e ela ficou muito impressionada. Matam um cavalo no final.

SR: É, e a mulher pede para o homem matá-la.

OB: Era a Jane Fonda. Era esse tipo de filme que a gente ia ver. Filmes de dor. *O Comissário Maigret*, do Simenon. Que eu me lembre. Peças de teatro também, mas todas calcadas em emoções fortes. Ela não gostava de água-com-açúcar. Não gostava de ver televisão. Quando sentava diante da televisão, daquelas novelas, dizia “Olga, vem cá, senta, vamos bestar”. Eu falava “é isso mesmo, bestar”, porque não tem o que ver.

SR: Mas por que ela se sentava diante da televisão?

OB: Ela nem prestava atenção. Era uma forma de fazer alguma coisa, uma muleta, como ela fala na *Paixão*. Essa muleta eram os fatos. Ela dizia: “Eu passo rapidamente pelos fatos, porque a meditação profunda me espera”. Tudo servia para essa elaboração interior. Ela não tinha muito contato com o mundo, com as pessoas. As pessoas sentiam um pouco de medo da Clarice, de se aproximar dela. Mitificaram-na bastante, e isso criou um halo de solidão muito forte. Ela não tinha muito contato com o mundo. Eu era o mundo. A empregada dela, Ciléia. A televisão, o cinema. E eventualmente alguém que a procurava, que tinha a ousadia de chegar lá, e quebrava essa solidão em que ela vivia, que era muito triste.

SR: A solidão incomodava Clarice?

OB: É, às vezes ela se sentia mal. Ela dizia: “Por que as pessoas me mitificam? Eu não sou nada disso. Eu sou uma mulher simples”. Clarice era uma camponesa russa, uma judia russa, bem simples, uma mulher maravilhosa. Quando você chegava lá, nossa! Você crescia ao lado dela. Em todos os aspectos, sabe? Mas as pessoas tinham receio da maneira de ela ser. Porque também era de porte altivo, forte. O olhar dela perturbava muito as pessoas – te virava do avesso. Ela ia ao cinema, vamos dizer, uma vez por semana e não mais. Via televisão uns cinco minutos e depois já ia dormir. Era um vínculo com o mundo, era onde ia buscar material para o sonho, para a literatura. A Clarice sempre utilizava o cotidiano, os fatos externos, as pessoas que a abordavam, para extrair o material da sua obra. Por

isso ela é atemporal também. Não é uma escritora regionalista, apesar de fazer uma Macabéa que é lá do Nordeste – mas de repente a Macabéa não é mais nordestina: representa toda uma raça, toda uma Clarice. É saber ler, é saber perceber, e aí você nota.

SR: E Macabéa também representa as pessoas que não conseguem se ajustar à sociedade, não é?

OB: As pessoas inconformadas? Ela achava que existia uma mesmice em tudo, que era terrível. Por isso, de vez em quando, esse desejo de ir embora. “Já vivi tudo, não quero mais nada”. Dá um cansaço natural, que te faz não querer mais. Esse “não querer mais” já é a premissa do fim, ou do começo. Pois você quando morre vira energia. É ela que diz isso. Senti muito isso após a morte da Clarice – que ela não estava mais no Leme, naquele apartamento, que estava agora em tudo. Acredito nisso, piamente. Ela deve ter um paraíso muito forte, muito grande, porque acumulou coisas boas. Acho que a vida é isso: é você não introjetar as maldades do mundo, mas o belo, as coisas boas, e também dar isso aos outros. Isso é que é o paraíso. Você se constrói, o paraíso é construído nesse dia-a-dia, a cada dia, a cada minuto, a cada segundo. Eu acho que é isso a vida. Apreendi com ela.

SR: A senhora morou com ela no Leme?

OB: Morei em Botafogo. Tive um contato diário com ela, durante dez anos. A Clarice também era muito absorvente. A gente gostava de ser absorvida por ela, porque era um crescimento. Não precisava falar, não precisava nada. Estar com ela bastava. Tanto que eu não conseguia ler a sua obra. Os livros, fui ler depois! Tinha lido *A Paixão Segundo G. H.* Fiquei fascinada. Eu disse: “Meu Deus, ela escreve o que eu sinto!” Depois comecei a viver com a autora, aí não consegui ler mais nada. Não dava. Ela pedia as coisas com uma voracidade, estava sempre em ebulição, eu diria. Era muito difícil ser sua amiga. E também você tinha de se renovar, porque senão... Bater um papo com a Clarice! Ah, meu Deus! Agora, eu não fazia esforço nenhum.

SR: Que tipo de coisas ela pedia?

OB: Ela dizia: “Vamos embora. Vamos a Paris semana que vem”. Eu respondia: “Mas Clarice, primeiro eu não tenho dinheiro. Como é que eu largo tudo aqui...”. Ela insistia: “Vamos, você pede uma semana de folga. A gente vai ficar uma semana em Paris”. “E a passagem, e tudo?” “Deixa comigo. Eu vou entrevistar o dono do Méridien, que é o dono da Air France. Peço duas passagens”. A Clarice fazia acontecer as coisas.

SR: A senhora trabalhava em quê no Rio?

OB: Eu era professora. Fiz sociologia e trabalhava em comunidades de base. Dava treinamento de criatividade para as populações mais carentes que você possa imaginar. No Brasil inteiro. Trabalhei um ano nos Alagados.

SR: Onde são os Alagados?

OB: Ficam em Salvador. São as palafitas, em cima da água. Eu dava treinamento para as lideranças naturais do lugar. Não para o médico, mas para a parteira curiosa, para o líder das famílias, o religioso – enfim, eu juntava as lideranças e as treinava para o desenvolvimento das comunidades. Tenho um lado assim, muito social. E isso a Clarice também tinha. Só que ela o mostrava na literatura e eu, nos fatos, na vida. Quando eu me ausentava, ela me ligava diariamente, a gente se falava sempre. E a *Macabéa*... Isso é uma coisa boa para você saber: eu moro com uma pessoa, e ela tem um filho. A gente é uma família, mas ela não é minha parente, é amiga, mais do que parente. A Gilda conheceu muito a Clarice. Quando Clarice estava escrevendo o *Macabéa*, falava com a Gilda, porque eu viajava, estava dando cursos. A Gilda era sua muleta enquanto eu não estava. Clarice dedicou *A hora da estrela* à Gilda, que é bailarina. E a Gilda fez *A hora da estrela* em dança.

SR: Chama-se Gilda de quê?

OB: Murray. Ela é descendente de escoceses. Então no original ela dedicou o livro à Gilda. A gente tem esse manuscrito – aliás,

era datilografado. Não me lembro agora a frase toda. Mas quando ela fez uma dedicatória para a Gilda, pôs “à Gilda Murray, o espírito dança. E é nela que o corpo se faz palavra”. Foi uma dedicatória muito bonita. E a Clarice pintava. Enquanto estava fazendo a *Macabéa*, também fazia quadros. Tornou-se amiga de um pintor, não me lembro agora de quem, que deu para ela um estojo de pintura. Então ela começou a fazer quadros. Mas gostava mais dos títulos dos quadros do que deles. Fazia um borrão negro, e de repente um sol vermelho, e punha “*O sol da meia-noite*”. A palavra, sempre.

SR: A senhora tem quadros dela?

OB: Não, não tenho. O filho dela parece que doou para a Casa Rui Barbosa, no Rio. Lá tem muita coisa da Clarice. Eu fiquei com pouca coisa dela.

SR: A senhora falou de um amigo que era analista...

OB: É, Dr. Azulay.

SR: Porque alguém me falou que a Clarice dizia que não era analisável...

OB: Não. Esse médico é muito amigo meu também, Dr. Azulay. Ele era presidente da Sociedade Psicanalítica do Rio de Janeiro. Grande, sempre de terno. E ele dizia: “Clarice, você trabalha com símbolos o tempo todo na sua obra. Como é que você não consegue?”. Não entendia por que ela não conseguia fazer auto-análise ou ser analisada. Não conseguia, não conseguia.

SR: Mas *A hora da estrela* é uma auto-análise.

OB: Pois é, mas ela faz isso no texto. É por isso que eu digo, a biografia, a psicanálise, a poesia, o que você quiser de Clarice, tem de encontrar na sua obra. Está toda lá. É um livro aberto. Mas ele não entendia que ela não conseguisse. Ele precisava perguntar as coisas para ela nas sessões, porque virava uma conversa.

SR: Pode ser modéstia, não querer falar de si mesma...

OB: Não. Acho que a Clarice não tinha essas virtudes, não. É como diziam: porque que ela pôs o nome de Ulisses no cachorro, pensaram que era o Ulisses do livro...

SR: Do Homero?

OB: Não, o *Ulisses* do Joyce. Então ela dizia: “Não, eu botei Ulisses porque uma vez conheci um rapaz louro que se chamava Ulisses. Ele era doce, doce como esse cachorro”. Ela dizia que as pessoas faziam elucubrações a respeito dela. “Não é por aí”. “Não tem nada a ver”. Acho que Clarice não conseguia porque o seu processo analítico estava no texto. Ela citava uma escritora lá do Rio, a Nélida Piñon, uma mulher que, quando chegava a uma festa, chamava a atenção pela erudição. Ela dizia: “Tenho tanta inveja da Nélida. Mas se eu fosse como ela, não escreveria uma palavra. Eu me esvaziaria na conversa”. Percebe? É a mesma coisa no processo psicanalítico. Se ela fizesse análise, não escreveria, porque tudo nela estava canalizado para a literatura, para o texto. Clarice se escreve. Escreve de uma maneira muito intensa, muito verdadeira. No único livro de amor que ela escreveu, que é *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, ela começa com uma vírgula – ou três pontos, não me lembro –, como se fosse uma coisa que já havia sido, já existisse. Acho que não dá para analisar Clarice. Ela falou para mim uma vez que a dança tem de se parecer com a dança, um filme tem de se parecer com um filme, a música tem de se parecer com a música, a literatura tem de se parecer com a literatura, e você tem de se parecer com você. Isso ela dizia porque muita gente, no ato de escrever, usa outros subterfúgios que não a palavra. Então, quando quer fazer silêncio, deixa uma página em branco. Ela achava que não. Se você quiser fazer silêncio, tem que escrever o silêncio. Quando você quer mostrar a dança, não pode fazer uma bailarina trapezista. Ela tem de passar o que ela tem de passar, para si e para os outros, através do meio que usa, não pode usar outros meios senão aqueles. Que são onde você é mais você. Como ela diz: “Deram-me um nome e me alienaram de mim”. Não é o nome, mas a obra, o que você faz, que identifica você.

SR: O seu livro fala de um jardim onde a senhora e Clarice passeavam.

OB: Isso. Havia perto da casa dela um jardinzinho público. Eu ia para o trabalho, ela ia para o banco, fazer compras, sei lá. Dava uma volta e dizia “vamos sentar aqui um minuto nesse banco de jardim”. Havia crianças brincando na terra, as babás com os carrinhos, cachorro, mendigo, as coisas que há numa praça. Maria Lúcia usa essa cena na peça sobre Clarice.

SR: Que peça é essa?

OB: Chama-se *Clarice coração selvagem*. É com a Aracy Balabanian, e a diretora chama-se Maria Lúcia Lima. É um trabalho interessante.

SR: A senhora é cenógrafa também? O que a senhora ensina na ECA [Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo]?

OB: Eu saí da ECA. Eu era diretora de produção teatral. O Jacó (Ginsburg) dava aulas lá, sobre produção, ética e legislação teatral. Eu substituí o Sábato Magaldi. Fiquei seis anos na ECA. Vim para São Paulo depois que a Clarice faleceu.

SR: Não queria ficar mais no Rio?

OB: Não, houve também alguns fatos aqui que me fizeram vir. Minha mãe ficou doente. Depois minha irmã também ficou. Ela faleceu e me doou esse apartamento. Então eu herdei algumas coisas que me fazem viver sem precisar trabalhar mais.

SR: A senhora já deve ter sido muito entrevistada sobre Clarice, não?

OB: Demais. Agora mesmo acabei de fazer a orelha de *Perto do coração selvagem*, da obra toda. E dei entrevista, saiu na *Folha de S. Paulo*. Normalmente eu estou aqui a serviço.

SR: Já foi filmada também?

OB: Filmada, não.

SR: A senhora devia ser filmada, pois deve ter alguma semelhança com a Clarice. Também é carismática.

OB: Parece que as pessoas se atraem, quando são semelhantes. A gente pode também ir criando uma simbiose, não é? Quando a Clarice faleceu, muitas pessoas me procuraram para se consolar da sua perda em mim. Tudo bem, estou às ordens.

BLOCH, Arnaldo. *Talk show*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 119p.

O título do segundo romance de Arnaldo Bloch, *Talk show*, é propositadamente ambivalente. Pode se referir ao badalado "talk show" noturno apresentado por Hector Phoeuz, que está coberto por todo o terceiro capítulo do livro. Pode ainda exprimir o que uma tradução literal da expressão inglesa significa: espetáculo de falação. Neste segundo sentido, o título do romance acaba por recobrir o todo do livro. A ficção de Arnaldo Bloch é um espetáculo de falação, a exemplo, para ficar com dois nomes recentes, dos filmes de Woody Allen e dos romances de Charles Bukowski.

Com importantes diferenças. No caso de Arnaldo, a ficção, seu espetáculo, é puro verbo e se fantasia com as figuras da duplicidade, como a impostura, a bissexualidade, a contradição e até mesmo o desprezo pela verossimilhança. Neste sentido, a falação de Arnaldo aproxima-se mais dos exercícios livres da prosa vanguardista de Samuel Beckett, onde tudo é possível e passível de ser dito, sem que o leitor possa (ou seja induzido a) conferir a autenticidade ou a veracidade dos dados contidos na falação do narrador.

Ao contrário do que acontece durante a exibição dos filmes de Woody Allen ou durante a leitura dos romances de Bukowski, o leitor de Beckett e de Bloch permanece o tempo todo desorientado. A intriga não tem um único fio, mas vários. Apresenta-se ao leitor como feixe de possibilidades. Um exemplo. Quem narra *Talk show* é um impostor, o sócio de Yossi Menelik. No entanto, "um respeitado cronista policial levantou a hipótese de que jamais tivesse havido um impostor". Caso o leitor queira

dar sentido preciso às sucessivas cenas, terá de voltar as páginas do livro. Se o fizer, irá se sentir mais atrapalhado e confuso. Impostor escreve imposturas. É melhor relaxar e se deixar embalar pela música doce e acre, em nada pragmática, do verbo. Quem acha vive se perdendo, diz a letra do samba de Noel Rosa.

Se o leitor de Arnaldo fixar a atenção num detalhe da narrativa, julgando-o importante, é para logo ser dissuadido da opção feita. Tomou bonde errado. Tivesse reparado melhor o detalhe ao lado. Neste tipo de prosa, que é produto do fingimento, nem tudo o que reluz é ouro. Tudo o que reluz é ouro-pel. Não há certezas nem verdades. Há brilho. O romancista fornece ao leitor pistas e mais pistas, falsas e tortuosas todas, para que mais se afunde na areia movediça dos prazeres proporcionados pela ficção. Tomado pela sucção, seu corpo debate em vão e feliz à flor da narrativa. Não há caminho unívoco a ser traçado pela leitura, já que os caminhos se bifurcam ao infinito.

Os prazeres dramatizados em *Talk show* são, e não podiam deixar de o ser, escandalosos e perversos. Nas mãos habilitadas e cruéis do narrador, um cotonete de haste dourada pode servir de *consolo* para uma gata no cio. Qualquer coisa que lembra as intemperanças tanto das idéias de Georges Bataille sobre o erotismo quanto do romance *Myra Breckinridge*, o livro precursor de Gore Vidal. Neste momento do comentário, o título do livro de Arnaldo impõe um trocadilho. Espetáculo de falação: espetáculo de felação. Em *Talk show*, a energia erótica, sexual, transborda em puro desperdício. Assim como a ficção. Assim como todo e qualquer espetáculo artístico. Assim como todo e qualquer ritual religioso.

Arnaldo encontrou o narrador certo para o tipo de ficção que quer escrever. O romance é narrado por um impostor, que, como vimos, também pode não o ser. Yossi Menelik – o original e o impostor – é um escritor negro e judeu, falasha de olhos azuis, dotado de “uma magnífica torre negra balouçante”. (Imagens fálicas não faltam no livro). O romancista encontrou ainda o cenário certo. O mundo literário de um Rio de Janeiro que não está no mapa. Onde e quando escritor carioca vive de direitos autorais como os personagens do livro? Onde encontrar, sob o Corcovado, um famoso editor e uma poderosa

agente literária que tenham comportamento tão desregrado? Onde está a Livraria do Conde, que fica numa esquina da Visconde de Albuquerque com a Niemeyer?

Não contente, Arnaldo ainda revestiu o todo da trama romanesca de um universo até então inexplorado pela ficção brasileira. As cenas de sexo explícito se rivalizam com as cenas de barras-pesadas dos romances judaicos de Philip Roth. Já as cenas de sabor épico têm algo a ver com as grandes e misteriosas sagas do povo judeu. Entre o gosto pelas proezas sexuais e o prazer pelas sagas grotescas de um povo, de que a decadência dos Césares foi por muito tempo o modelo (vide *O gladiador*), caminha a trama do espetáculo de falação. Uma aura de inocência e simbolismo, dada de empréstimo pela saga judaica, recobre possíveis e concretas vidas cariocas que se expressam pelo comportamento atrevido e audacioso.

Na saga judaica encarnada por Solomon e Sheba, pais do nosso contemporâneo Yossi Menelik, salienta-se o episódio da Arca da Aliança. Segundo a lenda, a arca fora roubada do Grande Templo de Salomão pelo antigo Menelik I, filho bastardo de Salomão. Ela acabou por cair em mãos de um ancião falasha que, ao abri-la, ficara cego. Os pais do nosso Menelik se sentem responsáveis por essa tradição. Na Austrália, onde se refugiaram, fundaram uma seita cujos fundamentos e doutrina exploravam o mito da cegueira universal. A Arca e a doutrina da cegueira estão no início do romance e retornam ao final para que recebam interpretação. As duas passagens guardam forte simbologia. Resumem a poética de romance de *Talk show*. Vale a pena transcrevê-las, à guisa de conclusão deste rápido comentário.

No início do romance, lemos: “Todos estão cegos. Uns, como o velho guardião, por bisbilhotarem a Lei, observando a fonte sem temer o Verbo. Outros, por olharem para o Verbo desviando os olhos do coração”. E ao final: “Não importa onde está a Arca. A verdadeira Arca – e as sagradas e poderosas pedras que repousam no seu interior – está no peito de quem ama o Verbo e cultiva o saber e o amor eternos”.

Silviano Santiago

Universidade Federal Fluminense

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 266 p.

Milton Hatoum's *Dois irmãos* is full of surprises. Tersely lyric, often explosive, this second novel by the forty-eight-year-old Amazonian author is a self-consciously biblical drama set in the middle of the great port of Manaus which became a magnet for commerce and immigration during the golden decades of the Rubber Boom (1860-1910). The story of twin brothers – Omar and Yaqub – who battle for the love of the mother who consistently favors one over the other, *Dois irmãos* consciously evokes the Old Testament story of Cain and Abel, with the important difference that it is far less easy to say who is who in the case of the novel. Hatoum's book also echoes the great nineteenth-century Brazilian writer Machado de Assis and his own "two brothers" story of Esaú and Jacó.¹ At the same time, it never ceases to be a distinctly Amazonian version of a drama that is at once universal and peculiarly Brazilian.

Dois irmãos is not exactly what most non-Amazonian readers would expect from a book by an Amazonian writer about the Amazon. And this challenge to expectations is ultimately the novel's greatest strength. The rain forest which has become a near-synonym for Amazonia in many corners of today's world is present in the novel, but it remains only one part of a larger entity which the great turn-of-the century Brazilian essayist Euclides da Cunha described as existing "on the margins of history."² The portrait of a city built over the confluence of two great rivers (the Rio Negro and the Solimões, which flow together into the Amazon), the book is full of competing eddies and constantly shifting surface reflections. The story of Manaus,

it also chronicles the ongoing evolution of a Brazil full of dangerous undertows and half-realized confluences.

The Amazon of *Dois irmãos* is composed of startling, often ironic, combinations that link past and present, city and interior. The fish vendor who was a backwoods tracker before a debilitating injury briefly reclaims his former self in the big city when he hunts down the son who attempts to flee his mother. The street on which the twins' parents establish their stately home is called the Rua dos Barés – a barbed reference to a group of Indians snuffed out by the Portuguese.

On the most immediate level, *Two brothers* tells the story of the family constituted by two young Lebanese immigrants who arrive in Amazonia at the beginning of the century. It is the story of Manaus after the end of the Rubber Boom and before the fateful opening of the Amazon to colonization, roads, and development accompanied by wide-scale deforestation in the 1960s and 1970s. The broader backdrop is Brazil before the military coup of 1964 in which the mantra of progress would become an all too frequent pretext for repression.

The family in question is at once absorbed and resists absorption into the life of the region and the nation. The father, Halim, is profoundly disappointed in the future represented by his children. The mother, Zana – a name that suggests an uneasy cross between the verbs “to heal” (*sanar*) and “to anger” (*zangar*) – displays a lopsided love that divides and eventually devours her sons. The twins' growing hatred of each other guarantees that they, like their younger sister, Rânia, will remain prisoners of unrealized desires. The Indian servant Domingas, who cannot forget the river where she spent her childhood, is another kind of prisoner, unable to escape her place at the bottom of an unjust social and economic hierarchy. Only her illegitimate son, Nael, who tries to piece together the identity of his father, gives any sign that he may break out of the confines of his life.

Beautifully drawn and often profoundly surprising, the characters are complex, often complicated, persons who are both particular physical beings and embodiments of something

larger than themselves. It is hard not to see the twins, Yaqub and Omar (a twisted spelling of "*amor*", as well as a sea – *o mar* – of contradictions) as the calculating head and the unthinking body of a fragmented, forever incomplete Brazil. It is also difficult not to see their sister Rânia as a living warning of what happens to those unable or unwilling to break out of the suffocating circle of the family.

Above all, it is impossible not to recognize the narrator – son of the Indian servant and one of the twins (but which one?!), as the embodiment of an Amazon that seeks to assert its independence. Although Nael ekes out a living in the back rooms of the family house, he becomes its true, if distinctly rueful, heir when he attempts to open the family's history to the world. It is also he who unites the head and the body – at least in theory – since the reader gets little sense of him as an actual corporal entity. While the reader can easily visualize Rânia's almond-shaped eyes, Zana's perennially smooth face, and Halim's muscular frame, the narrator – whose name is only spoken in the book's last pages – is far more amorphous than the personages whom the reader meets through him.

What one does get from Nael throughout the novel is a welter of sensations that recreate a city full of smells (diesel fuel, oxen entrails, stale bouquets and flowering jasmine), of sounds (the cries of vendors, the bleating of a soon-to-be-butchered sheep, the steady heartbeat of boat motors), and tastes (of ripe tropical fruit, of Arab sweets, of blood) as well as an array of sights. All of these bring to life a Manaus far more compelling than picture postcards of the Opera House which has become an all-too-familiar easy icon for its lost, if splendid past. The book delves into what appears to most present-day tourists as an off-putting tree-less collection of factories, hotels, and garish import shops to reveal the tangled mix of cultures that have thrived in its muddy back streets and broad high-ways of freshly poured concrete.

More than an alternative vision to that of the Amazon Rain Forest which has inspired a hundred Discovery Channel specials, *Dois irmãos* is an important affirmation of the long-standing interface between human beings and nature in Ama-

zonias. More openly political than Milton Hatoum's earlier *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* is a study in destruction that finds hope in the marginal and long marginalized.³ Less forgiving and less openly lyrical than its predecessor, this second novel draws its power from the recognition of a failure which demands acknowledgment and pardon. As such, it is the hard-eyed portrait not just of a family, but of a nation in which the Amazon has long remained a mute, if vast, appendage.

"All very interesting", the reader may say. "But where is the rain forest in this story of a city?"

The book is quick to answer.

"At the edge of the urban jungle." "In the tangled back yards." "In the memories of stevedores and shopkeepers and housemaids." "Beneath a dense canopy of silence through which poke the insistent tendrils and the pointed sticks of words."

Candace Slater

University of California, Berkeley

NOTES

¹ The novel in question is Machado's *Esau e Jacó*, first published in 1904. A more recent, critical edition is Machado de Assis, *Esau e Jacó*, ed. with notes by Adriano da Gama Kury, (Coleção dos autores célebres da Literatura Brasileira, 8) (Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988).

² Euclides da Cunha, *À margem da História*, ed. Rolando Morel Pinto (São Paulo: Cultrix, 1975).

³ *Relato de um certo Oriente* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989) appears in English translation as *The tree of the seventh Heaven*, trans. Ellen Watson (New York: Atheneum, 1994).

AGUIAR, Flávio. *Anita*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999. 332p.

Definitivamente, o folhetim voltou à literatura brasileira. Um dos finalistas do recente Prêmio Jabuti de romance, do ano 2000, promovido pela Câmara Brasileira do Livro, *Anita*, do professor e crítico literário Flávio Aguiar, que aliás também tem boa experiência ficcional desde os anos setenta, apresenta todos os lances mais tradicionais do melhor romance-folhetim, ou seja: um sem-número de personagens, mobilidade temporal e espacial, lances melodramáticos, encontros e desencontros de personagens, sucessão contínua de tramas em que existem conhecimentos e vinganças de personagens entre si, etc.

No caso de Flávio, ele acrescenta, ainda, duas linhas tradicionais da construção romanesca: o *roman-fleuve* ou *romance-rio*, já que acompanha diversas gerações em que personagens se cruzam com aquele que, na verdade, centraliza as atenções do narrador, e, por outro lado, retoma a tradição do romance picaresco, original do século XVI, diz-se que a partir de *El Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, a que se seguiria o *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Neste caso, acompanhamos a ascensão social da personagem que se vale de todo o aprendizado dolorido, frustrante e desumanizador por que se vê obrigada a passar, à medida em que perambula de um lado para outro, descobrindo as regras sociais básicas da sobrevivência que, depois de um determinado período, passa a utilizar, encontrando então as mesmas vantagens que até então haviam se voltado contra ela.

Por fim, do mesmo modo que o vencedor do prêmio, *A mulher que escreveu a Bíblia*, de outro gaúcho, Moacyr Scliar, Flá-

vio Aguiar, hoje radicado em São Paulo, constitui também a chamada *narrativa enquadrada*, na melhor tradição romântica e romanesca, ou seja, há um narrador primeiro que encontra um manuscrito reconstituído, propriedade de uma outra personagem que, por seu lado, o herdara da principal personagem, um mestiço, cujas raízes remontam a uma escrava do Egito, em meados do século IV d.C.

A partir desses dados, o romancista perambula por geografias esdrúxulas: com peripécias pelos desertos africanos, transladando-se depois para o Brasil, a personagem principal fixa-se no Recife, dali pulando para a Bahia, Minas Gerais, São Paulo e, finalmente, o Rio Grande do Sul, para logo depois retomar a caminhada. De Montevidéo, vai às montanhas piemontesas do atual norte italiano, desloca-se para Paris e faz torna-viagem até o Brasil, onde agora vai se fixar na corte carioca, na qual, enfim, finalizará seus dias.

Personagens não apenas incomuns atravessam a cena, como a escrava alexandrina, o sacerdote peregrino Jean Vaugirard, o gigolô Tarquínio dos Santos, proprietário de um bordel em Recife, todas personagens ficcionais, mescladas a figuras históricas como Frei Caneca, Alexander von Halle, os comandantes da Grande Revolução sulista de 1835-1845, lideranças revolucionárias internacionais como Giuseppe Garibaldi e, enfim, até mesmo personagens ficcionais de outros autores, como o famoso Rodrigo Cambará, do grande romance cíclico de Erico Verissimo, *O tempo e o vento*, sem dúvida alguma homenagem que o escritor mais jovem presta àquele que, por certo, tem sido o mestre de todos nós.

Valendo-se de capítulos pequenos – ainda aqui uma característica do romance folhetim tradicional, que precisava de pouco desenvolvimento a cada episódio, pela limitação espacial da folha de jornal, e porque, enfim, necessitava também manter o suspense de um episódio para o outro, a fim de garantir a continuidade do interesse do leitor pelo texto, e, assim, a circulação do periódico –, Flávio Aguiar não titubeia nem mesmo em apresentar, de passagem, verdadeiros pastiches de ensaios célebres, como aquele de Marlyse Meyer sobre o próprio romance-folhetim, ainda recentemente publicado no Brasil, quando men-

ciona os romances-folhetim que as personagens estão a ler, embevecidos, ou quando coloca o General Netto, num dos encontros com a principal personagem, a referir que sua vida daria um folhetim!

Registre-se ainda que boa parte das personagens passa toda a ação a trocar de nome, e até mesmo de personalidade, a partir da principal figura da narrativa que, ao contrário do que sugere o título, não é Ana Ribeiro, mais tarde conhecida como Anita Garibaldi, provinciana esposa da cidade marítima de Laguna, na província de Santa Catarina, que, apaixonada pelo líder revolucionário Giuseppe Garibaldi, quando vê sua cidade invadida pelos soldados rebeldes, e diante da fuga do marido, o qual apoiava o Império Brasileiro, não hesita em deixar a casa e os filhos, fugindo com o soldado. Na verdade, quem comanda toda a narrativa é um tal de Sundiata, ou melhor, Assudan, ou ainda, Umar, melhor, Quinho, mais tarde Costa, ainda Talco da Costa, também conhecido como José da Costa e, enfim, reconhecido na corte carioca como o Sr. Teodoro, que, depois de enfrentar guerras e revoluções, acaba morrendo prosaicamente quando se vê envolvido em um episódio de rua, ao tentar defender estudantes que protestam pela libertação dos escravos e enfrentam uma carga de cavalaria.

Do mesmo modo que ele, o negro André é também Andrés ou Aguiar ou Aguyar, apelidado como “o mouro de Garibaldi”, assim como Taís converte-se em Santa Taís, não sem antes inspirar, através da narrativa de sua vida, a menina fula N’Dry, que, quarta esposa de Da’Djié, relacionando-se com o sacerdote católico Jean Vaugirard, ou Pa D’Jan, torna-se depois Maria das Dores, nome que recebe de seu novo dono, Tarquínio dos Santos, transformando-se, ao chegar em Recife, em Dasdor, gerente de prostíbulo, etc.

A lista é longa, mas serve para sugerir a trama extremamente complexa do romance de Flávio Aguiar, segundo o melhor receituário do romance-folhetim, o que lhe garante leitura apaixonada e continuada, ainda que haja alguma queda de interesse nas páginas longas, minuciosamente pesquisadas por certo, mas nem por isso mais interessantes, das diferentes ba-

talhas travadas por Garibaldi em solo europeu, até a unificação italiana.

Flávio Aguiar tece uma trama fascinante, profundamente criativa, plena de lances em que a antecipação da ação – ainda segundo a moda tradicional do folhetim – provoca o suspense e o interesse do leitor, assim como a mescla de personagens reais, históricos e ficcionais promove a curiosidade sobre até que ponto há invenção e até que ponto sobrevive a recriação, apenas.

Seja o que for, a premiação de Aguiar (foi um dos três romances finalistas) mostra que não apenas o grande público se agradou do romance, quanto a crítica, ou seja, o leitor mais exigente, também reconheceu o largo fôlego do escritor, que deve ter gasto alguns bons anos de pesquisa, mais tarde simplificados por vezes na citação de uma simples data ou de um episódio verdadeiro qualquer que, embora custe apenas meia linha, exige, por certo, todo o cuidado da investigação do historiador, sobretudo quando o autor é um escritor que nada pode alegar em sua defesa enquanto ingenuidade criadora ou algo assim. Pelo contrário, Flávio Aguiar desenvolve, aqui, com absoluta consciência e competência, aquilo que Mikhail Bakhtin apropriadamente denomina de *paródia*, talvez menos com espírito crítico e mais com a perspectiva de divertir e, certamente de, através de um texto romanesco, literariamente muito bem desenvolvido, tentar competir com a experiência narrativa que o leitor possa ter a partir da telenovela, dentro daquela perspectiva que Jesús Martin-Barbero já denominou *estratégia de comunicabilidade*, que permite, por parte do leitor, o *reconhecimento* e, conseqüentemente, a maior *legibilidade* do texto, facilitando sua leitura e seu consumo, de modo a garantir sua circulação num dos segmentos mais importantes do chamado mercado da indústria cultural, que é o livreiro.

Seja como for, ou seja por que for, a verdade é que Flávio Aguiar produz um romance inesquecível, que nos devolve o gosto e a vibração pela leitura, o que já é um verdadeiro feito.

Antonio Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica
do Estado do Rio Grande do Sul

SUÁREZ, José I. and TOMLINS, Jack E. *Mário de Andrade: the creative years*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000. 195 p.

A note of explanation regarding the publication history of this book is in order before undertaking any critical review. In 1983, the late Jack E. Tomlins, abruptly decided to leave the University of New Mexico and the academic profession. One of the projects that Professor Tomlins left undone was the revision of his manuscript *Mário de Andrade: the creative years*. Originally intended as a volume for the Twayne Series on World Authors, Tomlins' edition was far too long to be publishable. In the mid-nineties Linda Tomlins entrusted her husband's former graduate student, José I. Suárez, with the manuscript and the daunting task of updating and revising the work. Along with shortening the manuscript, Suárez needed to add sections in order to round out the original version. Thus, this volume is truly the product of two astute authors.

Mário de Andrade: the creative years, however, retains many of the features required in the Twayne series, namely a critical, interpretive study, a brief biography, an accessible chronology, aids for further study and a manageable length. Meant to be an introduction to the author and his historical milieu for high school students through college professors who might want to know about Brazilian authors and Brazilian literary production, the volume displays little of the theoretical positioning common to many recent texts. What there is, is solid information, enlightening textual commentary and superb translations from Portuguese to English. (Tomlins was a noted translator, whose works include *Hallucinated city*, a translation of *Paulicéia desvairada* by Mário de Andrade, and the *Modernist*

idea, a translation of a volume of criticism by Wilson Martins.) Tomlins' excellent translations of Mário de Andrade's poems included in this volume, such as the sonnet "Tabatinguera" and the poema-piada "VII," both from *Losango cáqui* (1926), preserve the form, content and experimentation of the original Portuguese and thus are able to give the flavor of Mário's talent to those who cannot read the original Portuguese.

The study is divided into six chapters and claims to be an observation of the process of maturation of the poet called the "pope" of the Modernist Movement. The first chapter presents a brief biographical sketch and contextualization of Mário de Andrade's position within Brazilian literature. Here Suárez and Tomlins introduce the idea of "three fundamental Mários: the young Catholic traditionalist who discovered the road to radicalness and vanguard, the Mário who rediscovered Brazil, and, at last, the Mário who rediscovered himself" (21). The authors develop this hypothesis throughout the remaining chapters.

The second chapter studies early Modernist poetics, Mário's early poetry, his manifestos and their interplay in the development of pure lyricism. The third chapter looks at *Clã do jabuti* (1927), *Amar, verbo intransitivo* (1927) and *Macunaíma* (1928) where the authors discuss how the volume of poetry segues into the novel *Macunaíma* and how the often ignored *Amar, verbo intransitivo* demonstrates an artistry of a new kind, a Modernist artistry whose keystone is verbal economy.

In chapter four we find the only break with the chronological approach as the authors examine all of Mário's short stories, discussing *Primeiro andar* (1926), *Belazarte* (1934) and *Contos novos* (1947). The authors are highly critical of the first volume, suggesting that its eleven stories are very uneven. In fact, Mário de Andrade himself called them pretentious. The authors consider the stories in *Belazarte* to be much more mature and exhibit "some of the finest pages of irony composed in Brazil since Machado de Assis" (128). *Contos novos*, originally to be titled "Contos piores", is considered the best of the three volumes. This volume included the often anthologized story "Peru de Natal." Chapter five studies the poetry published from 1930 until Mário's death and considers the volumes *Remate de males*

(1930), *O carro da miséria* (no date), *A costela do Grão Cão* (1940), *Livro azul* (1941) and *Lira paulistana* (1946). Tomlins and Suárez consider these poems as representative of Andrade's best work.

The final few pages discuss, in a rather abrupt manner, Mário de Andrade's lecture of April 30, 1942 "O movimento modernista," in which Andrade criticizes his own contribution to the modernization of Brazilian society as well as his fellow modernists. I believe this chapter would have been stronger with a little more historical and political background.

In sum, *Mário de Andrade: the creative years* is an extremely useful work for students of literature. It is well-written, well-documented and full of unknown tidbits. For the most part, the literary analyses are solid. Nevertheless the inclusion of statements such as "Mário died a sad and broken man" (21) is pure speculation and, perhaps, does not belong in the text. Although there are occasional typographical errors (Amoroso Lima) and the lack of a date of publication for *O carro da miséria* is frustrating, this book will become a necessary addition to scholarly studies of Mário de Andrade. One can only wonder what was in the other two hundred pages that were cut.

Susan Canty Quinlan
University of Georgia

LEVINE, Robert M. and CROCITTI, John J. (Eds.) *The Brazil reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 1999. 527 p.

The daunting task of reviewing a collection of 108 essays and documents which span the course of Brazilian history brings deep appreciation for the extent of the task Robert Levine and John Crocitti have undertaken for *The Brazil reader: History, Culture, Politics*. The *Reader* is destined toward undergraduates in courses on Brazil, providing them with exposure to a number of facets of Brazilian history and culture. The diversity of sources – which range from primary documents to photographs, observer reflections, oral histories, and recent scholarly analyses – lend themselves well to assignments designed to hone student critical skills. The *Reader's* nine sections cover the colonial period, the empire and republic, slavery, the Vargas era, the military regime and redemocratization, women's lives, race and ethnic relations, recent social trends, and highlights of Brazilian culture. The sections on the Vargas era and the military regime are the most extensive and balanced: a reading of these sections could give a student an adequate sense of the political history of the respective periods. The sections on women and race relations are the less well contextualized, and would need to be used in conjunction with sources capable of providing an analytical baseline.

The volume brings together some of the most visible documents in Brazilian history. These include the 134 responses to the census question "what color are you?", Vargas's suicide letter, Gilberto Freyre's pseudonymous description of race re-

lations in Texas, Father Antônio Viera's defense of the Indians, the Golden Law abolishing slavery, Fernando Henrique Cardoso's inaugural address, and excerpts from the 1967 Constitution. Alongside these, the *Reader* provides an array of less well-known documents, such as a fascist Integralist movement essay defining the ideal woman as "the docile daughter, the solicitous sister, the affectionate wife" (137). Other highlights include excerpts of soccer star Pelé's *Playboy* interviews on race and dictatorship, and of a speech by liberal thinker Anísio Teixeira on Bahian public education. The *Reader* also includes an array of photographs and testimonial texts which offer additional insight into themes like race, women's roles, poverty, the challenge of social mobility, and military life.

Tethered to these primary sources, Levine and Crocitti present the reader with over thirty short essays or excerpts of larger works by scholars engaged in the new cultural and social history. It would be beyond the scope of this review to include the names of all the contributors, though the list includes Peter Beattie, Dain Borges, Jessica Callaway, Roberto da Matta, Elizabeth Ginway, James Green, Cristina Mehrtens, José Carlos Sebe Bom Meihy, Stanley Stein and co-editor Robert Levine. These scholarly analyses are a good match for the other sources provided, and can help students shape analytical paths through many of the primary, narrative and testimonial sources.

How can the *Brazil reader* be used? It holds promise as either a primary or secondary text on Brazil. As the principal text for a class, the *Reader* covers the major themes in Brazilian history. It provides a richer volume of material on race and gender than most textbooks, though one challenge for the instructor will be weaving this material on gender and race into a master-narrative. The essays by Seth Garfield and Jeffrey Lesser seem especially helpful in providing these links. Another drawback to the *Reader* as a main text is that introductions to entries sometimes skimp on dates. On the other hand, the anthology's preface and the introductory essays to each of the nine sections help bring context and continuity to the anthology.

As a secondary resource in the classroom, these small drawbacks fade. There are numerous possibilities for using the

Reader to complement a textbook. First, it can narrow a course reading list by amassing an array of primary and secondary sources in a single location. This is particularly true for contemporary issues. The *Reader's* testimonials, interviews and essays – especially those on popular culture, dictatorship and redemocratization – can complement other texts on earlier periods by allowing students to understand patterns of continuity and change.

The *Brazil Reader* will likely lead a long and fruitful classroom life. It is indeed a “Brazil” *Reader* in that it provides perspectives from across Brazil and across social class, race and gender. While the *Reader* includes material from across the country, the reader does not get a particularly sharp a sense of regional difference. This vagueness can be taken advantage of in the classroom as well, in challenging students to analyze the regional variations woven into the sources. Overall, *The Brazil Reader* stands out as a pedagogical tool, both for the breadth of its coverage and for the editors zeal for connecting major themes in Brazilian history to ordinary Brazilians’ lives.

Jerry Dávila

Gustavus Adolphus College - St. Peter, Minnesota

ADÉLIA PRADO

Em 1936, quando Adélia Prado nasceu em Divinópolis, no estado de Minas Gerais, o Modernismo já estava consolidado no Brasil. Sua carreira começaria em 1976, com *Bagagem*, justamente sob a bênção do mestre modernista Carlos Drummond de Andrade: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como quem faz bom tempo”. Também recebeu apoio decisivo de seu colega na Geração de 60, Affonso Romano de Sant’Anna, que ressalta sua “dicção inovadoramente feminina” dentro da poesia brasileira, por assumir uma eroticidade que está ausente da “poesia feminina” convencional: “As galinhas com susto abrem o bico/ e param daquele jeito imóvel/ – ia dizer imoral –/ as barbelas e as cristas envermelhadas,/ só as artérias palpitando no pescoço./ Uma mulher espantada com sexo:/ mas gostando muito”.

Ao primeiro livro se somaram: *O coração disparado* (1977), consagrado pelo Prêmio Jabuti de 1978; *Terra de Santa Cruz* (1981); *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988). À obra poética, recolhida em *Poesia reunida* (1991), foram sendo acrescentados os livros de prosa *Solte os cachorros* (1979), *Cacos para um vitral* (1980), *Os componentes da banda* (1984) e *O homem da mão seca* (1994). Em 1987, sua poesia se transformou em um monólogo teatral interpretado pela maior atriz do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro. Dois livros, ambos seleções de poemas, foram lançados em inglês, nos Estados Unidos; e uma edição em espanhol de *O coração disparado* surgiu em 1994, em Buenos Aires.

O poema que abre *Bagagem, Com licença poética*, apresenta duas características marcantes do universo adeliانو: a representação da mulher e o diálogo intertextual com as vozes do passado. No caso, o texto de fundo é o *Poema de sete faces*, um dos mais famosos de Drummond (“Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” [...]). Ambos são, pois, ritos de iniciação, com a diferença de que em Adélia há um sujeito lírico feminino que se contrapõe ao *gauchisme* do poema drummondiano: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou”. Esse entendimento sobre a condição feminina não ignora os limites da mulher, “esta espécie ainda envergonhada”. A mulher desdobrável se diferencia tanto dos modelos patriarcais como dos padrões propostos pelo *women’s lib* dos anos 60, ao mesmo tempo que recupera essas referências parcialmente. Trata-se de uma poesia feminina que resgata a relação homem-mulher, como indica a diversidade sexual das vozes do sujeito lírico: ora é feminino ou masculino, ora neutro.

O exercício constante da paródia, através do qual Adélia retoma modernistas, parnasianos, românticos, e vozes ainda mais antigas, dos clássicos, tem como maior intertexto a Bíblia, além de catecismos, livros de orações, e outras fontes da liturgia cristã. O universo de Adélia justapõe o “corriqueiro estatuto” da vida e o sagrado, de tal modo que a distingue perante a tradição da poesia religiosa no Brasil, que tem as marcas dos modernistas Murilo Mendes e Jorge de Lima, e do simbolista Alphonsus Guimaraens. Adélia atua num tempo em que outras poetisas brasileiras, como Marina Colasanti, Hilda Hilst, Olga Savary, conquistam novos espaços para o feminino na representação literária. Contudo, cabe à poeta mineira um lugar único por sua sensibilidade para justapor discursos que, via de regra, estão separados, ou misturados em sínteses totalizantes: cultura popular/ cultura nobre, regional/ universal, transcendência/ secularidade, feminino/ masculino. A poeta tem uma grande afinidade como os movimentos que, desde os anos 60, vêm pondo em cheque os grandes sistemas totalizadores, em favor de apreciar e investigar todas as diferenças. Afinada pela pós-modernidade, sua poesia assimila perspectivas heteróclitas, como manifesta a paródica Anunciação ao poeta: “Ave, ávido./ Ave, fome incansável e boca

enorme,/ come./ Da parte do Altíssimo te concedo/ que não descansarás e tudo te ferirá de morte:/ o lixo, a catedral e a forma das mãos./ Ave, cheio de dor”.

BIBLIOGRAFIA

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SADLIER, Darlene J. The alphabet in the park. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, v. 5, n. 7, p. 97-101, 1992.

SOARES, Angélica. Imagens ecológicas do desejo na poesia brasileira e portuguesa contemporâneas. *Cerrados*, Brasília, v. 6, n. 6, p. 12-21, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Adélia: A mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 7-15.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

WADDINGTON, Claudius Bezerra Gomes. Entre o cânone e o anticânone, o caminho apócrifo de Adélia Prado. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 129, p. 75-88.

NÉA SETUBAL DE CASTRO

Fundação Universidade de Rio Grande

ARIANO SUASSUNA

Ariano Vilar Suassuna nasce na cidade de Nossa Senhora das Neves, então capital do estado da Paraíba, Brasil, em 16 junho de 1927. Está com três anos de idade quando seu pai é assassinado por motivos políticos. A família, por questões de segurança, após um breve período em Pernambuco, muda-se para o sertão da Paraíba, instalando-se na fazenda Acahuam, e depois em Taperoá, onde Ariano faz seus estudos primários. A experiência da vida no sertão familiariza o futuro escritor, poeta e dramaturgo com os temas e a expressão artística que formariam o seu mundo ficcional, ou seu “mundo mítico”, como ele próprio costuma chamar. José Laurentino de Melo diz que “Não só as estórias e os casos narrados e cantados em prosa e

verso foram aproveitados como suporte na plasmação de suas peças e romances. Também as próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja foram assimiladas e reelaboradas por Suassuna". A experiência vivida impregnará permanentemente a obra do autor. Sua produção, desde as primeiras linhas, é única pelo domínio do ritmos e metros, tal qual os usados na poesia popular do Nordeste brasileiro, poesia esta baseada em regras e cânones codificados e manejados com segurança pelos poetas sertanejos nas pelejas dos desafios, ou na composição de um romance.

Suassuna muda-se para Recife, Pernambuco, Brasil, para fazer os estudos pré-universitários. Em 1946, ingressa na Faculdade de Direito do Recife. Nessa fase, liga-se ao grupo de jovens escritores e artistas que, encabeçados por Hermilo Borba Filho, acabavam de fundar o Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP. O grupo desenvolve suas atividades em três direções: levar o teatro ao povo; instaurar entre os componentes do conjunto uma consciência da problemática teatral; e estimular a criação de um teatro com raízes nordestinas. O TEP monta diversos originais nordestinos e, também, Shakespeare, Ibsen, Tchecov, Lorca e outros. Nesse meio, Suassuna descobre sua vocação de dramaturgo. Escreve sua primeira peça em 1947, *Uma mulher vestida de sol*, com a qual ganha o prêmio Nicolau Carlos Magno. Em 1948, para a inauguração da Barraca – palco itinerante do TEP, batizado com esse nome em homenagem a Lorca, escreve *Cantam as harpas de Sião*, peça que seria modificada no futuro e renomeada como *O desertor de Princesa*. Seguem-se a essas duas peças *Os homens de barro* (1949); *Auto de João da Cruz* (prêmio Martins Pena), 1950; e *O arco desolado* (menção honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo), 1954. Predomina nesse período a preocupação de conciliar a influência dos clássicos ibéricos com os temas do romanceiro popular nordestino.

Em 1955, Suassuna escreve o *Auto da compadecida*, a pedido de amigos de O Gráfico Amador, que ultrapassa as possibilidades editoriais da oficina, e não é publicado então. A peça é encenada em 1957, pelo Teatro de Adolescentes do Recife, no Festival de Teatros Amadores do Brasil, no Rio de Janeiro. O

Auto conquista a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Desde então, tem tido estrondoso sucesso de público e crítica, tendo sido traduzida e encenada em espanhol, francês, inglês, polonês, tcheco, holandês, finlandês e hebraico. Vêm depois *O casamento suspeito* (1957), *O santo e a porca* (1957) e *A farsa da boa preguiça* (1960). Interrompe aí seu trabalho para o palco, e dedica-se a escrever uma trilogia de romances. O volume inicial, *A pedra do reino*, é publicado em 1971, e laureado com o Prêmio Nacional de Ficção, conferido pelo Instituto Nacional do Livro em 1972. Em 1976, publica *História do rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da onça caetana*. São obras que entrelaçam o cordel, o mamulengo e a tradição ibérica. Silviano Santiago diz, com muita propriedade, que a obra de Suassuna busca “pensar o brasileiro dentro do ibérico-sertanejo”.

A obra de Suassuna é, na maior parte das peças, um diálogo com a tradição ibérica, ou com a grande literatura dramática internacional. Um exemplo dessa relação é notório em *O arco desolado*, em que recria Sigismundo (*La vida es sueño*), sendo que, em vez de um reino justo, ele espalha horrores e caos por toda parte, num ciclo infernal, que acaba com seu retorno à cadeia. O *Auto de João da Cruz* é uma aventura fáustica, em que um carpinteiro e o demônio firmam um pacto para conseguir bens terrenos. Mas o negócio não avança graças à intervenção do “anjo da guarda”, do “pai peregrino” e do “cangaceiro”. Como se percebe, existe a mescla de grandes temas e personagens universais com a realidade do Nordeste, o romanceiro popular e o cordel. Podemos dizer que a marca registrada de Suassuna é a improvisação mesclada à obediência ora ao romanceiro popular do Nordeste, ora à tradição literária ibérica. O exemplo cristalino dessa fórmula seria João do Grilo, protagonista de *Auto da compadecida*. Ele é uma mistura de personagem convencional (pícaro, bobo) com um malandro, cheio de artimanhas, que consegue, inclusive, escapar do inferno. No início dos anos 60, Suassuna dedica-se à ficção, às aulas de Estética na Universidade Federal de Pernambuco e ao papel de “animador cultural”. Assume diversos cargos importantes na universidade, na Prefeitura do Recife e no Governo do Estado de Pernambuco, todos com a incumbência da divulgação da arte. Concede e é figura central de um movimento artístico denominado Projeto Armorial, que reúne poetas, pintores, gra-

vadores, escultores. O projeto ganhou notoriedade através dos concertos da Orquestra de Câmara Armorial e tem como objetivo a divulgação de todas as formas de arte e em especial as de raízes nordestinas.

OBRAS

É de tororó (em colaboração com Capiba e Ascenso Ferreira), Rio de Janeiro, 1950.

Ode, Recife, 1955.

Auto da Compadecida, Rio de Janeiro, 1957.

O casamento suspeito, Recife, 1961.

Uma mulher vestida de sol, Recife, 1964.

O santo e a porca, Recife, 1964.

A pena e a lei, Rio de Janeiro, 1971.

Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, Rio de Janeiro, 1971.

Farsa da boa preguiça, Rio de Janeiro, 1973.

Seleta em prosa e verso, Organização de Silviano Santiago e ilustração de Zélia Suassuna, Rio de Janeiro, 1975.

História do rei degolado nas caatingas do sertão, Rio de Janeiro, 1977.

FONTES

LEAL, César. *Os cavaleiros de Júpiter*. 1986.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, s/d.

MELO, José Laurentino. Dados bibliográficos do autor, em *O santo e a porca* e *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1994.

SANTIAGO, Silviano. O caso de Ariano Suassuna, in *Seleta em prosa e verso*, Rio de Janeiro, 1975.

SAULO BRANDÃO

Universidade Federal de Pernambuco

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) 3320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banco do Brasil, Agência 10-8, Conta Corrente 12044-8

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



EDITORIA AFILIADA