

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 29 / ANO 16 / 2003





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2003 by Brasil/Brazil

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

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Norberto Francisco Rauch

Vice-Reitor

Joaquim Clotet

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Diretora da Faculdade de Letras

Regina Zilberman

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

Robert J. Zimmer

Vice-President for Research

Andries van Dam

Dean of the Graduate School

Karen E. Newman

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

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

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

- El regreso de los muertos vivos:** 5
O rei da vela de Oswald de Andrade
Gonzalo Aguilar

- Grupo Galpão rides** *Um trem chamado desejo* 21
Junia C. M. Alves e Maria José Motta Viana

- Drummond: materialidade e imaterialidade na** 45
experiência amorosa
Fábio Lucas

- Os três mal-amados de Cabral de Melo Neto e o** 55
imaginário do crescimento prodigioso
Lawrence Flores Pereira

LITERATURA

- Maldade existe e outros contos** 71
Lílian Fontes

ENTREVISTA

- Lílian Fontes:** 87
todas as bandeiras estão sendo ouvidas
Nelson H. Vieira

- RESENHAS** 97

- FÓRUM** 125

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

Rubelise da Cunha (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 (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Leticia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

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

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

EL REGRESO DE LOS MUERTOS VIVOS: O REI DA VELA DE OSWALD DE ANDRADE¹

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires/Stanford University

1. Las vanguardias, un día después

– *Oswald, faz-se literatura por aí [no além]?*
– *Faz-se, mas não industrializada. Existem mesmo alguns*
gênios em perspectiva. Mas o gênio é uma longa besteira!
Murilo Mendes, “Mortos-vivos” (1974)

Después de 1930, año en que se produce el golpe de Estado que lleva al poder a Getulio Vargas, comienza a ser cada vez más evidente para los escritores modernistas que el ciclo de las vanguardias ya se encontraba cerrado y que, en consecuencia, podían iniciarse los balances y las narraciones *en tiempo pasado*. En 1933, Oswald de Andrade revisa, en el prólogo a su novela *Serafim Ponte Grande*, los “errores” de su etapa vanguardista. De hecho, califica a su novela como “necrología de la burguesía. Epitafio de lo que fui”. Un movimiento semejante puede observarse en Mário de Andrade, en una serie de auto-críticas que culminan con la conferencia de 1942, “O movimento modernista”: “Eu desconfio do meu passado”, dice allí Má-

rio. Estas declaraciones han llevado a la crítica a tomar partido o por el revisionismo desencantado de Mário o por el intento de continuar el espíritu vanguardista de Oswald, como si no se estuviera asistiendo a una tarea de relectura y de apropiación retrospectiva que tiende, en versiones diferentes, a legarnos una imagen del modernismo saturada ideológicamente.

En este trabajo me interesa, antes que entregar una imagen de Oswald eternamente vanguardista y siempre idéntico a sí mismo, detenerme en los diferentes desplazamientos y mutaciones que implica, en su obra, el pasaje de un *universal vanguardista antropológico* a otro universal, el *internacionalismo comunista*, que comienza a configurarse en Brasil en la década del 30. Se trata básicamente de la emergencia de un *nuevo tipo de historicismo*, proporcionado por el relato comunista de la historia y que Oswald trata de empotrar en algunos principios de su poética (como el humor sarcástico, el extrañamiento lingüístico, el ingenio transgresor). Este historicismo consiste, en líneas generales, en atar el fenómeno de las vanguardias estéticas (el *pasado* de Oswald) con el fin del ciclo de la dominación burguesa y en anunciar el advenimiento inevitable de una nueva sociedad.

Entre los diversos textos que Oswald escribe durante los años treinta, las obras dramáticas *A morta*, *O Rei da Vela* y *O homem e o cavalo* ocupan un lugar clave no sólo porque releen su pasado sino también porque apuntan a la construcción de un "teatro nacional" y de "tesis" que exponga sus posiciones culturales y políticas. Para ese entonces, Oswald se había afiliado al PCB (Partido Comunista Brasileño), se había proclamado "casaca de ferro na Revolução Proletária" y había abjurado de su pasado vanguardista.² Se lee en "Carta-Prefácio do Autor" que encabeza la edición de sus obras dramáticas:

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da *linguagem útil e corrente*. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos *ininteligíveis* e parou no balbucionamento e na telepatia. Bem longe dos

chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam às barricadas [...] As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas (Andrade, 1978, 7, subrayados míos).³

La *inteligibilidad* – postulada por Oswald – sirve aquí para marcar el paso de un régimen a otro: el escritor, que se había apartado del lenguaje popular, se integra a las barricadas; el “público”, al que las vanguardias habían cuestionado en bloque, se divide ahora entre los antagonistas (los burgueses) y los destinatarios desables (el pueblo). Este pasaje es visto, como ya lo había sido antes en el prefacio a *Serafim...*, como el tránsito de la oscuridad de la muerte a la luminosidad de la vida. Los “soterrados”, las “catacumbas”, la “necrología”, el “epitafio”: todo indica que la lucha consiste en impedir el retorno de los muertos-vivos. Como en la obra dramática *A morta*, se convive con los muertos y a veces hasta es difícil reconocerlos, pero la tarea del artista consiste en demostrar la existencia de dos bandos y en impedir la victoria de lo inerte (en la obra, los “cremadores” anuncian lo nuevo y queman los cadáveres animados, que traen consigo las obligaciones del pasado). La *inteligibilidad* consiste, en este punto, en abandonar las ambiguas metáforas alimenticias de la antropofagia y adoptar el más contundente *lenguaje de los funerales*, que se explica tanto por el deseo de enterrar el pasado como por el ansia de desentrañar el futuro contenido en el presente. Oswald lee el fracaso de las vanguardias en clave historicista y en una versión del cambio que no se distribuye según las fuerzas de lo viejo y lo nuevo sino lo vivo y de lo muerto.

2. Drama en gente

De manera simultánea y sin conocimiento recíproco, varios poetas modernistas experimentan, a principios de los años 30, con las formas dramáticas. Murilo Mendes publica *Bumba-meu-poeta* en 1932, híbrido de poema lírico y representación dramática, en el que escenifica al “poeta” enfrentado a diferentes figuras sociales (“o jornalista”, “o deputado”, “o professor” y “o agitador”, entre otros), en un ruedo que evoca al folclórico “bumba-meu-boi”. En 1933, Mário de Andrade comienza la re-

dacción de *Café – Conceção melodramática (Em três atos)*, también un mixto de poesía lírica y diálogo dramático.⁴ Alrededor de la cuestión del café, este poema también pone en escena personificaciones alegóricas de la vida pública: “os estivadores”, “os deputados” (“Deputado do Som-Só” y “Deputado da Ferrugem”), “o Rádio”, “os revolucionários”, todos conformando una textura coral. El mismo año que Mário de Andrade comienza *Café*, Oswald redacta *O Rei da Vela*. En este texto, Oswald escenifica – como Murilo o Mário – personajes emblemáticos que representan diferentes órdenes de la vida social, entre los que se encuentran varios tipos de escritores. Sin embargo, a diferencia de ellos, no recurre a los parlamentos versificados. Los desplazamientos de la voz lírica que se producen en los autores modernistas evidencian un nuevo estado de ésta que se plasma dramáticamente como el encuentro del poeta con *otras voces*. La pluralidad de máscaras y la heterogeneidad coral marcan, entonces, desde el punto de vista histórico, una apertura del poema a las otras voces que irrumpen en el espacio social: ¿cómo modelar poéticamente la voz de “os deputados”? ¿Cuál es – para decirlo con palabras de Murilo Mendes – el “lugar pro poeta” en este entramado de voces? ¿Cómo dialogar, mediante la palabra poética, con esa multitud de máscaras que ahora ocupa la escena (política y cultural)? Tanto Mário como Murilo parecen señalar la necesidad de salirse del género estrictamente lírico para determinar la zona de sus propias voces: sobre todo *Bumba-meu-poeta* que termina con estos versos,

CORO:
O meu poeta morreu!
Que será feito de mim?
Vamos buscar outro poeta
em qualquer lugar – aqui! (Mendes, 1988)

Murilo procesa, en su poema, el luto por la muerte de cierto tipo de poeta que dará lugar a uno nuevo. Oswald, en cambio, en ningún momento asume la posición del poeta que fue y, antes que convertirse en el enterrador de su propio pasado, carga las tintas en la *omnipresencia de lo prosaico* como efecto de la crisis del 29 y del golpe de 1930. Si Oswald, en el mismo momento en

que aborda el drama, abandona toda idea de escritura lírica, es porque su concepción de lo social difiere de la de sus compañeros modernistas: en un mundo en el que la mercancía lo invadió todo, la voz poética no puede cargar con ningún antagonismo. Mientras Murilo y Mário insisten en producir ese antagonismo *en y con* la palabra poética, Oswald abre un escenario en el que la palabra poética es casi imposible.⁵ A Oswald parece interesarle, más que la confrontación con representaciones orales imaginarias, la presentación física y concreta de esas miradas, cuerpos y voces que le ofrece el género dramático. El teatro es el espacio de inteligibilidad que Oswald imagina para poner en escena sus tesis político-culturales. Y aunque esta confrontación no fue menos fantasmática que la de sus compañeros modernistas (ninguna de sus piezas llegó a estrenarse mientras el escritor vivió), es central el intento por llegar a una interpelación directa, a probar las condiciones de lo inteligible y a discriminar fuerzas en el seno mismo de lo prosaico (es decir, de la vida burguesa capitalista cotidiana en un país dependiente). Son incursiones de un escritor en terreno enemigo, como lo muestra el fin de *A morta*: “Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!” (Andrade, 1978, 56). ¿Cómo enterrar o cremar, entonces, el cadáver en que se convirtieron autor y público? El desafío que se proponen estas obras es arrebatarse las palabras y las relaciones sociales al poder mortal de la mercancía. Con este fin, *O Rei da Vela* y *A morta* le pasan el bisturí a las fuerzas residuales de las instituciones burguesas – el intelectual ‘independiente’ o *clerc*, el matrimonio, las vanguardias estéticas y la moral cotidiana – para dar lugar a una nueva sociedad liberada de estos lastres. Mi hipótesis es que, en esta operación, conviven dos perspectivas contradictorias: la externa, proporcionada por el historicismo del universal comunista, y la interna, que se sostiene en una concepción de la vida social como mercancía. La contradicción está, básicamente, en que mientras ésta dirige la mirada a procesos de desintegración generalizados, la otra propone una teleología liberadora.

3. El entierro festivo

O Rei da Vela cuenta, una vez más, la historia de amor entre Abelardo y Heloísa. Pero no lo hace en términos medievales sino que ubica la acción en el Brasil de los años 30, en el negocio de unos prestamistas. En la oficina de Abelardo I se encaran dos grandes negocios: la usura y el matrimonio. Mediante la usura, Abelardo I y su secretario Abelardo II, persiguen a los deudores arrojándolos, casi invariablemente, a la cárcel o al suicidio. Mientras Abelardo I es impiadoso, Abelardo II (quien se disfraza primero de domador y después de ladrón) representa la figura del reformismo, un socialismo que tiende a lo que podría denominarse un capitalismo con rostro humano y que era uno de los adversarios históricos de la Internacional Comunista.⁶ Pero más que estas operaciones locales de poca monta, importa la “operação imperialista” en la que se envuelve Abelardo I al casarse con Heloísa de Lesbos, quien pertenece a una familia tradicional y latifundista, “uma das famílias fundamentais do Império” (Andrade, 1978, 68). Abelardo I funciona como el burgués nacional que hace de nexo entre los sectores tradicionales y “Mister Jones”, el representante del imperialismo norteamericano que apadrina al nuevo matrimonio. Traicionado por su secretario (su doble), Abelardo I muere y quien se casa con Heloísa es Abelardo II, lo que hace que, pese a que el casamiento es realizado frente al cadáver todavía fresco del usurero, se produzca el final feliz ante el que Mister Jones puede exclamar: “Good business!”.

La duplicación que se hace de la figura de Abelardo no solo tiene un gran poder simbólico (importa, más que el individuo, su pertenencia de clase: “somos uma barricada de Abelardos”: Andrade, 1978, 117) sino que permite *completar* la historia amorosa. La existencia del Abelardo sustituto hace que, pese a no tener su antiguo vigor, las formas residuales puedan persistir al punto de estructurar la obra y hacer cumplir el destino que les fue asignado a los personajes: la unión matrimonial. “Heloísa” – se lee hacia el final de la obra – “será sempre de Abelardo. É clássico!” (Andrade, 1978, 121).

O Rei da Vela muestra cómo la fuerza de lo residual logra imponer el cumplimiento de la forma, aunque sea en el doble

grotesco que conforman velorio y casamiento. Para que esto sea posible, las familias cuentan básicamente con la ayuda del imperialismo (en la figura de Mister Jones) y de unos intelectuales que, no por azar, ocupan un lugar secundario, siempre subsidiarios de los intereses económicos de los demás grupos. Pese a representar fuerzas exhaustas y en retroceso, Abelardo y Heloísa logran cerrar con éxito la promesa dramática de la obra o del negociado. Sin embargo, el modo en que Oswald imagina esas fuerzas a través de la historia de amor tiene consecuencias que exceden la mera consideración económico-moral. Básicamente, en la asignación de masculinidad al capitalismo modernizador y destructivo en la figura de Abelardo, y de asignación de femineidad a la familia tradicional como sinónimo de pasividad y debilidad en el cuerpo de Heloísa.⁷ Además, esta femineidad es desviada o ambigua, desde el momento en que Heloísa es lesbiana (se la llama “de Lesbos”) y accede al casamiento sólo para salvar a la familia. Los deseos burgueses terminan teniendo, como último objetivo, el resguardo de los intereses económicos de clase: el sexo no es parte de un impulso erótico sino una de las más apreciadas monedas de cambio. Pero los elementos que ponen en juego en estas transacciones incluyen roles genéricos e interpretaciones socioculturales. Junto con el dinero, se forma un núcleo siniestro donde confluyen burguesía y sexualidad que Oswald intentó exorcizar con un concepto de abolengo deplorable: *degeneración*.⁸

La familia de Heloísa es propietaria y pertenece a los estamentos tradicionales, ligados al latifundio y el paternalismo, representados en la figura del padre y de la madre, el Cel. Belarmino y Dona Cesarina. João das Divãs, Perdigoto y Totó Fruta-do-Conde son los hermanos de Heloísa y se caracterizan por ser indefinidos sexualmente: Joana es una mujer que, durante toda la obra, es llamada con un nombre masculino (“João”); Totó se presenta a sí mismo con una frase equívoca genéricamente: “Eu sou uma fracassada” (Andrade, 1978, 91) y Perdigoto, el hermano menor, es un borracho impotente que aparece vestido de soldado y haciendo el saludo fascista. Heloísa de Lesbos también posee esa ambigüedad sexual y aparece en la obra vestida de hombre, como solía hacerlo Marlene Dietrich, la primera

estrella de cine en usar pantalones (una indicación escénica menciona a la *star* alemana para describir a Heloísa).

El tópico de la “degeneración” se remonta a los trabajos científicistas de Bénédict-Augustin Morel y fue popularizado, a principios del siglo XX, por el libro *Degeneración* de Max Nordau que, entre otras cosas, lo utilizaba para denunciar la patología del arte y los artistas.⁹ Usado para referirse a los decadentistas y a todo lo que se apartara de la moral burguesa, el concepto volvió a ser central en el debate con las vanguardias durante la década del treinta. No casualmente, el gobierno nazi alemán inauguró en 1937, en Múnich, la exposición de *Arte degenerado*, en la que se mostraban obras de los más destacados vanguardistas europeos (Levi, 1998). Los usos que le imprime Oswald al término son, evidentemente, muy diferentes y están atravesados por el humor y la política (no hay rastros raciales ni patológicos en sus consideraciones). Sin embargo, es fundamental el hecho de que Oswald se haya valido de este concepto y de la *anomalía sexual* para construir la imagen de sus antagonistas.

Según Sander Gilman, pensadores como Sigmund Freud o Karl Kraus repudiaron el modelo de la degeneración porque veían en él las cualidades generalmente adscriptas a la otredad (Gilman, 1985, 216). En la cultura brasileña, este modelo ha tenido una gran capacidad para articular diferentes saberes y ha predominado en un periodo muy largo que se puede datar, como lo hace Dain Borges, entre 1880 y 1940. No es que no haya habido transformaciones importantes ni intentos radicales de deshacerse de sus connotaciones e implicancias, pero como señala el mismo Borges: “Many of the writers of this generation [se refiere a los modernistas] challenged facile racial stereotypes of national identity with fresh researches or myths of national origins [...] but they did so with an imagination informed by degeneration” (Borges, 1993, 252).

En algunos textos polémicos que Oswald redacta en la década del veinte, ya se utiliza como categoría el término “degeneración”. En la respuesta que le escribe a Tristão de Athayde en 1927, se lee:

E prefiro declarar a você que Nossa Senhora da Aparecida não sai de meu bolso e que na Europa como no Brasil uma *salutar* vocação para o trabalho equilibra os meus dias. Faço esporte. Cortei relações com os artistas *degenerados* de minha terra [...] Não quis até hoje privar com os *dis-solventes mentais* que você cita, nem com Tzara nem com Breton nem com Picabia, o único a quem fui ocasionalmente apresentado, mas que pouco me interessou. Ao contrário, tive grande prazer em conhecer em vida Satie e Radiguet – a ida ao clássico! Estimo imenso Cendrars, Léger, Romain, Larbaud, Supperville: *saúde* de Paris (Andrade, 1992, 31).

Se escuchan aquí los ecos de un *arte de construcción* (como equivalente de *saludable*) que se opone al destructivo dadá o al envejecido arte académico nacional. Es en el seno mismo de la vida bohemia donde Oswald encuentra la alternativa de la salud como salida para la estrechez burguesa y también para el caos surrealista. En la década del treinta, en cambio, la bohemia es considerada un doble o una variante de la vida burguesa y Oswald se burla del antagonismo vanguardista que ponía sus esperanzas de cambio en la bohemia: “A situação *revolucionária* desta bosta mental sul-americana – escreve en el prefacio a *Serafim...* – apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (Andrade, 1989, 9). La base del nuevo antagonismo del Oswald de los años treinta lo proporciona la clase y un nuevo universal: el del comunismo, que ofrece un esquema historicista en el que la escisión (la muerte) es el único pasaje posible del pasado al futuro. La oposición entre saludables y degenerados ya no se produce en el campo del presente, sino en la escisión entre pasado y futuro que otorga la teleología partidaria. En el discurso vanguardista, este concepto era un curioso híbrido estético-vital de raigambre nietzscheana que estaba limitado, en su utilización, por el freudismo y el primitivismo: como lo muestra la polémica con Athayde, “degeneración” era lo opuesto a vitalidad y no estaba anclado en ninguna matriz médica ni racial. En el momento de la redacción de *O Rei da Vela*, el término degeneración adquiere una inflexión histórica: se lo utiliza para referirse a una clase en extinción. Pero las connotaciones no son solo históricas (deterministas) sino tam-

bién morales ya que, como dijimos, hace a los personajes pervertidos, desviados o impotentes.

La reformulación que este concepto tiene, en la obra de Oswald, es sumamente ambiguo: al anclarlo en la historia, vuelve a colocarlo en una constelación determinista. La condena de la degeneración – que ignora o borra la actividad de los sujetos – retorna, aunque sea para unos enemigos tan desagradables como los burgueses conservadores. El punto de vista adoptado por el autor respecto de los personajes es absolutamente exterior y esto está posibilitado por un historicismo que, imaginariamente, los excluye de la escena futura. Lo que salva a Oswald de caer en un discurso meramente normalizador es el humor sarcástico que guía su visión de los personajes. Estamos presenciando un entierro o un velorio de carácter festivo. Sin embargo, no parece que debiéramos otorgarle *a priori* un carácter liberador a la risa. La risa historicista de Oswald, en *O Rei da Vela*, no parece destruir los prejuicios o los prototipos sexuales sino, más bien, recostarse en ellos (privilegiando, antes que las consideraciones morales, las estrategias políticas¹⁰). Esto no impide, como demostró Zé Celso en su adaptación teatral de 1967, que el humor sarcástico – despojado de su historicismo determinista – permita superar o dinamizar las limitaciones del texto escénico. El sarcasmo constituye la ligadura entre ambos periodos y es el elemento cómico, grotesco y circense que permitió que la obra pudiera ser representada como vanguardista en los años sesenta.¹¹

4. Automatismo de la mercancía

La perspectiva externa que Oswald arroja sobre los personajes convive con lo que podríamos denominar, por oposición, *mirada interna*. El autor, los espectadores y los personajes, que están diferenciados por su clase social y su suerte en la historia, encuentran en esta mirada un destino común. En *O Rei da Vela*, la sociedad es un “túmulos fantasmagórico”, una realidad espectral que se mantiene viva por una fuerza que subordina a todas las otras y a la que nadie escapa: la fuerza viva del dinero (Andrade, 1978, 121). El *lenguaje de los funerales*, implicado en el anuncio de un nuevo mundo, es también un instrumento de di-

sección de los sujetos y de su deseo en una sociedad entregada al automatismo de la mercancía. En la obra, el dinero de Abelardo provoca suicidios y lacayajes, inspira alianzas y matrimonios, mueve la historia y cierra el relato. No hay resquicio que no esté mercantilizado: aun la relación supuestamente más pura, la de Abelardo y Heloísa, no se da por amor sino porque es un "good business" auspiciado por los norteamericanos. A diferencia de lo que sucedía con el historicismo, que constituía un punto de vista exterior a la obra, el automatismo de la mercancía es un núcleo común que atraviesa a todos los que participan de ella. En este punto, Oswald se aleja de toda ortodoxia, aunque parece compartir la observación de Marx de que en la mercancía se esconde el secreto de la sociedad capitalista. Lo que hace interesante el trabajo dramático de *O Rei da Vela* es cómo Oswald coloca el problema en términos de representación escénica: la mercancía no pertenece a lo inerte ni a lo vivo, sino que *anima lo inerte* y su efecto es, tanto para el público como para los demás personajes, el de lo siniestro. La vela, objeto animado, viene justamente a exhibir esta naturaleza de la mercancía. Una vez encendida, la cera comienza a derretirse y a consumirse sin necesidad de ser tocada: es como si la vela se borrara a sí misma. En la obra, la vela puede ser leída como una materialización en miniatura de la forma-mercancía: vivifica lo inerte y mata lo vivo. Su autoconsumición marca el pasaje de un estado a otro (ya que es usada en los entierros y velorios) pero sus ganancias hacen que Abelardo continúe vivo y que sus deudores se suiciden (enriqueciendo aun más al prestamista). "Morrer de vela na mão" es el último deseo de Abelardo, y la luz del final de la obra "emerge da luz frouxa da vela" (Andrade, 1978, 121): la vela es también el anuncio de una oscuridad inminente que anuncia una luz futura más poderosa.¹²

Pero la vela tiene además otras connotaciones: pese a que sus dividendos se reproducen en una sociedad capitalista, su naturaleza es pre-tecnológica y está ligada a la creencia y la superstición, a un viejo orden no moderno pero que todavía, en un país semicolonial, produce lucro. El término "Rey", que se le endosa a Abelardo, hace más irónicos estos rasgos. En el país semicolonial que la obra pone en escena, el reino de la vela es el signo de que todas las zonas de la vida cotidiana están mercan-

tilizadas, aun la muerte ("Herdo um tostão de cada morto nacional!", dice Abelardo) o la fantasía, como la isla del segundo acto que muestra un trópico estereotipado construido para vendérselo a Mister Jones (Helena, 1982, 126). La vela, entonces, anuda mundos diversos que sólo pueden subsistir en un país neocolonial en el que las creencias son casi medievales y los modos de vida pseudo-capitalistas. Por eso los enamorados se llaman Abelardo y Heloísa, y no Romeo y Julieta, Werther y Lotte o Cecília y Peri.¹³

Pero traídos de ese mundo medieval, lo que define a esos personajes (es lo que sucede, en otro plano, con Brasil) es su relación con la mercancía moderna (capitalista, imperialista, usurera). En su ambición de poseer, los personajes de la obra están poseídos por la forma-mercancía. Mister Jones confunde el *happy end* con el *good business*, Heloísa se reconoce "negociada como una mercadería valiosa" (Andrade, 1978, 81), Abelardo I termina suicidándose por dinero como lo hacían sus deudores, la familia del coronel Belarmino busca en el usurero su salvación financiera, Abelardo II termina casándose con Heloísa para garantizar los negocios del imperialismo. Uno de los casos más claros de mercantilización del deseo y de internalización del mismo es Heloísa, quien cree estar enamorada de Abelardo I aunque acto seguido acepte casarse con su sucesor. Este vínculo entre dinero y deseo es el núcleo del "túmulo fantasmagórico", de la *muerte* como forma residual que es la máxima productora de lucro. La *vela* no es otra cosa que ese vínculo, la ligadura entre lo inerte y lo vivo. El mismo Abelardo I lo reconoce: "mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a *passar os umbrais* da eternidade sem uma vela na mão?" (Andrade, 1978, 83, subrayado mío). Mayor es el número de muertos, mayor es la ganancia – y todo gracias a la venta de velas.

En sus escritos sobre el surrealismo, Hal Foster asoció el fetichismo de la mercancía de Marx y la noción de lo siniestro de Freud con el advenimiento de un nuevo tipo de sujeto. "In effect" – sostiene el crítico norteamericano –, "the commodity becomes our uncanny double, evermore vital as we are ever-

more inert" (Foster, 1995, 128). Ya Marx había dado, para hablar de la fetichización, el célebre ejemplo de la prostituta que cuesta lo mismo que una mesa, por lo que parece que la mesa se moviera por sí sola. Y en su ensayo sobre lo siniestro, Freud reafirma la observación de Jentsch de que una de las fuentes de lo siniestro es "la semejanza de lo inerte con lo vivo cuando llega demasiado lejos" (Freud, 1976, 233). La consumición de la vela (y su carácter mercantil y siniestro a un tiempo) ya está independizada de la voluntad humana pero, a la vez, regula sus acciones. El fenómeno es el del *automatismo*, que se erige como una de las cuestiones claves del arte dramático oswaldiano. ¿Quién habla? ¿Quién actúa? Nadie. Todos son hablados, actuados o manejados como marionetas.¹⁴ Ni siquiera el "americano" – "o último que aparece e o único que fala" – llega a constituirse como un sujeto autónomo, ya que su única frase en toda la obra es "Oh! good business!", como si su única tarea fuera testificar el éxito de las relaciones mercantiles sobre las humanas (en este caso amorosas). Es un mundo frío en el que la luz y el calor de la vela nada pueden hacer.

Graciliano Ramos fue el primero que advirtió que las claves de la obra de Oswald eran el automatismo y la mercantilización de lo humano: "As mercadorias humanas que circulam nesse negócio são interessantes: há a mulher e o homem que não é homem, o literato que dança na corda bamba com medo de avançar ou recuar, a polaca que se tornou importante e virou polonesa, a sogra que não é de ferro, o sujeito que recebe dinheiro para organizar milícias, gente esfolada, completamente sem pele, e que ainda querem continuar a esfolar, como se isto fosse possível" (Ramos, 1989, 163). En la lectura de Graciliano, el sujeto es al mismo tiempo activo ("esfolado") y pasivo (es "esfolado"), sin comprender que eso lo conduce a dañarse a sí mismo. Pero eso no lo hace "degenerados", como propone el texto, sino "interesantes": son los deseos en una sociedad en que la mercantilización precede a lo humano (no se trata de una medicalización del deseo sino de su economía). En el mundo de la mercancía, los sujetos, sin saberlo, desean su propia muerte (la vela se transforma en el objeto deseado por excelencia). Muerte y deseo coinciden.

En la risa que provoca Oswald al exhibir este automatismo escandaloso (yo deseo tu muerte aunque eso signifique la mía), la obra encara una zona de mucho más difícil resolución que la que había encontrado en el expediente del progreso histórico. Heloísa, los Abelardos, aun el mismo Mister Jones, se nos presentan como las marionetas de una agitación social (la del dinero) en la que nosotros también somos espectadores y participantes. Es una dinámica activa y omnipresente que, de todos modos, resulta irrealizable. Todo sucede, en palabras de Graciliano, “como se isto fosse possível” pero, en realidad, el único resultado es el “esfolamento” mutuo y el luto asegurado. ¿Cómo desviar al deseo de este destino funesto? La respuesta *historicista* de Oswald confiaría en la evolución dialéctica de sus propias fuerzas. La risa, desde esta perspectiva exterior a los personajes, los condena a la degeneración y a la extinción inevitable. Pero en la obra hay otra risa, la que no impide el luto y lo afecta con su energía transformándolo en un entierro festivo. Ya no se mira a los personajes desde afuera sino que se comparte su propio destino en un diagnóstico mucho más preciso y acuciante de los aciagos años treinta y de la cultura brasileña. Es la otra respuesta que nos entrega *O Rei da Vela*: la risa diseccionadora, que revela nuestro propio automatismo y nos enfrenta a lo siniestro de la mercancía.

NOTAS

¹ Este artículo fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

² Fonseca (1995) explica el significado del término “casaca de ferro”: eran los anunciantes del circo que hacían un trabajo subalterno. Esta posición del intelectual se traslada al armado estructural de *O Rei da Vela* en la que los personajes intelectuales ocupan un lugar marginal y dependen de las órdenes y deseos de los personajes principales.

³ Este texto, que encabeza las tres obras dramáticas, está fechado el 25 de abril de 1937.

⁴ La obra, que tiene un extenso prólogo fechado en 1942, fue incluida en *Poesias completas* y lleva las siguientes fechas de composición: “1933 - 1939 - 1942”.

⁵ *A morta* tiene como subtítulo “Ato lírico em três quadros”, pero el lirismo se presenta más ligado a la muerte y al automatismo que a la producción de vida. Además, Oswald no escribe ni publica poesía durante la década del treinta y la relación entre poesía y sociedad capitalista sólo se va a resolver durante la década siguiente, con el enfretamiento bélico de la Segunda Guerra Mundial. Ver “Poesia e artes de guerra” en Andrade, 1972.

⁶ Abelardo II se define como “o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro” (Andrade, 1978, 74).

⁷ En el caso de Abelardo se trata, de todos modos, de una masculinidad subalterna, en la medida en que debe ceder el derecho de pernada a Mister Jones.

⁸ El término se utiliza con frecuencia, como en este parlamento de Abelardo I: “Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil” (Andrade, 1978, 106). La voz autoral de las indicaciones escénicas del segundo acto se dice que hay “homens esportivos, hermafroditas, menopausas” (Andrade, 1978, 87).

⁹ Un eco de este traslado puede verse en la frase que le dice Abelardo I sobre la madre de Heloísa: “Ela é um personagem do gracioso Wilde. Eu sou um personagem de Freud!” (Andrade, 1978, 93). Max Nordau, en su libro *Degeneración*, le dedica un extenso pasaje de su obra a Wilde en el capítulo “Decadentes y estetas”, perteneciente al libro tercero: “El egotismo”.

¹⁰ En julio de 1929, la *Revista de Antropofagia* anunciaba el “Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia”, cuyo objetivo era pedir “algunas reformas de nuestra legislación civil y penal y en nuestra organización político-social”. En el decálogo que presenta, la mayoría de los ítems se relacionan con la legislación de la familia: se pide, entre otras cosas, el “Divorcio” y la “Maternidad consciente”. En la visión antropofágica, la herencia, la propiedad y la figura paterna son los blancos de la crítica al orden social, y estos elementos se presentan también en *O Rei da Vela*. Sin embargo, la perspectiva en el planteo dramático no gira, como en la antropofagia, alrededor del atraso moral. La consideración de los males familiares se hace a la luz de la dominación económica que ejerce el imperialismo. En la obra de teatro, importa menos modernizar que concientizar, y el acento no está puesto tanto en las costumbres como en las bases materiales, mostradas como determinantes.

¹¹ Oswald rescata de su pasado el componente sarcástico. “Do meu fundamental anarquismo” – escribe en el prólogo de 1933 – “jorrava sempre uma tonte sadia: o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer” (Andrade, 1989, 10). Efectivamente, el sarcasmo constituye la ligazón entre un periodo y otro y da una buena descripción de las estrategias oswaldianas. Sarcasmo, además, viene del término “sark” (morder), raíz que también se encuentra en la palabra “sarcófago”.

¹² “Moscou irradia no coração dos oprimidos”, constata Abelardo I cuando escucha la radio, la única voz positiva de todo el texto.

¹³ Según Boris Fausto, en el comunismo de los años 30 era habitual la concepción de una sociedad dualista, dividida entre una premoderna (rural y arcaica) y otra capitalista (de incipiente carácter urbano) (Fausto, 1997, 11).

¹⁴ El tema también aparece en *A morte* pero con un tono bastante diferente: la historia es una lucha entre los vivos y los muertos y el esfuerzo de “O Poeta” por hacer retornar al mundo de los vivos a su amada “Beatriz”. Con una perspectiva más freudiana que *O Rei da Vela*, la “farsa” recurre a elementos del gótico y de los cuentos de misterio, tratando de plasmar lo “bello horrible” (Andrade, 1978, 14). Ya desde un principio, se indica el clima mortuario que atraviesa la obra y el hecho de que “o único ser em ação viva é a Enfermeira”. Además, en el primer cuadro “quatro Marionetes, fan-

tasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas” (Andrade, 1978, 13) vuelven a traer el carácter siniestro del *automatismo* y su centralidad en el teatro oswaldiano. Frente a la acción de los cremadores, las marionetas implican una acción desligada de la voluntad, que es la vitalidad que a los personajes les falta.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Oswald de. In: _____. *Teatro. A morta, O Rei da Vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Prólogos de Antonio Candido, Haroldo de Campos e Mário da Silva Brito. São Paulo: Global, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Compilação, introdução e notas de Maria Eugénia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990.

BORGES, Dain. ‘Puffy, Slothful and Inert’: Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940. *Journal of Latin American Studies*, v. 25, n. 2, 1993.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: Historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: MIT Press, 1995.

GILMAN, Sander. *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race, and madness*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1985.

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

LEVI, Neil. ‘Judge for Yourself!’ – The *Degenerat Art* Exhibition as Political Spectacle. *October*, n. 85, Summer, 1998.

MENDES, Murilo. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. In: _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1989.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Prólogo de Augusto de Campos. Ed. fac-similar. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

GRUPO GALPÃO RIDES
UM TREM CHAMADO DESEJO

Junia C.M. Alves
Unicentro Newton Paiva

Maria José Motta Viana
Instituto J. Andrade

Translated by Marcia Noe and Junia C.M. Alves

With the coming of cinema there was a world outcry: "Theatre is going to die!" And later television arrived. Immediately, other prophets announced that television also would bring about the end of theatre. See how theatre experiences deaths and resurrections. From time to time someone comes along and signs its death certificate. But theatre is a very healthy corpse.

Nelson Rodrigues

Grupo Galpão's *Um trem chamado desejo* (*A Train Named Desire*) functions as a nostalgic reminiscence of revista theatre¹ and as an agent of cultural change as well, for it ironically showcases the process of globalization seen in early twentieth-century Brazil, the period in which the play is set.

From the start, the playgoer who lives in a globalized world already can establish a link between *Um trem chamado desejo* and Tennessee Williams's well-known and universally suc-

successful *A Streetcar Named Desire*, which Marlon Brando and Vivian Leigh brought to the screen in a famous version in 1951. However, it is likely that the similarities between the two works are limited to little more than the names of the plays. The anthropophagic² appropriation of the title of the American play and the re-reading of the revista genre are the first two cultural objects exhibited for the customers peering into Galpão's display window. Actually, the choice of the name once again reiterates, in an original way, the theatre company's decision to ground its theatre practice in Mineiro³ culture, customs and unique features of oral speech. In this case "trem" means "object" or "thing" – something which can be either concrete, abstract, or imaginary, indeed, anything one wants to name but whose designation does not come immediately to one's mind. Thus, in Minas Gerais, sentences like these are often heard: "I want this train", "What train is this?" "Pass me that train, please", "What a crazy train!", "Isn't that train running?" There is an infinite number of usages in which the term appears, so much so that it constitutes a hallmark of Mineira linguistic identity. The case of the trolley in *A Streetcar Named Desire* is different in that the word "streetcar," while used metaphorically by Blanche and Stella to discuss obliquely the subject of desire, also carries the literal meaning of a means of transportation called Desire that travels through New Orleans, the setting of Williams's play. Nevertheless, the similarity of the titles emphasizes desire as a common element linking the two works, a concept as wide-ranging as is dissatisfaction in the constitution of the human being as desiring subject.

Thus, the title of Galpão's play, inspired by one chosen by a foreign playwright, becomes a transrepresentation⁴ of a North American literary artifact into Mineira culture, which is commonly seen in the Brazilian intellectual universe as countrified or provincial. In this way, Grupo Galpão's production legitimates orality, giving it cultural value. The show also foregrounds its connection with a time and a place in which the past and the present interact. Thirdly, the play emphatically links Galpão's theatre practice to popular forms of expression rather than to academic or theoretical concerns.

The Mineiro troupe's comedy debuted on November 28, 2000, at the company's home base, Galpão Cine Horto, in Belo Horizonte. At that time they had completed an eighteen-year trajectory marked by successes that placed them at the pinnacle of the nation's theatre pyramid and among those companies most recognized internationally. The plot arose from storylines created by the actors themselves. At the beginning of their research, they worked with materials from the archive of Brazilian theatre icon Procópio Ferreira,⁵ which contained articles predicting the demise of the stage because of the success enjoyed by movies (see Soares). Playwright Luis Alberto de Abreu then took Galpão's efforts and wove them into a complete play-text. Márcio Medina, who created the costumes and set design, won the Shell Prize for the latter in 2002, as did Tim Rescala, who wrote the music. In Belo Horizonte, the play also garnered eight Bom Sucesso statuettes in 2002,⁶ and Inês Peixoto, who played actress Ana Florisbela, won a Brazilian Quality award for best actress as well (Reis, 2002, 6). Critics have been generally enthusiastic about the play since its debut.⁷

Directed by Chico Pelúcio, a member of the company since 1984, the show places eleven actors onstage to present, through its representation of the Belo Horizonte of the 1920s and '30s, the ups and downs of a theatre company called Alcantil das Alterosas⁸ as it struggles to define itself in light of the coming of the new art of cinema. Since the players are putting on a show called "Curral del Rey," an early name for the city of Belo Horizonte, it seems that the Alcantil das Alterosas company also represents Grupo Galpão itself, highlighting the contemporary troupe's stated objective of mounting productions grounded in Mineira culture. But that isn't all. Intermixed with the story of a fictitious group of players facing the competition of films is a backstage comedy, full of surprises, critique, and fantasy, creating, as Márcio Medina says, "an inside-out" way of making theatre, reversing the cloth of the spectacle to expose the sensual desires and dalliances of the cast (Reis, 2000, 5). Throughout its many levels of meaning, the play emphasizes the deep love for the stage. Thus, the dramatic culture of light theatre is contextualized in this work as part of the life of the contemporary Mineira company. As Alcantil das Alterosas's stagehand, Seu Coisinha, says:

Theatre comes to life by means of actors, a stage, the public and the passion that is generated when these things come together. I love actors, actresses, and the public for this power. And I want to die on this stage, where this alchemy happens. And I ask more, my God. I ask that when my body descends to earth, that my soul not rise to Heaven, but remain here, wandering through those curtains, sitting in one of those seats, creaking across the stage when my spirit walks upon it, until the end of time. And at the end of time, My God, if only I could leave the stage for your breast, if being on the stage doesn't already put me with you (part 2, scene 4, p. 34)

These are the axes upon which the play turns. Music is a supplementary narrative element; although, chronologically speaking, the play is set in the early twentieth century, Fernando Muzzi's arrangements glance back and forth from past to present, combining the rhythms of the twenties and thirties – such as the maxixe, the lundu,⁹ the waltz, and the foxtrot – with original melodies and lyrics in a hybridity that could be called postmodern.

Multiculturalism is valorized as the production recapitulates the French model of light theatre, considered by prejudiced critics as a lesser dramatic art. The interculturalism suggested by the title meanders through innumerable by-ways before finally shaping this Mineira musical comedy into a legitimating element of exchange among cultures. Thus, the play is the result of a long process of cultural interchange among Brazil, France, and Minas Gerais, of a kind of *latu sensu*, or mimetic repetition of a genre perfected by Galpão's theatre practice.

The show recaptures the concept of mambembe¹⁰ art and its rapport with the audience, using metatheatrical resources. The play is divided into four temporalities. The first focuses on the stage, where there is an always-disrupted attempt to rehearse the spectacle that is supposed to debut in half an hour. The second is that show itself, improvised because the aforementioned rehearsal does not fulfill its role of defining the nature of the performance, imagined differently by the director and by the actors, until the cast realizes that the virtual audi-

ence has left unsatisfied. In the third, a curious fusion occurs among the real spectators of Galpão's play, who make present the alchemy of transformation in theatre and in cinema, and the frustrated cast, which tries to find again the success and recognition of a big audience. At this point, the real audience and the cast and crew of Alcantil das Alterosas become the spectators of a movie that is not concluded because the projector malfunctions. Thus, there is a fourth part, in which the Alterosas actors recapture their power on the stage by replacing their high-tech rival and consequently surpassing the cinema in performative efficiency, demonstrated by the enthusiastic acceptance of the audience.

We see, therefore, that the plot of this comedy is founded on and sustained by a process of carnivalization through which an inversion of representational norms drives the show. The dramatic universe is inverted: the wings become a stage, the private lives of the Alcantil das Alterosas actors are exposed to the audience, and the fictitious work of theatre they mount has no power to captivate the virtual spectator, and so it becomes an act of frustration. However, this frustration does interest the real audience, for whom the Alcantil actors pretend not to be performing. Recognizing their failure onstage, they witness the dethroning of the fictional, as it cedes scepter and crown to everyday reality, with its mundane mediocrities and dissatisfactions.

The play deals with the weakness of theatre, using a carnivalized version of theatre itself as a catapult to thrust the theatrical act at the spectator without any mediation. There is no dramatic distance between the real audience and the actor-characters; thus, the latter become observers of their own failure, due to their poor reception by the virtual public. Spatial boundaries grow confused and diluted. These developments unmask the place of the fictional that drama usually occupies. The laws that determine the order of backstage life, usually forbidden to the public, are revoked in this play, as is the hierarchical system that usually orders the making of a theatre piece. The stagehand is usually an unseen figure; however, his direct contact with the composition of the play and with the actor-characters establishes an alternate order, or, rather, the kind of

disorder that Bakhtin termed the carnivalized experience of literature, in this case, of theatre.

It is not difficult to discover, therefore, that in *Um trem chamado desejo* an inversion of laws profanes the theatrical universe, but it is a productive profanation that brings the audience inside the show, as the cloth out of which stage life is constructed is turned inside out. In this way, a relativity of order and power is established, and in the bi-planarity that the play sustains, a new network of images of dramatic art is built, revitalizing itself and moving forward to another time, definitely, tirelessly, and endlessly postponing the death of dramatic art, the oldest ritualized art in human existence.

Even though *Um trem chamado desejo* chooses a differentiated discourse that drives the production of new objects, its main thrust is the conscious return to the musical variety shows of the nineteenth century, originating, as Machado de Assis¹¹ termed it, a "marketplace theatre" (quoted in Mencarelli 113) that was staged in the streets, plazas and popular showhouses that attracted the lowest levels of society: the privileged space of carnivalesque theatre that Bakhtin describes. The fairs were the place in the city where the most heterogeneous public was concentrated. Since the end of the Middle Ages, popular artists, such as acrobats, tightrope walkers, and animal tamers, performed in the Parisian markets of St. Lawrence and St. Germaine (Mencarelli 113-117). The artists inherited the techniques and philosophy of *commedia dell'arte* that, according to Neyde Veneziano, "opposed itself to the luxurious shows that were fashionable in Renaissance times" (22). Above all else, *Um trem chamado desejo* functions as a homage to the most famous and successful Carioca¹² show of that era, the *revista* (review) of the year. Although considered by many to be a lesser form of theatre, this carnivalized genre originated in Brazil during the Belle Époque, the fruit of historic Eurocentricism. It developed in almost all of the main cities of Europe and the Americas before the appearance of cinema. This show survives for practical reasons and even for some methodological ones, with a vigor of permanent magnetism, all over the contemporary world, including Las Vegas.

In Brazil, during the nineteenth century, this realist mode of theatre began with the appropriation of commonplace, polemical, notorious and interesting facts of life as lived in the city of Rio de Janeiro and proceeded to sketch an ironic portrait of urban behavior and of the practical politics of its inhabitants. Because it dealt with these themes in an almost journalistic way, revista had great popular appeal. The purpose of this kind of show was to make people laugh and to satirize the events that were published in the local papers. Revista aimed, then, at an uncompromised amusement, as much for the general public as for the more sophisticated theatregoers. The revistas exercised a performative effect overall, eschewing the didacticism characteristic of the problem-focused play. They did not intend to explore ideas, but rather to place them in concrete-sensory contact, transforming life through the show and through rituals that could be lived and represented.

Arthur Azevedo, the most well-known author-producer of this kind of popular comedy, dominated the cultural scene in Rio at the turn of the century. A founder of the Brazilian Academy of Letters, Azevedo was a citizen-participant of the social stratum that could be described as that of the intellectuals and the elite of his day. His first and biggest success, written in collaboration with Moreira Sampaio, was *O bilontra*, which initiated a series of nineteen revistas by the duo that sold out Carioca playhouses. These spectacles gave work to those involved with their productions; they brought substantial profits to the authors, actors, and producers, and they amused the city with caricatures of Rio itself as well as of people in public life. For the first time, this type of Brazilian comical show developed, apparently free and clear of its French source, but in reality always linked to it, at the nexus of being Brazilian and being French, the intersection at which one culture becomes the other.

Thus, as a musical review, *Um trem chamado desejo* is inspired by the episodic conventions of revista theatre, evident in the apparent naïveté with which the casts' crucial problems of survival are treated; nevertheless, the play never completely loses its comic verve. For the critic, the old issue of reverence for artistic-literary value re-emerges with respect to this dra-

matic genre; consequently, the artistic value of *Um trem* is called into question. The problem turns on the relationship between art, light theatre, and aesthetic representation, since in the traditional way of thinking, beauty is not considered relative – as some might view it today, one value among others – nor is the notion of art as part of a cultural system brought into play. Another aspect of this question of literary quality turns on the investigation of what is canonical and what is literary, distinctions that are today problematized by groups who seek to redefine differences and thus reduce the distance between the erudite and the popular.

One of the many responses to these questions is made by Arthur Azevedo in his article “Theatre” (1896). He argues that the quality of a stage production is not linked to the genre in which it is classified but rather to the manner in which it is written and eventually produced, that is, to its dramatic construction and to the talents of its creators. His opinion coincides with that of the German theorist Walter Benjamin, who asserts in “The Task of the Translator” (1992) that the poetry of a work of art is not related to its theme or message but to its form. The French writer Francisque Sarcey, a renowned theatre critic and shaper of Parisian public opinion during the second half of the nineteenth century, shares this point of view. His argument strengthens the notion that the primary objective of the play is to please the audience and, therefore, not to be cryptic, hermetic, or obscure. For him, the spectator defines the value of the work: “The public is always right” (quoted in Mencarelli 96). Art historian Arnold Hauser (1982) also maintains that the theatre piece is not linked directly to literature but obeys its own logic and its own laws; therefore, the poetic element of drama is independent of the written text that accompanies it.

The intention of *Um trem chamado desejo* echoes, *mutatis mutandi*, that of revista theatre, the goal of which, according to Arthur Azevedo, was to mirror satirically the notorious acts of Fluminense¹³ life as a point of departure for a critical reflection on the larger Brazilian social universe, and thus contributing to the national dramatic literature. Although critics such as Coelho

Neto, José Veríssimo, and Machado de Assis called revista a decadent form of Brazilian theatre, Azevedo refuted this view, since for him a national theatre did not exist: "Even if we admit that there is decadence in that which does not yet exist, the causes of this decadence are so complex that it would take too long to explain them in detail," he argues (quoted in Mencarelli 49). Moreover, this type of analysis valorizes the written text to the detriment of a wider vision of theatre as spectacle (emphasizing nonverbal elements) and as cultural phenomenon (the view of postmodern literary criticism).

Azevedo further asserts that the alleged decadence of Brazilian theatre, so widely promulgated by the monocultural view of his opponents, was the product of the light plays which were staged beginning in 1846 in the form of popular French operetta that became established successfully in Brazil (Mencarelli 49). Oswald de Andrade would coin the term "anthropophagy" in the twenties, the perfect word to convey the representativeness of these shows in the Brazilian artistic universe. They inspired a new dramatic configuration that, according to some, lacked country or nationality, mixing styles, challenging classifications, and, especially, capable of sustaining a theatrical, and consequently, an aesthetic and a cultural identity for Brazil. Azevedo also observes that in the genre of light theatre, which for him is capable of artistic excellence when well written and well staged, the accomplishment of its actors better satisfied the public, who rejected classical theatre because the comedies "more refined, more literary, less showy" were poorly produced (as quoted in Mencarelli 71). The spectator as much as the Brazilian actor, in the oftentimes ambiguous vision of Azevedo, had a greater affinity with light theatre – represented by revista – than with classical comedies and tragedies.

With this multicultural rationale, we conclude that all genres are good. We don't exclude light theatre from the category of art; revista can have beauty. Consequently, for the sake of the critic-observer, whose aesthetic criteria go beyond pleasing the audience, *Um trem chamado desejo* not only deals with national customs, but also promotes good music, possesses an intricate metatheatrical structure in which form and theme are

seamlessly intertwined, and juxtaposes with originality and virtuosity a wide range of linguistic registers, thus exhibiting the necessary specifications to meet the formal requirements that would define it as good literature. Paradoxically, *Um trem* is also a play in which cultures are recognized by projections of alterity.

That polysemic relation among author, actor, dramatic genre, text, public, popular taste, artistic effect and resulting profits for the market interests knits a semiotic texture that invites the exercise of hermeneutics in search of the understanding of the facts that catalyzed Grupo Galpão's reinterpretation of revista theatre. Taking this theatrical path, *Um trem chamado desejo* caricatures the changes that the city of Belo Horizonte experienced, starting with its founding as the town of Curral del Rey, and presenting a mixture of review, comedy, observation and satire of customs, and literary focus.

To understand the techniques through which Galpão's show functions, as well as its significance as critical gesture and revisited social and cultural product, we need to consider the relevance of the complex relations between the dramatic genre (light theatre); the members of the troupe (engaged in the defense, valorization, and promulgation of popular theatre), the work itself (script, characters, plot, set design, spoken or sung story, autobiographical element), and the needs of the audience (above all, entertainment and identification). All these components add up to a metatheatrical montage (metatheatrical because in this play a film is shown and a play is staged). Those relations are deepened and emphasized due to the fact that the members of Grupo Galpão themselves collaborated to produce the script. Even more, the cultural, social and economic diversity of the receiving public gives the show an elevated level of ambiguity and a multiplicity of meaning.

One of the main reasons for the success of this comedy is the presentation of a number of diverse registers, linguistic relations, facts, characters and social behaviors. Another contributing factor is that this type of show aims primarily at the immediate entertainment and pleasure of the audience; consequently, it does not appear at first glance to be linked to any immediate literary, philosophical or political aim. Its overall objective is re-

lated to the farces of *commedia dell'arte*, to circus, and to carnivalized festivals, and its language unpretentiously defines it as a representative of mass culture. The objective is to succeed in winning the audience's empathy by using formulas capable of involving them emotionally as accomplices. There is no evident thesis to be defended by the story, nor is there a dominant concept or voice. What the play does effect is the establishment of a joyful relativity of national values and truths, as well as those borrowed from another culture. One of the ways *Um trem* accomplishes this feat is through thematic music that is lively and seductive, an integral part of the narrative that is appropriate to convey to the audience the many voices of a diverse society.

Um trem chamado desejo returns to a dramatic style from the second half of the nineteenth century, utilizing a dialectical game between past and present, and revives, in a Mineiro way, the musical shows that thrilled the public of Rio. However, *Um trem* maintains the thread of contact with classical theatre, as seen in the music, which exemplifies the classical criterion of unity, functioning as *um coro de bilros*,¹⁴ as it weaves disparate parts of the production together. The text avails itself of the interstitial nature of art to mix, as is the group's custom, music, singing, and dancing, as they tell various stories of Minas Gerais that are related to urban popular culture. The work's fragmented action and comic-satiric tone turn on the spine suggested by its title: the desire for theatre, the love of theatre, desire and love as motivating factors, the life of the stage, desire as it unfolds in innumerable forms disseminated throughout various social strata.

Seu Coisinha, Alcantil das Alterosas's man-of-all-work and thus a character of relatively low social status, is at the same time the most significant character in the play because he represents the voice of Grupo Galpão itself. Coisinha opens the first scene by relating, in song and in prose, his ambition, dedication, desires, and vanities:

Oh, if I could only stop the wheel of time and turn back the fleeing minutes. If I could only join the threads of the past to the eternity of the present moment. If I could return to my youth, those blissful days! And sip now that

sincere love of yesterday that flows in my soul like a fountain. Ah, theatre thrills me, moves me like this! (*he opens the box of Graçinha's trombone*). Dona Graçinha! If only I could be an actor, I would love you as my greatest character! (part 1, scene 1, p. 1).

If one day Dona Graçinha should love me
I will ask for her hand
In exchange for what I will offer her
My world and my heart

Dona Graçinha, I should like so much to be able to walk in the park with you. See, there are loving kisses everywhere. God carves a smile on each flower. Dona Graçinha, I will give you a forest with a little house in it, with everything good that exists. A mix-master, a round bed, mirrors on the ceiling... there we will live happily. Dona Graçinha, I want you to be happy.

Before the cast arrives
Everything returns to normal
I arrange everything; I get everything ready
Before giving the signal [to begin the play]
Ah, the theatre. I want to die on the stage (part 1, scene 1, p. 1-2).

The ecstatic, ingenuous, and tender desires of Seu Coisinha (as much material and sexual as spiritual and lyrical) converge upon unattainable places, ideas, moments, and people, and these desires culminate in a platonic and true love that he dedicates to Dona Graçinha and to the theatre, his alter ego. The stagehand embodies the theatre and paradoxically converses with it, growing into a character who is at the same time realistic and poetic, the most striking and complex in the play, so much so that he becomes the hub on whom the action turns. Coisinha knows the secrets and anxieties of the actor-characters; he solves their problems and offers solicitous advice to each. A mixture of prop guy, announcer, commentator, singer, and narrator, the others depend on him, but he seems to depend on no one. Moreover, the duality of language, in which the colloquial and the unique animate his poetic verve – in contrast with the dramatic irony contained in the text of this scene – makes Seu Coisinha the intersection at which the ambivalence of the play is concentrated.

Other desires become evident in the love triangles that dominate the first part of the play. The theme of betrayal is represented satirically through the figure of the cuckold (the man sexually betrayed by his wife, mistress, or girlfriend), seen in the following clusters:

1. Meireles (cuckolded husband)/ Dona Ana Florisbela (unfaithful wife) /Madeira (lover);
2. Cashier for the Bank of Brazil (fiancé)/ Abigail (indecisive object of desire)/ Lopes (smitten suitor);
3. Sandoval (unfaithful husband)/ D. Graçinha (lover)/ Seu Coisinha (platonic lover).

The characters, as described in the above parentheses, are typified and caricatured, and as these characters are also actors and actresses, the audience is made conscious of the metatheatrical nature of this play.

The desires for success, wealth, and stardom that invade the Alcantil das Alterosas company are linked to the survival of each of its members and to the endurance of theatre as a form of spectacle. All of this is interwoven, as Deleuze and Guattari might say, in a rhizomatic semiosis in which the signs undergo modification without, nevertheless, losing their original quality that is always at the node of the rhizome: the actors' genuine and unequivocal love for the stage. The various desires of the characters, in turn, control the movement of the play. The fictional company (Alcantil das Alterosas) replicates, metatheatrically, the objective of the real-life company (Grupo Galpão) to celebrate theatre arts, Brazilian culture in general, and Mineiro culture in particular, personified by the figure of Belo Horizonte, as articulated by Praxedes, the company's director, author, and prompter:

- PRAXEDES: I want a musical about our mountains full of gold, about our childhood, about the chiming of our church bells. I want a play about Curral del Rey.
- MADEIRA: That's enough, Praxedes. You may be the author, but you're not the boss. A Brazilian musical has to have a mulatta and a tambourine. This

is what the public wants... Do you propose to re-invent the musical? (part 1, scene 3, p. 5).

Praxedes continues to describe a theatre aesthetic firmly grounded in regional culture: "It was my idea of a genuinely Mineiro musical that got Sandoval excited" (part 1, scene 4, p. 6)... "A new, different kind of musical! A reflection of our own culture!" (part 1, scene 3, p. 7)... "In ten minutes we're going to do the curral scene" (part 1, scene 6, p. 14)... "Let's go to the set for the construction of the city. Everyone take your places!" (part 1, scene 6, p. 15).

It might seem strange to the real-life audience that a play about to debut hasn't yet managed to define the dramatic genre in which it will be staged, not to mention acted. This tone of complete improvisation suffuses the whole show right up to the happy ending. Scene seven, according to the last directions of Praxedes, centers on an ecologue that celebrates geography, weather, peace, nature, the people, and the bucolic character of the location chosen at the end of the first millenium for the new capital of Minas Gerais, thus recalling, at the beginning of the third, the Belo Horizonte that was newly built a little over one hundred years ago, with its myths of Mineiridade¹⁵ sung in a careless, awkward, and syncopated musical style by ridiculous mooing cows:

Mu-mu-mu-mu-mu/Curral del Rey
Mu-mu-mu-mu-mu/it's my homeland
Mu-mu-mu-mu-mu/it's the moonlight of my countryside
We have water carriers/we have guitar players/we have waterfalls here, too
We have mule drivers/we have cowboys/and we also have the sources of rivers
Mu-mu-mu-mu-mu/we have cachaça/we have good people/ we have friendship, too
We have minerals/ we have orchards/ we have pretty landscapes too
Curral del Rey is Paradise itself./ God made it and put us here to take care of it

And when Judgment Day comes/ we will be close to God (Part 1, scene 7, p. 17).

This song, purportedly an ode in praise of the historic origins of Belo Horizonte and of Mineiro identity as well, becomes, in performance, an anti-ode, for in it reside broad-brushed regional stereotypes of people, geography, and rural landscapes that effect a good-humored critique of the city. The register and rhythm of the hillbilly Portuguese is used here in a completely merry way, as heard in the following dialogue between a married couple coming from the interior of Minas to discover the delightful curves of Belo's Avenida do Contorno:

HILLBILLY WOMAN: Lookee there, Chico! Ain't that there a big curvy street?
Lookit the way she wraps herself around Curral del Rey!

HILLBILLY MAN: Wow, she sure is nice and big! I'm fixin't' mosey over there so I can see her curves a sight better!

HILLBILLY WOMAN: Don't you dare! If you so much as put your little finger in one of her curves....

HILLBILLY MAN: I'm gonna do it! Whoooo-ee! Everybody in this place is headin' over there. This baby sure is young and smooth!
Like a pussy with clipped hair. I'd sure enough like t' get t' know her.

HILLBILLY WOMAN: Fuck you! You'd a damn sight better stay here and be happy with this old woman (part 1, scene seven, p. 18).

In this scene, the metaphor of sensuality, constructed by the description of the curvy design of the Avenida do Contorno, which encircles the Mineiro capital city, is deconstructed by the literal, slangy, vulgar, direct and mixed metaphorical style of the hillbilly couple's language. Thus, the figure of a curvy, voluptuous woman represents the land itself, and the images that this figure allows are negated, forbidden, and therefore, inoperative. The explicit sensuality of the hillbillies' me-

metaphoric description of the street is counterposed to the threatening literalness of the country wife's language and by the trope of ugliness and disinterest that she represents for her husband. But before this scene from the play-within-a-play can conclude, it is interrupted by one from the main play, as the stagehand announces that the virtual audience has walked out and that Praxedes's musical about Minas Gerais, metonymically represented by Belo Horizonte, is a failure. And since the show cannot be remade, since the cows and hillbillies (allegorical figures) are stereotyped to the limit, and the music is dissonant, these moments, in and of themselves, testify to the theatrical creativity of Galpão and the company's skill in producing the intended comic effect of undermining simplistic notions of Mineiridade.

The power of the comedy derives in great part from the way it is mounted. Everything is put crudely on the stage, at the mercy of the real audience's judgment, to interrogate the decline of theatre and of revista, as well as notions of region and nation, but also to pay homage by means of pastiche to this dramatic genre that once found itself threatened with extinction by the arrival of cinema, an art at that time considered a rival but that eventually, in the epilogue of the playtext, is elevated to the level of sister art by means of a very successful improvisation.

In fact, what seems to be a representation that has been carelessly stitched together turns out to be an elaborately embroidered metatheatrical discussion about what should be staged, what will or will not work onstage, and what is worthy of being staged. Moreover, these interminable arguments, interspersed between attempts at rehearsal that never come together, give the show a fragmented, ruptured, unfinished quality that suggest Grupo Galpão's ongoing efforts to recompose fictionalized memory in order to define their own nature and purpose. We know that one of the fundamental characteristics of memory is its broken, disjointed, reinvented nature. What is made explicit as fiction is the fact that Grupo Galpão, in telling its own story, accomplishes this feat by means of the story of the other: the theatre itself, the story of revista, plagiarized, adapted, transrepresented by Brazilian culture, a

culture once accused of not being, not existing, but that finally conquered its profile, its contours, in its hungry, anthropophagic capacity that swallows and transforms everything into ironic and good-humored artifacts of national expression, a quality that, paradoxically, is transhistorical and transliterary in its representation of the local and the global. This sums up the search for theatre's *raison d'être* and its complex finality – contradictory, inclusive and plural – staged democratically by a group of actor-characters who are socio-culturally and economically different and who also have different interests in play, as well as multiple and contradictory visions.

The latter point is well illustrated by the characters' articulations of their concepts of what theatre should be. For Praxedes, the theatre should reflect the culture of the region:

The voice of our culture
Our way of being
A big mirror of Belo Horizonte
That is what theatre should be (part 1, scene 4, p. 8).

For Meireles, theatre is the place to discuss great philosophical questions that move human feelings:

In fact, theatre seeks a route
That makes applause resound
The classics will always be my choice
I don't want to stage light comedies
Home of great tragedies
That nurture and elevate our being
Universal and eternal values
This is what theatre should be (part 1, scene 4, p. 8).

For Madeira, theatre should accommodate the public taste that is identified with a musical *à moda brasileira* built on provocative themes:

A variety show
Invites complete pleasure
Like they do in other capitals
This is what theatre should be (part 1, scene 4, p. 8).

Nevertheless, there is a fine thread, made of silk and steel, perhaps, because it represents both subtlety and resistance, that is made evident through the apparently delicate and fragile character of Seu Coisinha, in whom are basted together desire, love, and a Shakespearian passion for the theatre and for what it means as the source of social and cultural representation, with all of its incoherences, hybridities, and, above all, anthropophagies, inevitable in a globalized world. Thus, for Seu Coisinha, theatre, because it is art, opens a space in which desires, dreams, and fantasies of love, of completeness, and of the reconciliation of opposites can be accomplished. His function seems to be to mediate between the spectator and the production, describing the way theatre works, emphasizing a critical behavior, or even making the backstage misadventures of the Alcantil das Alterosas actors apparent to the real audience. All of these stances and positions are quite evidently filtered through Galpão's experience and are presented to a public that then encounters these elements for discussion and debate. We need to emphasize that none of the actress-characters of the fictional company are given a voice in this "intellectual" discussion of what theatre should be. While the actors are interested in abstract questions of love, desire, and the nature of the theatre, the actresses are focused on the more pragmatic aspects of these issues: will Florisbela's Arabian number be included in the musical? Will Sandoval divorce his wife, marry Graçinha and give her a honeymoon in Punta del Este? Should Abigail marry the cashier from the Bank of Brazil or choose Lopes, the insolvent but charming ex-circus clown? The concerns that motivate them are the concerns of the moment, of *carpe diem*: the practical affairs of daily life, as revealed throughout the course of the play. The actress-characters are linked to questions of immediate survival; they need to solve problems and find ways to escape from their daily prisons, the prosaic, day-to-day uncertainties of theatrical and personal life. Whether this is an intended critique of the extremely patriarchal and macho nature of Brazilian culture, or an unintentional manifestation of that culture is arguable.

Another arguable point is emphasized by the actor-characters' previously mentioned debate about what theatre should be. This debate, of course, references an earlier such

discussion engaged in by nineteenth-century writers and critics. *Um trem chamado desejo* thus presents a provocative treatment of this topic, sustained by satirical, parodic, ironic, and even lyrical textual features, all of which are found in the tradition of comic theatre since the time of Aristotle, recaptured and restudied by Bakhtin in his brilliant analysis of the carnivalesque in modern literature. Moreover, Galpão's playtext designs a joyful, fantastic, and apparently unengaged story with great ideas and with verisimilitude, in which we can recognize clear traces on Bakhtin's theory of carnivalization. We can find such examples not only in the belly-dancing scene in which Florisbela's Arabian choreography contains samba moves, but also in another scene, equally metatheatrical, in which the false fortuneteller, Madame Zoroastra, played by unfaithful wife Ana Florisbela, tries to manipulate the behavior of her husband-client-cuckold Aristides, played by Meireles; both characters express themselves in a Spanish so corrupted that it becomes more hilarious than ironic. These Bakhtinian images are rendered within a carnivalesque *mise-en-abyme* in which a real theatre company (Grupo Galpão) puts on a play about a fictitious theatre company (Alcantil das Alterosas) that is putting on a play about the city where the real theatre company is headquartered (Belo Horizonte). The Bakhtinian images and dramatic structure thus constitute one aspect of the globalization theme discussed earlier, carnivalized and ironized throughout the course of the production:

FLORISBELA (as Zoroaster): What do you want?

MEIRELES: (as Aristides): I want to know if I am being cuckolded, if I ever was cuckolded, if I ever will be cuckolded.

FLORIS (worried): What can I say except the truth? And the truth is that all is possible.

MEIRELES (tense): Aristides, with the despair dictated by fury, didn't know if he wanted to kill himself or kill his wife!

FLORIS (still frightened): In the first place, don't kill anyone! In the second place, you don't need to die. I said, "All is possible." It is possible that you are a cuckold,

and it is possible that you are not. Let me take a better look (*she cleans her crystal ball and looks at her cards*). It's not possible. I don't see death in your future, understand?

Not your death, and even more unlikely, not the death of your wife. That's what's in the crystal ball, and the crystal ball never lies.

MEIRELES: But man can change fate! I will never be a cuckold.

(*Floribela, frightened, moves away and Meireles leaves*). (part 2, scene 2, p. 28-29).

Again, images of dethroning and deposing contend with those of coronation in the carnivalesque tradition exemplified here. The truth is a big lie in the mouth of the fortune teller, supposedly knowledgeable about human destiny but shown up as a manipulator of reality, and the man, normally submissive to relentless luck, believes himself capable of taking his fate into his own hands. In this scene, the boundaries between the world of the theatre and of real life become blurred and attenuated. The spaces grow confused and exchanged in the materiality of this staging. At times the actors are performing for a virtual public and have their backs turned to the real spectators; at other times they're seen in backstage "actuality" by a real audience. The stage fuses with the dressing rooms and wings. The dialogue between the actor-characters that connects the attempts at rehearsals shows the gossiping, intrigues, ridicule, and vices that exist behind the curtain; the two playing spaces fight a sarcastic duel that undermines any notion of the glamour of show business that may linger in the spectator's mind. These dialogues also mock the hypocrisy of married life in modern times and are characterized by a comic force and a picturesque joy that sustains them. Even more, they are characterized by the simple language of everyday life, by oral registers from the streets themselves, where light theatre took its first steps. The thematic ingenuity, the humor and the fantasy, and the irreverent form guarantee *Um trem chamado desejo* a wide public, bigger than that which usually attends the theatre. The music, too, gives the show an uncommon freedom of scenic movement, and the members of Galpão, splendid and

versatile, easily make the transition from speech to song and from song to dance, interchanging reality and theatricality. The score is as good as the playtext; the old techniques of revista are made new in this show.

Thus, light theatre – a theatre of surprises, critique, improvisation, and imagination, a theatre that once suffered so many accusations of superficiality, reviled as a lesser theatre art, and condemned as a destroyer of the intellectual character of the nation – is here transported to a twenty-first-century stage in Belo Horizonte and thus ends by participating in the formation of an urban mass culture. With its tone of corrosive and satirical humor, Galpão's brand of revista opens up, by means of ridicule and argument, a public space for the discussion of different visions of love, desire, theatre and the big city, the latter a metonym for the region and the nation. New languages arise, inspired by the revista formula, aiming at the spread of popular music, and prompted by the Brazilian ideological model. Because it is a popular genre that purports to interact with the consumer public, revista's extensive audience has always included not only wealthy and middle-class people but members of the working class and illiterates. This European model of theatre acquires its own characteristics in Brazil, and in the hands, or better, in the performance of Grupo Galpão, is presented here as "a musical comedy of Mineiro customs" with the more specific objective of reflecting the Brazilian cultural identity.

NOTAS

¹ Revista theatre, which offered a satirical "review of the year", interspersed with musical numbers, was derived from French operetta and dominated the Brazilian stage, particularly in Rio de Janeiro, during the last quarter of the nineteenth century. This theatre enjoyed much success but was criticized by members of the Brazilian intellectual establishment as an unworthy dramatic genre. The most well-known creator of revista was Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1808), born in São Luís do Maranhão, a journalist who moved to Rio de Janeiro in 1873, where he taught and wrote for newspapers and magazines. His first play was *Uma véspera de reis* (1876); his most famous one was *O bilontra* (1886).

² Anthropophagy is a concept developed by Oswald de Andrade (1890-1954), one of the leaders of Brazil's modernist movement. In his "Manifesto antropófago" (1928), one of the foundational texts of Brazilian modernism,

Andrade admonished Brazilian artists not to imitate Western literature and art but rather to devour them and spit them out as modified and therefore uniquely Brazilian works.

³ Mineiro refers to a native or inhabitant of the state of Minas Gerais, Brazil. Its capital is Belo Horizonte, home to three million mineiros. This mountainous region of Brazil, today largely agricultural, was the site of an eighteenth-century gold rush and also yielded diamonds and precious stones. Its rich cultural patrimony includes a number of churches in the colonial cities that exemplify baroque architecture and contain exquisite works of painting and sculpture.

⁴ Transrepresentation is a theoretical concept that describes the process of transmitting a work of art from one culture to another. The resulting text is not a literal rendering of the original, rather, it has become a new work of art that has taken on aspects of the receiving culture. See Viana and Alves 107–123.

⁵ João Álvaro de Jesus Quental Ferreira (1898–1979), a native of Rio de Janeiro, acted under the name of Procópio Ferreira for six decades on the Brazilian stage, appearing in Joraci Carmargo's *Deus lhe pague* (1932) and Molière's *The Miser* (1969) among other hits.

⁶ These awards were all for *Um trem chamado desejo*: Best Play, *Um trem chamado desejo*; Best Director, Chico Pelúcio; Best Script, Luis Alberto de Abreu; Best Actress, Inês Perceira; Best Supporting Actress, Teuda Bara; Best Music, Tim Rescala; Best Set Design, Márcio Medina; and Best Lighting, Alexandre Galvão and Wladimir Medeiros.

⁷ "The good old Galpão is back!" rejoiced Clara Arreguy in *Estado de Minas*, noting that the staging conveyed the tone of unsophisticated farce characteristics of the group's early plays. Arreguy had praise for actors Teuda Bara, Lydia del Picchia, and Paulo André, as well as for the music and the use of film within the play. ("Um trem movido a desejo," November 30, 2000, 10). Most other critics were equally enthusiastic. Miguel Anunciação called the production "coherent, delightful and very worthy" ("Texto do espetáculo compartilha ficção e um tanto de contissão", *Hoje em Dia*, December 1, 2000, Caderno Cultura, 5.) Humberto Slowick wrote that the show was "simply a delight" ("Homenagem musical ao teatro", *Gazeta do Povo*, Caderno, March 28, 2001, 1. A dissenting voice was that of Wagner Carvalho, who felt that the troupe's inclusion of a character in blackface was disrespectful of persons of African heritage ("Teatro e discriminação", *Estado de Minas*, December 16, 2000, Pensar, 4).

⁸ Alcantil das Alterosas literally means "precipice of the highlands"; it refers to Belo Horizonte's mountainous location. In earlier times, a woman from Belo was called an alterosa.

⁹ The maxixe is an intricate form of ballroom dancing, similar to the tango, that originated during the second half of the nineteenth century. The lundu is a sensuous dance of African origin brought to Brazil from Angola.

¹⁰ The mambembe tradition on Brazilian drama refers to the troupes of traveling players who took light theatre to the towns and cities in the interior of the country. To the actors and actresses in São Paulo and Rio de Janeiro, who performed in serious plays, mambembe was a lesser form of theatre.

¹¹ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) was born in Rio de Janeiro. He wrote poems, plays, novels and literary criticism. Two of his most well-known novels are *Memórias postumas de Brás Cubas* (1881) and *Dom Casmurro* (1900). Today he is considered one of the giants of Brazilian literature, admired for his psychological perspicuity and innovations in narrative form.

¹² A Carioca is a native of the city of Rio de Janeiro.

¹³ A Fluminense is a native of the state of Rio de Janeiro.

¹⁴ This term literally means "a chorus of bobbing" and refers to the art of Brazilian lacemaking, in which the lacemakers manipulate very quickly and dexterously a number of wooden bobbins.

¹⁵ Mineiridade is a noun with positive connotations that refers to the good qualities of Mineira culture.

WORKS CITED

- ABREU, Luiz Alberto de, and Grupo Galpão. *Um povo chamado desejo*. [2002]. Unpublished script, Galpão archives.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Ângular, 1959, v. 3.
- AZEVEDO, Arthur. O teatro. *A Notícia*. Rio de Janeiro, mar. 12, 1895.
- BAKHITIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trans. Katarina Szelek. *Cadernos do Mestrado*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. Introdução. *Rizoma*. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação de Trad. Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11-37.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- MALGADI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro: 1962*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas. Ed. da UNICAMP, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999.
- REIS, Sérgio Rodrigo. Averso do avesso. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 23 nov. 2000. Espetáculo.
- _____. Magia nos bastidores do teatro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 20 fev. 2002. Cultura.
- SOARES, Sandra. "Trem chamado desejo parece a vida do Galpão." *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 ago. 2001. Variedades. [Clipping, Galpão archives.]
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1981.
- VIANA, Maria José Motta; ALVES, Junia C. M. Tradução e teatro no multiculturalismo. *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, FFLCH/USP, São Paulo, v. 6, p. 107-123, 2000.

DRUMMOND:
MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE NA
EXPERIÊNCIA AMOROSA

Fábio Lucas
Crítico literário

Vem de Martin Heidegger a idéia de que o homem é um ser para a morte. O tema foi retomado por Jean-Paul Sartre, que lançou a noção de que a vida é uma paixão inútil. Inútil, digamos, mas também paixão, fervor existencial.

O Existencialismo explorou a concepção de que a vida é um “projeto”, palavra derivada do Latim – *projectu* – ou seja, “lançado para diante” (de *pro*, “diante”, mais *iactum* ou *jactum*, “lançado, proferido”). Enfim uma força inexplicada nos impulsiona para frente até o derradeiro momento de vida.

A consciência da morte outorga ao ser humano um limite, a sensação de finitude. Dá-se, então, um reflexo retroativo, uma compensação emocional que se transmite à vida, tornando-a mais intensa. Assim, a consciência da morte se faz intensificadora da vida. Se não existisse tal consciência, nada seria urgente. Daí o homem prezar tanto as situações que aqueçam e acelerem a existência, como o amor, as artes, os esportes.

Aliás, Georg Lukács sustenta que, entre as características da Arte, em contraposição à Ciência, é que aquela é portadora de uma “totalidade intensiva”.

Quando faleceu Carlos Drummond de Andrade, Affonso Romano de Sant'Anna publicou um artigo em que é lembrado que "os filósofos nos ensinam que o homem é *um ser para a morte*". E, dirigindo-se ao poeta recém-falecido, acrescenta o articulista: "Mas poderiam ter aprendido contigo que somos também *um ser para o amor*"

Na mesma ocasião, o jornalista José Maria Cansado (mais tarde biógrafo do poeta) entrevistou Hélio Pellegrino que, referindo-se a Drummond, assinala: "O homem para ele era *um ser para o amor*". E talvez ecoando as considerações existenciaлистas, adiciona: "Mas é preciso também fazer uma reverência à morte, é ela que acende o braseiro do amor." (cf. Sant'Anna e Cansado).

Melhor será que investiguemos a natureza desse amor, cujo núcleo se apresenta de múltiplos aspectos. O primeiro deles, sensível desde a aurora do poeta em *Alguma poesia*, já constante de *Sentimento do mundo* e avantajado em *A rosa do povo*, como numa gradação, caracteriza-se pela manifestação do amor em escala universal, direcionada para o gênero humano. O poeta se convence do ser social e enovela-se no drama coletivo. O amor da espécie traduz-se pela solidariedade.

Como viveu uma fase belicosa da humanidade, associou o tema da paz ao da justiça. Paz, justiça e solidariedade (variante da fraternidade) emolduram a sua defesa da espécie e o seu amor inespecífico, genérico. É lembrar sua homenagem a outro mártir da justiça: D. Quixote, "o derrotado invencível". Lá está: "pela justiça no mundo /luto iracundo" (poema "Quixote e Sancho, de Portinari", em *Impurezas do branco*). Em manuscrito reproduzido na segunda capa do Suplemento "Cultura", nº 374, de *O Estado de S. Paulo*, a 28-8-1987, encontramos este final: "Resumindo: o outro nome da paz é justiça". Palavras do poeta.

Na entrevista concedida a 20 e 30 de julho de 1987, publicada nos dias 8 e 22 de agosto de 1987, no suplemento "Idéias" do *Jornal do Brasil*, encontramos a 22 de agosto: "Antes de um escritor se lamentar porque não é lido como são lidos os escritores americanos ou europeus, ele deve se lamentar de pertencer a um país em que há tanta miséria e tanta injustiça social".

O segundo desenvolvimento da categoria se refere ao canto lírico, dirigido à mulher amada. O visualismo do poeta e seu poder de observação do espaço concentram-se na face carnal, corporal do amor. Difere, como visada exploradora do discurso lírico, do platonismo difuso do seu amigo Emílio Moura. Podemos dizer que Carlos Drummond de Andrade aplica-se mais na busca do corpo sem alma – poesia corporal – enquanto Emílio Moura empenha-se na busca da alma sem corpo – poesia incorporea.

Quase sempre o conteúdo da lírica drummondiana se organiza em torno da busca da materialidade do impulso amoroso. Nos primórdios, a inibição era disfarçada pela ironia, não obstante certo erotismo *voyeur*. O poeta sucessivamente caminha para o engenho descritivo das partes excitantes da mulher amada. Em *O amor natural*, obra póstuma, deliberadamente canta algumas partes dos dotes físicos da musa. Em mais de uma entrevista, deixou claro o seu propósito de exaltar os atributos eróticos da mulher. Assim, o pensamento lírico se torna ancilar do corpo. Chega até a radicalizar sua proposta poética. É o que diz no tom confessional da entrevista: “Minha poesia é autobiográfica. Até nem sei como costuma fazer tanto barulho em certos círculos” (JL, 1995).

Caminho oposto seguiu Emílio Moura, cujo território lírico se torna, de modo especial, a “idéia” da amada, na sua expressão mais sublime e absoluta. Mesmo o “corpo” da mulher amada, sua presença, evoca a mulher ausente, aquela imagem distante, divinizada na sua plenitude. Na lírica de Emílio Moura a imaterialidade da amada é valor. O próprio poeta se imaterializa. Veja-se este curto poema “Bucólica”: “Olha este azul, Eliana!// Que importa o que não fui,/ se o que não sou te embala?”

A análise da sexualidade em Carlos Drummond de Andrade deve incorporar ao comportamento do poeta a evolução dos costumes.

Na primeira fase, de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, a mulher encontra-se quase sempre distante. É sublimada, embora sempre provocadora perante o ser desejante que se confessa em forma de poesia. O “eu” fragmentado, os múltiplos “eus” denotam a fragilidade masculina diante do distanciamento da

mulher no quadro social vigente. É que a via da sexualidade somente se abria mediante os protocolos legais: o casamento civil e suas conseqüências rígidas. Tudo era envolto numa atmosfera de punição, protetora da virgindade e criminalizadora da sedução. Valiam o recato e isolamento da mulher. Namoros vinham condicionados ou vigiados pelos pais, mães e irmãos.

A fase “corporal” da poesia drummondiana torna-se mais nítida quando ele, adulto, se beneficia das liberalizações amorosas do mundo moderno. Aquele corpo, que ficou mais insinuado que revelado, sai da sombra para o foco descritivo. *Corpo* e *O amor natural* devolvem ao poeta o prazer da dicção erótica, incidente sobre os órgãos genitais, sobre as partes outrora consideradas “pudendas”. É bem verdade que, em *Alguma poesia*, “Iniciação amorosa” já denunciava uma positividade escandalosa. Em *Sentimento do mundo*, no poema “Madrilalúgubre”, algo satírico, temos: “Dai-me vossa cama, princesa,/ vosso calor, vosso corpo e suas repartições”. Caminhava-se, portanto, para desvestir o voyeurista já insinuado desde o “Poema das sete faces”. A última fase o exacerba.

Na dupla caracterização do ser para a morte, em contraste com o ser para o amor, lição de Carlos Drummond de Andrade para os filósofos existencialistas, encontraremos no poema “Morte das casas de Ouro Preto” (de *Claro enigma*) o efeito dialético do amor/morte retratado na derradeira estrofe, cujo final diz:

*Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.*

Aí está: “o amor se banha na morte”, plena apropriação do tema filosófico segundo o qual a consciência da morte intensifica o exercício da vida.

Assim como o amor genérico pela humanidade se manifesta em gradação na obra de Carlos Drummond de Andrade, o mesmo se verifica na escala do amor corporal. Se não, vejamos.

Em *Alguma poesia*, no pluridimensional “Poema das sete faces”, já surpreendemos apelos eróticos sensíveis aos olhos:

*o bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas, pretas, amarelas.*

No mesmo livro, o poema “Iniciação amorosa” diz tudo:

*E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as
pernas morenas da lavadeira.
Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.*

Saltemos para o poema “Canto negro” (de *Claro enigma*) cujo trecho seguinte diz bastante da reminiscência carnal do amante já iniciado:

*O mau era o nosso. E amávamos
a comum essência triste
que transmutava os carinhos
numa visguenta doçura
de vulva negro-amaranto.
barata! que vosso preço,
ó corpos de antigamente,
somente estava no dom
de vós mesmos ao desejo,
num entregar-se sem pejo
de terra pisada.*

*Amada,
talvez não, mas que cobiça
tu me despertavas, linha
que subindo pelo artelho,
enovelando-se no joelho,
dava ao mistério das coxas
uma ardente pulcritude,
uma graça, uma virtude
que nem sei como acabava
entre as moitas e coágulos
da letárgica bacia
onde a gente se pasmava,
se perdia, se afogava*

e depois se ressarcia.

*Bacia negra, o clarão
que súbito entremostravas
ilumina toda a vida
e por sobre a vida entreabre
um coalho fixo lunar,
neste amarelo descor
das posses de todo dia,
sol preto sobre água fria.*

O projeto lírico-amoroso do poeta prossegue até culminar no livro *Corpo* (cf. 1984), cujo primeiro poema “A contradição do corpo” diz:

*(...) Meu corpo, não meu agente,
meu envelope gelado,
meu revólver de assustar,
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei.*

Continua:

*Meu corpo apaga a lembrança
que eu tinha de minha mente.*

Adiante:

*Meu corpo ordena que eu saia
em busca do que não quero,
e me nega, ao se afirmar
como senhor do meu Eu
convertido em cão servil.*

Ainda:

*Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta e vai pelo rumo oposto.*

De igual sequência descritiva, temos “A metafísica do corpo”, em que se lê:

*De êxtase e tremor banha-se a vista
ante a luminosa nádega opalescente,
a coxa, o sacro ventre, prometido*

*ao ofício de existir, e tudo mais que o corpo
resume de outra vida, mais florente,
em que todos fomos terra, seiva e amor.*

A luxúria das partes excitantes da mulher se anuncia em vários títulos de *O amor natural*: “No corpo feminino, este retiro” (aí se diz, terrenamente: “No corpo feminino, esse retiro/ – a doce bunda é ainda o que prefiro.”); “A moça mostrava a coxa”; “A castidade com que abriu as coxas”; “A língua lambe” (exemplo: “A língua lambe as pétalas vermelhas/ da rosa pluri-aberta”); “A bunda, que engraçada”; “No mármore da tua bunda”; “Mimosa boca errante” (o verso final é de sumo erotismo: “Já sei a eternidade: é puro orgasmo.”); “Bundamel, bundalis, bundacor, bundamor”.

No conjunto de poemas de *O amor natural* dá-se a inversão da fórmula ser para a morte. É que, na simbologia de alguns poemas, o orgasmo (morte, cf. poema “Adeus, camisa de Xanto”: “Já gozamos. Já morremos.”) é pressentimento de vida. A ressurreição pós-orgásmica representa um renascimento, uma segunda vida.

O fetiche por algumas partes da tentação feminina – bunda, coxa, perna, maminha, vulva –, todas celebradas poeticamente na obra de Carlos Drummond de Andrade, retoma o aspecto retórico da metonímia, tropo que responde à fórmula lógica *pars pro parte* (o todo pela parte, sinédoque, transnomação).

Como quer que seja, o poeta administra admiravelmente a materialização da mulher amada como princípio motor do lirismo erótico. E mais: insiste, mormente na fase derradeira de sua produção, nas bases físicas do fenômeno amoroso. Por isso, manifesta-se uma articulação especial do olhar como fonte de prazer. O aviso da materialidade da emoção amorosa já estava no poema “A noite dissolve os homens” (*Sentimento do mundo*): “minha carne estremece na certeza da tua vinda.”

Provocado por jornalistas, Carlos Drummond de Andrade não deixou de falar sobre a sua produção erótica. É bom que fique o registro desse depoimento, a fim de que o leitor se aproxime das intenções do poeta, embora, conforme sabemos, nem

sempre a recepção de um texto corresponda estritamente às determinações do autor.

Assim, ante a pergunta de Cristina Serra: “O amor sempre esteve presente na sua poesia. Mas agora com maior frequência, não?”, Drummond teceu as seguintes considerações:

(...) Quanto aos poemas eróticos, eu não pretendo publicar. A princípio, eu tinha medo, achava que iam chocar. Agora, eu receio que não choquem mais, que eles sejam adotados para uso no jardim da infância (risos). Há uma onda de pornografia, de mau gosto, que dificulta muito a avaliação do que seja poesia. Aliás, todo mundo faz poesia hoje. A poesia agora não tem mais nenhuma regra, nenhum princípio. Não tem métrica, não tem rima, não tem ritmo. É só juntar palavras. Sobre essa desarmonia estética ainda há o mau gosto da exploração da pornografia. Então eu receio que o meu livro, *O amor natural*, ou passe despercebido, ou, se não, que seja considerado mais uma obra pornográfica.

Mais adiante, o poeta demarca o território de seu lirismo erótico. É que pretendeu valorizar o “lado físico do amor”, conforme explica:

Eu acho que, até agora, a grande parte, senão a totalidade, das obras literárias que falam de amor procura exaltar ou analisar o amor como uma mistura de amor físico e amor espiritual. Não há a tônica sobre o amor físico como uma expressão digna de amor. Quando nós falamos de amor, nós falamos mais de um sentimento do que de uma prática, uma experiência. A minha idéia foi enaltecer o lado físico do amor, numa linguagem poética. Não foi falar do obscuro e nem eu uso palavras obscenas.

Na sequência do depoimento de Carlos Drummond de Andrade, vamos encontrar uma justificativa baseada no seu passado e nas consequências de sua educação muito rígida. Daí se tira que, não obstante a proclamação do “lado físico do amor”, o poeta abre espaço para a camada de idealização da mulher. É o que explica, batendo-se, de certo modo, pela superioridade da mulher no enfrentamento da dor física ou moral:

(...) Eu fui criado no sentido da idealização da mulher. A mulher pra mim era uma espécie de sonho, de mito. E hoje a gente vê que as mulheres têm os mesmos problemas que os homens, discutem as mesmas questões, embora num certo sentido elas sofram mais, porque a condição feminina por natureza é mais discreta, mais retraída. Talvez haja um sofrimento feminino mais delicado, mais profundo que o sofrimento masculino. Mesmo porque, num casal, quando o homem sente uma dor física ou uma dor moral, ele procura repousar numa mulher. É muito raro uma mulher repousar num homem. (cf. *Leia*, agosto de 1985, e *JL*, 1985)

Aí estão, portanto, as razões do poeta. O certo é que, no final de sua carreira literária, Drummond cristalizou uma tendência que se veio desenhando ao longo de sua produção poética: concretizar o seu lirismo erótico baseado na atração física do amor.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

JL – Jornal de Letras, Rio de Janeiro, mar. 1955.

JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias, Rio de Janeiro, n. 162, 12 e 18 ago. 1985.

CANSADO, José Maria. Entrevista com Hélio Pellegrino. *Leia*, Rio de Janeiro, n. 107, p. 21-22, set. 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A luz apagou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1987. Caderno B.

OS TRÊS MAL-AMADOS DE
CABRAL DE MELO NETO E O
IMAGINÁRIO DO CRESCIMENTO PRODIGIOSO

Lawrence Flores Pereira
UFSM

*Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos,
e isto nos agrada cada vez mais. Em breve
inventaremos algum modo de nascer de uma idéia.
Mas chega; não quero mais escrever "do Subsolo"...*
Dostoiévski. *Memórias do subsolo*.

*Os três mal-amados*¹ constituem uma estranha ocorrência na obra de Cabral de Melo Neto. É livro posterior ao conhecido e muitas vezes celebrado *Pedra do sono*, seu livro de estréia, e anterior às reflexões poéticas que culminarão com a *Psicologia da composição*. Seu título comporta, sem dúvida, certa dose de ironia, mas também de verdade. O tema erótico não estava ausente em *Pedra do sono*, nem mesmo o acento sentimental e pessoal, ainda que esfriado pelo estilo e pelo surrealismo do primeiro Cabral. Esses temas reaparecerão em *Os três mal-amados*.

Não é só no título que se sente o acento irônico, mas na totalidade do poema: três jovens discorrem, de modo monomaniaco, sobre coisas que giram vagamente em torno do amor, mencionando de modo obsessivo o nome de suas respectivas "musas". É bem isso o que fazem, discorrer, pois nenhuma das mulheres de que falam está ali para ouvi-los. São fantasmas dis-

tantes ou seres definitivamente perdidos. Mesmo que a peça poética seja apresentada de forma dramática, com cada uma das "personagens" falando uma depois da outra, não há entre elas qualquer espécie de diálogo. Cada uma parece dedicar suas reflexões abstratas ou desesperadas a uma entidade feminina nomeada ou simplesmente dedutível. Esta pouco aparece na forma concreta feminina. João devaneia sobre sua Tereza, Raimundo reflete sobre sua Maria, Joaquim lamenta sua destruição pelo amor.

Apesar de guardar certo dramatismo, o livro é, no rigor do conceito, antidramático.² Não há nenhuma interlocução entre as vozes, e não há, na evolução da fala de cada um dos intervenientes, qualquer crescendo reflexivo. Ao modo de tresloucos dos monomaniacos, eles ruminam suas impressões de vida. Seus discursos guardam entre si, sem dúvida, uma relação profunda, mas esta não se dá ao nível da comunicabilidade entre as personagens. Cada uma delas representa uma *única experiência*, experiência triturada, retomada, reconstruída, abstraída à vontade ao longo do livro. O caráter é antidramático, mas acrescenta-se também antidialógico. Cada uma das personagens expõe, por assim dizer, um "caso", mas de modo idiossincrático e impermeável aos outros casos. O dialogismo desaparece na incommunicabilidade. É como se Cabral houvesse se limitado a dividir três poemas líricos completos em diversas partes, intercalando-os depois, numa exposição aparentemente dramática.

Essa ausência de real dramatismo não deve ser considerada fato apenas formal. A monomania dos personagens revela fechamento em si. As três estão tão concentradas em seus desesperos, suas certezas e seus devaneios que parecem mônadas solitárias. Suas próprias reflexões e palavras possuem, em especial em Raimundo, alta concentração de abstrações. Nenhuma delas encontra-se em alguma situação *particular concreta* em relação ao amor. João devaneia sobre a simultânea distância e proximidade de Tereza, dando à sua existência um teor mental ou onírico. Raimundo vive a megalomaniaca abstração do domínio sobre as formas e o tempo, controle só possível pela via abstrata. João limita-se a pronunciar, imerso em amargo desespero, uma estranha perda que se encontra no passado. Nada é

fato presente, nenhuma das mulheres mencionadas *existe*. Tudo o que se diz se dá num enquadramento lírico “distante” e perceptivelmente abstrato.

É um poema também muito metaforizado. O uso quase alegórico de imagens e a ausência de situações concretas, assim como o discurso simbólico, tendem a sugerir-nos, intencionalmente, uma leitura alegórica e conceitual dos poemas. O exemplo do discurso da personagem Raimundo é, nesse sentido, exemplar. Com sua megalomaníaca obsessão pelo controle de todos os procedimentos e pela nitidez e exatidão, seu discurso apresenta, ao menos em sua forma mais ingênua, os desenvolvimentos “metapoéticos” que assumirá o “antilirismo” de Cabral. Há de fato ali uma *sedução* do conceito, esqueletos de reflexões tipicamente valerianas que forcem o intérprete a concentrar-se, preliminarmente, nos “sinais” anunciadores da segunda poesia de Cabral.

Essa primeira constatação, verdadeira, não nos pode cegar, entretanto, para a outra dimensão presente no poema. Qualquer que seja a densidade de seu traço abstrato e conceitual, *Os três mal-amados* não constituem uma reflexão *puramente* cerebral de caráter metapoético. Segundo essa leitura, cada uma das personagens simbolizaria (numa leitura algo alegórica) os momentos de um processo de reflexão sobre a poesia – o qual desembocaria, talvez de modo triunfante, nas formulações descarnadas da *Psicologia da composição*.³ No entanto, nesse livro é sensível ainda o complexo imaginário de *Pedra do sono*. Já à primeira vista, nota-se que as transformações estilísticas produzindo-se entre a obra de estréia e o atual livro não logram apagar um fundo imaginário que é comum às duas obras.⁴ Esse imaginário opera em torno de uma série de eixos metafóricos sintomáticos como o contraste entre sujeito e objeto, as figuras sensuais femininas, a morbidez, os noturnos e outros complexos imaginativos. Concentro-me, todavia, sobre o aspecto que nos interessa nesse ensaio: a idéia do que chamo de “crescimento prodigioso”, presente ainda na *Pedra do sono*. Nas figurações surrealistas, plásticas e sensuais que permeavam o primeiro livro de Cabral é possível detectar imagens de um súbito, inquiete-

tante e formidável irromper do crescimento físico. Aparecem, por exemplo, no poema “Dentro da perda da memória”:

*E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.⁵*

Imagens angustiantes e assombrosas mesclam-se a algo subliminar e sensual. A visão do crescimento aparece na primeira poesia de Cabral associada à figura sensual feminina. O que interessa é uma atitude ambígua, nesse livro, que aceita o devaneio do desejo, mas, ao mesmo tempo, se vê ameaçado por ele. No exemplo acima, contudo, esse complexo se encontra diretamente associado a um crescimento assustador ou monstruoso (prodigioso). O sujeito é literalmente *invadido* por uma imagem avassaladora que parece dominá-lo, atingir sua percepção em cheio, ameaçá-lo. Esse crescimento pode assumir, em outros poemas, como “Espaço jornal”, a imagem de uma transformação a partir do objeto – que faz com que o sujeito se confunda com aquele.

*No espaço jornal
A sombra come a laranja
A laranja se atira no rio,
Não é um rio, é o mar
Que transborda de meu olho.⁶*

São casos diferentes, com modos de expressão diferenciados. Também não constituem um dado, por assim dizer, estatístico, uma vez que sua incidência é bastante pequena. Mas tanto pelo conjunto do imaginário de *Pedra do sono* como por uma investigação das imagens e metáforas usadas por Cabral em livros posteriores, acreditamos que tais imagens de crescimento anômalo, incontrolável e irresistível iluminam uma faceta importante de sua obra. Essas imagens se articulam com os temas fluídos, sensuais, ligeiramente eróticos que ali predominam. Figuras femininas, algo klimntianas, assombram sensualmente as páginas do livro.

*Dentro da perda da memória
Uma mulher azul estava deitada
Que escondia entre os braços
Desses pássaros friíssimos
Que a lua sopra alta noite
Nos ombros nus do retrato.⁷*

Um pouco à maneira do imaginário romântico (brasileiro), esses elementos femininos não raro estão fundidos a imagens mortuárias. “O retrato da morta/ Fez esforços desesperados para fugir”.⁸ Junto a essas figuras dúbias, fundindo sensualidade e morte, há o que foi apontado por Antônio Carlos Secchin como uma dialética entre sujeito e objeto,⁹ na qual transparece o efeito da solidão do sujeito diante do universo exterior. Nela o sujeito se encontra numa posição embaraçosa diante do mundo que ele observa, não sem uma nefasta curiosidade de *voyeur*. Em “Poema”, sua visão do mundo (da rua) é feita apenas por meio de um instrumento mediador que o separa amplamente de seus objetos: os “telescópios”.¹⁰ A visão inteira é desoladora. Quanto ao feminino, aparece sob o signo do inefável, em imagens algo eliotianas como “mulheres vão e vêm nadando em rios invisíveis” ou ainda em situações que representam o pasmo tedioso do sujeito diante do movimento inútil do mundo exterior/ interior: “Automóveis (são) como peixes cegos”.¹¹ A realidade aparece esvaziada, como um imenso espetáculo vazio, sobre o qual incide o olhar melancólico.

É no seio mesmo dessa desolação do sujeito que se instaura algo inquietante. Dentro desse complexo melancólico, tanto as visões do feminino (sempre oníricas e inefáveis) como os vislumbres da inutilidade do movimento da existência podem ser súbito substituídos pelo seu contrário: o excesso emotivo de certas imagens de crescimento. No primeiro livro de Cabral existe um lugar paradoxal que coloca lado a lado a indiferença diante da vida e a perda de si diante de algo que é figurado sob a espécie do crescimento incontrolável.

Imagens como as do crescimento apavorante não são novas na literatura e, sobretudo, na poesia. Têm um longo histórico que poderia ser rastreado por um caminho que passa pelo surrealismo e desemboca no imaginário da abominação do bar-

roco (espanhol e europeu) e do final da Renascença. Nessa tradição, o sentimento de horror à fertilidade, o espanto diante do crescimento foi apresentado, pelo menos desde Shakespeare e de forma mais particular em *Hamlet*, conjugado e relacionado com sentimentos tipicamente niilistas. Hamlet, o personagem que se tornou o precursor dos entediados hamletistas do século XIX, teve muitas vezes sua postura confundida com a do niilismo. Embora essa identificação tenha sido diversas vezes contestada por estudiosos, é difícil não ver em *Hamlet* e nessa outra *persona* da melancolia que é o jovem “celibatário” – o jovem ascético dos primeiros sonetos de Shakespeare – um protótipo da chamada ironia romântica, mas, sobretudo, de um certo estado de aversão à vida que se manifesta como revolta misógina ao feminino, ao sexo “procriativo”, por excelência. Ora, em Hamlet o mesmo sentimento que o faz declarar o universo inteiro um “estéril promontório”, o faz criticar sub-repticiamente a fertilidade excessiva da natureza, a qual ele associa, indireta e diretamente, à sexualidade materna.

*How weary, stale, flat and unprofitable,
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah fie! 'tis an unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!*¹²

Notem-se as imagens procriativas que pululam na passagem. Na expressão “unweeded garden”, que pode ser traduzido como “um jardim cujas ervas daninhas não foram arrancadas”, ressoam, ao mesmo tempo, imagens de fertilidade (garden), associadas ao jardim do Éden, e imagens de eliminação e ascetismo (unweeded). A sementeira da natureza ultrapassou seus limites, já não é mais capaz de produzir o bem, mas prospera para o mal. Nesse caso, o melhor que se pode fazer, pensa Hamlet, é extirpar as sementes férteis que não têm mais lugar num mundo irremediavelmente caído. Faça-se o deserto, ele exclamaria, à maneira de um asceta (e à maneira, com certeza, do Anfion cabralino) se não fosse ele um filho curtido do Renascimento ou a própria *consciência paralisante*. Logo adiante, surge o elo preciso existente entre esse imaginário e o elemento feminino: pela primeira vez na peça, com relutância e amargura, Ha-

mlet declara seu doloroso estupor diante do que ele sente como um traço de concupiscência de sua mãe:

*But two months dead – nay, not so much, not two –
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth,
Must I remember? Why, she would hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on; and yet within a month –
Let me not think on't – Frailty, thy name is woman –*¹³

Esse sentimento antimaterno contamina seus próprios afetos para com Ofélia, que ele repudia com violência e manda para um convento – lugar, aliás, onde ela estaria fadada à esterilidade e ao não contato sexual. Uma lógica certa domina a peça de Shakespeare.

O imaginário do crescimento e da reprodução estão atrelados, no imaginário elisabetano, aos estados de conflito, de desestruturação política que assolam os reinos e os seus reis, mas também o macrocosmo universal e os estados climáticos de modo geral. Há um conjunto de imagens, figuras, metáforas que se agregam em torno dos dois eixos da fertilidade e da esterilidade. Os sentimentos ambíguos em relação à sexualidade podem produzir um discurso positivo no qual a fertilidade é louvada, como uma benesse divina – e tal é o caso implícito em várias colocações do sujeito lírico dos sonetos de Shakespeare. Mas ela própria pode ser amaldiçoada naquelas situações em que significa um usufruto indevido da atividade sexual ou quando apresenta uma vaga ameaça ao sujeito. Toda a dificuldade imposta ao poeta dos sonetos, na sua tentativa de arrancar de um certo estado ascético o célebre jovem melancólico, está em jogar de modo ambíguo com as idéias de usura e de economia (pechincha).

É com uma coerência impressionante que esse mesmo conjunto de imagens reaparecerá na segunda obra de Cabral, *Os três mal-amados*.¹⁴ Sua reincidência não se dará ali sempre como uma presença, mas também como a apresentação analíti-

ca e abstrata de seus efeitos. O discurso de João, a primeira das três vozes do poema, é figurado à maneira de um devaneio: a imagem de Tereza, a “musa” da personagem, é amiúde associada a imagens oníricas. São discursos que se sucedem talvez em pleno sonho, talvez no momento de despertar, mas que, de qualquer maneira, estão associados a imagens de inundação:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos.¹⁵

O momento do crescimento – das marés do sonho – já passou. Ficam suas impressões. Passado aquilo que causara tanto espanto, a personagem posiciona-se como contemplador. Mas esse recuo das águas traz de novo uma sensação de distanciamento. Era no crescimento, tão temido, que o contato com “Tereza” era possível.

O discurso de João é o único que comporta certa evolução e certo crescendo. Depois do recuo das águas, “o sonho volta”, envolvendo outra vez João. Mas parece que agora o elevar-se das águas já não possui o mesmo poder avassalador. “A onda torna a bater em minha cadeira, ameaça chegar até a mesa”.¹⁶ O discurso de João é o de uma conciliação com o elemento sensual do crescimento prodigioso. Curiosamente, no entanto, a contemplação amorosa que se deleita em ver os movimentos brandos das sensações oníricas, não terá continuidade óbvia na obra de Cabral de Melo Neto.

É nos discursos de Raimundo e Joaquim que Cabral desenvolverá possíveis reações do sujeito diante do crescimento prodigioso. O caráter ameaçador dessa sensação pode tanto gerar uma reação conciliatória (João), mas também reações racionalizantes ou destrutivas. A reação racionalizante encontra-se no discurso de Raimundo, talvez a mais “conceitual” e abstrata das personagens desse livro.

Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus

limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos.¹⁷

A equação de Maria com todas essas abstrações que apontam para delineamentos cada vez mais conceituais e secos nos espantaria se não estivéssemos tão habituados – quase até a insensibilidade e a indiferença – a vê-los surgir e ressurgir na poesia moderna. De qualquer modo, já não existe aqui qualquer espécie de conciliação com o onirismo vivo que se articulava com o complexo do crescimento prodigioso, mas tão-somente atitudes de *controle*. Não há mais nenhuma entidade propriamente humana em jogo: Maria é uma abstração conceitual que privilegia a idéia de limitação, liberdade (abstrata). Essa abstração é também uma racionalização *negativa* que visa *abolir* tudo o que possa haver de secreto no elemento feminino associado ao imponderável. A liberdade é conquistada, mas a custo de uma imensa simplificação e limitação. Nessa abstração, o noturno e o onírico somem. Uma luz geral domina o conjunto do quadro.

Não se deve, todavia, ver nessa atitude racionalizante um mero fato positivo. A própria escolha de imagens mostra muito bem contra o que Joaquim produz suas abstrações megalomaniacas:

Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água.¹⁸

Essa onisciência é a própria morte. A fonte de onde provém todo o fluxo da vida, toda a *fertilidade*, está controlada por um espírito obsessivamente analítico. As circunstâncias são conhecidas. O jorro de água já não é causa de espanto justo por que é previsível. O caráter algo mortificante dessa abstração megalomaniaca fica mais claro na próxima intervenção de Raimundo. Ele se diz ciente de todos os detalhes do corpo de Maria que ele poderia “reconstituir à (...) vontade”. A figura algo fetichista de um manequim, objeto que aparecia já em *Pedra do sono*, agora aparece como algo a ser reconstituído ao gosto do observador.

Mas um acento mortificante dá fim à intervenção. O corpo de Maria pode ser recomposto, segundo ele, “como num jogo de armar ou uma prancha anatômica”, sugerindo que o corpo em questão é uma espécie de cadáver sem vida. Possui a forma do corpo antes admirado e amedrontador, mas agora, morto, se coloca à disposição do vivisseccionista que o recompõe “sobre a prancha anatômica”. Nas próximas intervenções de Raimundo, notamos o mesmo procedimento, agora aplicado a outras dimensões: a natureza (o campo cimentado) e, por fim, a própria embriaguez estão controladas em suas expansivas flutuações. A garrafa de aguardente é, por seu turno, uma “forma correta e explorável”, da qual se podem ouvir “rumores”. Os sonhos de que Raimundo poderá dispor estão ali, mas ele deixa claro que, quando isso acontecer, ele os submeterá ao seu tempo e à sua vontade.

O que dizer do discurso “monomaniaco” de Joaquim? Discurso obsessivo que repete em desespero – e sempre – a mesma estrutura. O amor comeu, devorou, bebeu absolutamente todas as coisas. O complexo do crescimento prodigioso não aparece aqui por meio de imagens, porquanto seu discurso é, em hipótese, posterior a essa experiência. Assim, “amor”, palavra e idéia que iniciam a quase totalidade das frases de Joaquim, não deve ser lido literalmente. Substitui todo o complexo de coisas que, relacionadas à experiência do crescimento prodigioso, produziram um divórcio definitivo entre o sujeito e elas. Nessa experiência avassaladora, Raimundo perdeu sua identidade, seus objetos e atributos físicos pessoais, as próprias palavras que serviriam para “se juntar em versos”, a memória infantil com suas experiências pessoais, o próprio tempo que organiza os dias e também as estações. O húmus fértil da vida também foi abolido, ressecado:

O amor (...) drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana...¹⁹

Em particular, perderam seu sentido mesmo aquelas coisas inefáveis e intangíveis, capazes de produzir maravilhamento, as quais causavam desespero “por não saber falar delas em ver-

so".²⁰ Em poucas palavras, a vida inteira, toda a relação de Joaquim com o mundo foi devorada. Esse estado não é o de uma simples melancolia, mas do mais puro desespero. Nem mesmo a tristeza tem lugar aqui, pois o amor bebeu "as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água". Joaquim, destruído por algo que é da ordem do crescimento prodigioso, é o antípoda de Raimundo, o qual, na sua megalomaniaca abstração, acreditava poder controlar a natureza inteira. Mas ambos são abstrações extremas, não correspondem a uma vivência lírica real, e sim a um aspecto de uma experiência maior na qual se incluem esses dois *sintomas*.

Como já foi ressaltado por diversos críticos, tanto no caso de Joaquim como de Raimundo, a dimensão da palavra e da composição poética se encontram contempladas. O que nos interessa, contudo, é articular esse fato *metapoético* com o problema da experiência *abstrata desenvolvida ao longo do poema*. Se Joaquim afirma que o amor "comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso", ou ainda, "as palavras, que poderiam se juntar em versos", é que sua *experiência particular*, destruidora, rompeu o elo que induz a expressão lírica da vida. O complexo melancólico, avassalador, oriundo de uma experiência cujo componente sintomático é o crescimento associado à sexualidade, faz ruir o próprio fundamento do amor. É o amor – enquanto conector universal, responsável pelo íntimo entrelaçamento das coisas do mundo – que inaugura a criação da aliança insolúvel das coisas, fundando uma fecunda ligação entre as palavras. Quando essa aliança é comprometida, nada mais se relaciona com nada. Tudo se torna "uma rapsódia de sentido".

Joaquim tem ainda mais a nos dizer. O estado melancólico no qual a própria ilusão da existência se decompõe em impotência, resulta de um esforço defensivo contra a emergência do "crescimento prodigioso". Ao elevar um dique contra as invasões desse crescimento e erigir uma estrutura defensiva contra o avanço pulsional (o qual, na *Pedra do Sono*, era apresentado nas figuras sensuais do crescimento feminino), compromete-se tudo aquilo sobre o que incide o desejo. Toda a sua fala repetitiva poderia ser resumida do seguinte modo: meu esforço de deter aquelas coisas que se ofereciam sob a forma do crescimen-

to (pulsões) aboliu em mim o próprio desejo. Ora, abolido o desejo, vem a melancolia, caracterizada por um estado de luto no qual se lamenta, não a perda de algo objetivo, mas do universo inteiro, cujo sentido só pode ser posto pelo querer.

1. Abstração, intelectualização e análise

Com os elementos que apresentamos acima podemos introduzir outros pontos que interessam à análise da poesia de Cabral. Os três mal-amados *intelectualizam* problemas que, na *Pedra do sono*, estavam fundidos inextricavelmente numa exposição lírica. A intelectualização aqui é um ato de abstração pelo qual se extrai, da totalidade de uma experiência densa e inteira, um aspecto particular que não pode ter existência isolada na realidade. Ela se confunde com um procedimento abstrato no qual elementos que fazem parte de um todo experiencial (sensações melancólicas, pavores) passam a ser tratados sozinhos de modo *analítico*. Essa existência isolada – inteiramente hipotética – é de imediato desenvolvida e, sobretudo, *amplificada*, a fim de fazer surgir, com clareza analítica, sua natureza potencial. Assim a megalomania de Raimundo é a amplificação abstrata do delírio de grandeza e controle, elevado a um paroxismo que abole o próprio accidental das coisas do mundo. Conceitos como o de accidental, o de acaso (que serão retomados de modo óbvio em *Fábula de Anfion*) são formulações abstratas e conceituais (“descarnadas”) em certa medida *equivalentes a e intercambiáveis com* a dimensão metafórica diversa do “crescimento prodigioso”, daquilo que ocorre à revelia da vontade do sujeito e que, portanto, se oferece como o incontrollável imponderável.

Vice-versa, as noções implícitas de controle, “definição”, “liberdade” (no sentido de ausência de qualquer contingência), assim como o próprio procedimento abstrato *intelectualizante* que rege a composição geral de *Os três mal-amados*, existem em contraposição (reação, negação) ao livre fluxo do crescimento assustador. O caráter algo *sistemático e dualista* assumido pela obra é, por si só, ao nível da própria composição, uma reação racionalista voltada a abolir todo o *acaso* explícito e implícito nas súbitas emergências do crescimento prodigioso.

Seria ingênuo acreditar que essa exposição intelectualizante de Cabral é *apenas* o prenúncio de suas concepções acerca da criação. Cabral está longe de abraçar *separadamente* qualquer uma das possibilidades estéticas dos três personagens. Se nas afirmações racionalistas de Raimundo flagram-se as opiniões rigorosas que Cabral amiúde expressava sobre a arte de composição, fica claro, por muitas passagens e pelo próprio título irônico da obra, seus perigos implícitos. A ilusão do controle sobre as coisas – por extensão, sobre as coisas da poesia, sobre o acaso – só é possível quando o poeta *trabalha* sobre *objetos* desprovidos de vida ou sobre um cenário minimalista. Raimundo é um rei reinando sobre cadáveres, sobre uma natureza que só foi controlada a custo de uma mortificação radical. O hábito de Cabral de louvar o controle sobre os procedimentos artísticos – em si mesmo uma virtude – tem uma razão de ser que transcende a mera preocupação artística.

O discurso de Joaquim revela que Cabral, quaisquer que fossem suas tendências e predileções artísticas, previa, já desde esse momento, as conseqüências de um excessivo controle sobre a palavra. Ele vive o último momento de um processo, no qual a atitude de controle acabou *estiolando* toda a vida e o próprio desejo. A sintaxe plana, simples e rebarbativa de Joaquim, quase que desprovida por inteiro de desenvolvimentos lógicos e subordinações, reflete sua incapacidade de *ligar as palavras e, por assim dizer, de ligar as coisas do mundo*. A poesia de Cabral inicia já nessa crise de sentido que contamina a palavra e o sujeito. Esse aspecto puramente *sintático* e sintomático de Joaquim, nós o reencontraremos, difuso e desenvolvido, em toda a poesia tardia de Cabral. O uso da repetição rebarbativa transformar-se-á, a partir pelo menos da *Psicologia da composição*, em uma das marcas mais notáveis de seu estilo. Ela reflete dois fatos principais: de um lado, a impossibilidade de compor com uma linguagem da qual o sujeito, por efeito de sua denegação, afastou-se; e, por outro lado, uma atividade intensa, profundamente poética, circundando uma certa zona secreta cuja nomeação é quase impossível.

Não é possível fazer uma luta acirrada contra o “acaso” das expansões sem que o resto das coisas – imagens, figuras,

palavras –, com as quais se ligava inextricavelmente, seja *queimado*, *cauterizado* por essa atitude depuradora. A menor formulação, a menor frase, a mais reles imagem, todas essas coisas foram retidas na mesma rede defensiva com a qual se pretendia evitar o avanço do crescimento pulsional. É por isso que a poesia de Cabral pode ser chamada, no rigor da palavra, de original. Pois, depois de arruinado todo o sistema adquirido de expressão e representação, que garantia as ligações das palavras, é necessário reiniciar tudo do ponto de origem, do deserto anfiônico. Essa originalidade implica rejeitar a própria *pessoalidade* e *intimidade* através das quais as imagens de crescimento se manifestavam. A obra de Cabral erige-se sobre esse fundo denegativo básico, mas reconstruir a poesia a partir dessa terra devastada será o grande desafio. A *Fábula de Anfion* contará essa história de modo problemático.

NOTAS

¹ Todas as citações de *Os três mal-amados* são feitas a partir de MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

² Para comentários sobre o caráter dramático e dialógico do poema, cf. BARBOSA, 1975. Há algumas notas valiosas sobre o livro em NUNES, 1974.

³ De modo geral, boa parte as interpretações da poesia de Cabral aponta para esse fim, sublinhando um movimento de *depuração negativa* em relação ao lirismo, sem contudo salientar suficientemente o quanto essa reação se articula com o complexo melancólico e onírico (vivo e lírico) de sua primeira poesia.

⁴ Sobre a equivalência imaginária entre *Pedra do sono* e *Os três mal-amados* e suas diferenças, cf. SECCHIN, 1999. As precisões do crítico foram adotadas no atual ensaio.

⁵ MELO NETO, p. 377.

⁶ Ibid. p. 384.

⁷ MELO NETO, p. 377.

⁸ Ibid. p. 377.

⁹ SECCHIN, p. 27 - 35.

¹⁰ MELO NETO, p. 375.

¹¹ Ibid. p. 375.

¹² SHAKESPEARE, vv. 133 – 37.

¹³ Ibid., vv. 138 - 46.

¹⁴ Qual terá sido o caminho de Cabral em sua adesão a esse conjunto imaginário? Os conjuntos metafóricos do surrealismo devem ter sido uma primeira via de acesso. Sobre esse imaginário no contexto espanhol, uma leitura de *La vida es sueño* é extremamente ilustrativa.

¹⁵ MELO NETO, p. 367.

¹⁶ MELO NETO, p. 369.

¹⁷ Ibid., p. 365.

¹⁸ MELO NETO, p. 366.

¹⁹ MELO NETO, p. 370.

²⁰ Ibid., p. 371.

TRABALHOS CITADOS

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London: Thomson, 1982. (Arden Shakespeare).

MALDADE EXISTE E OUTROS CONTOS

Lílian Fontes
Escritora

Maldade existe, todo mundo sabe disso. O instinto de ataque e defesa não concerne só aos bichos, aos insetos e animais. O ser humano é cruel, os deuses são cruéis. Por isso, não me venham dizer que ele não teve a intenção, que eu interpretei as coisas erradamente. Não foi, eu sei que não foi assim.

No primeiro dia, Oscar, o presidente, veio e me disse: “Você terá carta branca. Precisamos inovar nossa linha de ação, nossa linguagem. Conheço o seu trabalho, a sua forma incisiva de atuar. Acho que fará um bom trabalho aqui na agência”.

Eles tinham dois grandes clientes que vinham reclamando que as vendas tinham sofrido uma queda. É certo que o mercado estava mudando, a economia do mundo inteiro vivia transformações ainda não vistas na história. A rapidez com que tudo se tornava obsoleto, desde o mais sofisticado aparelho de som à mais vulgar caixa de fósforos, deixava os fabricantes aflitos. A publicidade era um meio de marcar presença no mercado e vencer a concorrência.

Oscar apertou a tecla do telefone e pediu que ele viesse. Bastou ele entrar, passos impacientes no chão, vindo direto na

minha direção, estendendo a mão num cumprimento forte, de um tranco só, para eu sentir.

“Bem, de hoje em diante vocês trabalharão juntos, Samuel lhe mostrará a sua sala, o seu computador”, disse Oscar.

Sáímos dali, a sala era ao lado: uma mesa junto à janela, outra na outra parede; dois computadores bem equipados; um arquivo metálico preto; persiana preta na única janela; uma gravura de Amilcar de Castro.

“Aqui é seu lugar, a cadeira é ajustável. O resto você sabe”.

Sim, ligar o computador, acionar a Internet. Isto ninguém precisaria me ensinar. Mas saber onde encontrar o material das últimas campanhas, entender o cerne do problema apresentado pelos clientes, isso eu não poderia saber. Mas as duas rugas fincadas entre os olhos, os óculos pretos, pesados, a boca trincada me disseram o que eu não poderia esperar de Samuel.

Tive que me inteirar das coisas sozinho. Comecei fuxicando o arquivo preto: pastas dos clientes, relação dos produtos. O meu computador não tinha os arquivos. Precisava digitar uma senha. Eu tinha de me dirigir a ele, tinha só ele ali, mais ninguém. Mas ele não me dava conversa, suas respostas eram monossilábicas e eu, calejado – não era a primeira vez que eu tinha experiência rude no trabalho – continuava lhe perguntando o que eu precisava perguntar. Samuel usava de todos os artifícios para não ter de me dirigir o seu olhar.

Ele se sentava ali, há poucos metros de distância, calado, muito calado. Apertava a tecla do telefone e dizia: “Vilma, traz um café e uma água”. Se dependesse dele, eu não teria tido nunca um café e uma água, como se não considerasse a minha presença. Vilma, sempre amável, eu sempre carinhoso com ela, entendia que naquela sala eram dois cafés e duas águas.

A minha primeira experiência foi com a propaganda da cerveja. As últimas tentativas, utilizando a fórmula da loura boazuda, haviam levantado uma polêmica nos jornais, recebendo críticas do mais renomado eleitorado feminino entre atrizes e intelectuais. O foco tinha de mudar. Bolei uma propaganda onde uma mulher normal, bonita nos seus quarenta anos, prepara um

peixe na cozinha; o filho de seis anos brinca de carrinho na mesa da copa e ela ouve um CD de jazz, tomando uma cerveja. Eis que chega o marido e ela diz a seguinte frase: "Taí tudo o que eu gosto: jazz, cerveja e um homem dentro de casa".

A campanha fez um tremendo sucesso. Conseguimos atingir a camada feminina da sociedade que estava adormecida. "Jazz, cerveja, e um homem dentro de casa" virou o slogan do mulhcrio, material utilizado por humoristas em programas de TV. Nos supermercados, as mulheres só queriam saber daquela cerveja.

Oscar veio me falar.

"Na minha profissão, vivemos a roda-viva dos erros e acertos. Já errei muitas vezes, mas desta vez não. Eu sabia que a tua vinda para cá me faria recuperar a confiança desses clientes"

Samuel não estava presente nessa reunião, mas certamente ele vinha escutando Oscar elogiar o meu trabalho. Ao invés de me ter como seu aliado, Samuel contraiu a minha presença como uma ameaça. Ele tentava me ignorar. Chegávamos às vezes juntos, subíamos no mesmo elevador, ele com um jornal na mão, não tirava os olhos da leitura, justificando assim o fato de não me enxergar. Eu não me abalava com isso.

O tempo é um aliado imprescindível. Dia após dia eu ia entendendo o que motivava Samuel a agir dessa maneira. O cinzeiro sobre a mesa sempre cheio, o telefone usado com parcimônia, só o via falar com o pessoal da produção, Vilma na copa e Oscar. Quase não fazia ligação para fora. Não o via receber telefonemas. Ouvia-o apertar a tecla do telefone, às vezes em viva voz: "Você ainda não terminou o texto?" "Estou no final", dizia a voz. "Mas que moleza! Assim não dá! Me mande o que está pronto por e-mail". Havia anos ele trabalhava ali, concentrando todos os projetos, partindo dele as diretrizes. Aceitar um parceiro, ouvir do seu chefe que a agência precisava de um novo gás, alguém mais atualizado com as alterações ocorridas na virada deste século, era uma punhalada.

Eu continuava ali cumprindo com a minha função. Acionava a Internet, os canais a cabo da TV, acumulando dados para minha pesquisa.

Oscar me incumbiu de uma nova propaganda. Eu tive a intenção de compartilhar com Samuel a minha idéia. Mas ficou só na intenção, ele não abria espaço. Insistir: eu seria um idiota.

Eu precisava pensar num filme para uma marca de automóvel. Os importados vinham tomando conta do mercado. O roteiro começava com um ator americano dirigindo seu carro e passava para a cena de um belíssimo ator brasileiro chegando num carro brasileiro para pegar sua namorada. O slogan dizia: "Homem nenhum precisa mais de um carro importado para apresentar à namorada, elas agora preferem o produto nacional".

A propaganda levantou polêmica: gostar de carro é ser machista? Toda mulher quer um homem motorizado? E foi por aí, posições das mais diversas linhas. O que importa é que a marca daquele carro entrou no imaginário popular.

Samuel não dizia nada, nenhum comentário.

Eu me sentia bem ali. Tinha vivido o suficiente, percorrido já diferentes ambientes de trabalho para aprender a me nutrir do que me era positivo e me abster do que nitidamente tinha a intenção de me fazer mal. O mal existe, todos sabem e se manifesta das mais diversas formas. Mas eu tinha Vilma, que me trazia o café, sempre feliz em atender ao meu pedido, e Oscar, que quando me chamava já pronunciava meu nome cada vez com mais intimidade.

Um dia abro a revista de publicidade e leio a seguinte nota: "Agência aposta em novas cabeças para dirigir campanhas, pagando salários exorbitantes" e a nota continuava informando o nome da nossa agência.

Oscar me chamou para cobrar como tinha vazado esta informação.

"Eu não costumo revelar a ninguém quanto eu ganho", eu disse.

O meu salário era o único na agência que estava desvinculado dos amparos trabalhistas. Eu era uma firma, e recebia como tal, ficando os encargos por minha conta. Por isso, o meu acerto era diferente dos demais, mas nestas horas estas coisas

não contam, o que importa é o valor, o que importa é o dinheiro. Entre nós, homens – tenho de admitir – o assunto “cifras” mexe com as vísceras.

Samuel continuava sentado ali, na mesa ao lado, na mesma maneira de sempre: calado, rugas fincadas no meio dos olhos. Mas atrás daqueles óculos eu percebia que alguma coisa estava se processando.

O slogan da propaganda dos cosméticos ficou por conta de Samuel e ele recebeu elogios de Oscar quanto à dose de humor que não era a sua característica. Há pessoas que crescem acreditando que a competição é a melhor forma de incentivo para o nosso crescimento e passam a vida lutando contra um, contra outro, derrubando o outro para conseguir se impor, esquecendo-se de que a luta por uma posição sempre implica ter um ganhador e um perdedor. Samuel, preso nessa gaiola, queria provar o que não se precisa provar. Somos o que somos e esta aceitação elimina uma das maiores angústias do ser humano.

O *site* da tal revista de publicidade era atualizado toda a semana. Desta vez, o mesmo jornalista fazia a seguinte ironia: “Um novo nome passou a assumir a agência de Oscar Persolini”: e vinha o meu nome completo estampado na página.

Oscar se fechou comigo na sala: “Por acaso, você está querendo se promover às minhas custas?”

“Isto não faz parte da minha conduta”, eu disse. “Eu não preciso de jogos como este. O repórter desta coluna está sendo alimentado por informações que só alguém aqui de dentro poderia fornecer”.

Oscar me perguntou o que eu estava querendo dizer com isto. E deste momento em diante eu senti em que situação estava. Algumas pessoas passaram a me tratar diferente, até Vilma, quando me trazia o café, não respondia mais aos meus agrados com naturalidade.

Maldade existe, disto eu sei. Toma a cabeça, perverte.

Samuel ali todo dia, sentado bem junto a mim, observando-me cuidadosamente. Ele tinha de ser sutil. E foi. Eu pensava,

mas sabia que não deveria pensar. Precisava eliminar esses pensamentos e continuar no meu lugar: chegando todo dia na mesma hora, subindo aquele elevador, atendendo da mesma forma as solicitações de Oscar.

Mas a maldade quando vem é para derrubar.

De novo, na mesma coluna da revista, o mesmo repórter, numa nota, advertia: "Começam a aparecer nas agências de publicidade espíões: surgem como novas cabeças, capazes de reverter qualquer crise, mas o intuito é conhecer os truques, os clientes, saindo dali a alguns meses, carregando tudo dentro do laptop. Oscar Persolino que se cuide".

Para Oscar, não interessava saber de onde vinham essas informações, se tinham ou não fundamento. O que não queria era ver o seu nome, a sua agência como alvo. O repórter, sarcástico, estava fazendo um jogo, é claro, e mexer com ele, intimidá-lo, só iria alimentar justamente o que Oscar queria abafar.

Eu olhava para Samuel. Via-o atrás daqueles óculos. A estratégia foi perspicaz

Ainda tive alguns dias. Entrava na minha sala, Samuel atrás dos óculos. Eu acionava o *site* dos clientes. Tudo andando. Vilma me trazendo o café.

Mas Oscar me chamou na sua sala. O que me disse foi justamente o que eu já sabia que iria escutar. Se protegeu de teorias, "não é nada pessoal". Falar, me defender, seria uma tentativa inútil. Quando as coisas chegam aonde esta chegou, não adianta insistir. Em certas batalhas, o melhor é retirar-se.

Saí da sua sala, fui até a minha mesa pegar minhas coisas, olhando para aquele cenário que durante meses fez parte da minha história. Todo dia, subia sempre no mesmo elevador, sentava todo dia na mesma mesa. Sempre o café de Vilma. E mesmo sabendo que a maldade existe, e isto todo mundo conhece, mesmo assim. Saí dali e peguei o elevador. O elevador era o mesmo, mas esse mesmo elevador parecia me levar para baixo, bem baixo, muito baixo mesmo.

Uma mulher como esta a gente sabe. Saindo, vestido curto, salto de 10cm, dois cachorros de raça para passear na calçada. Saindo de casa assim, só para passear com os cachorros. Esta mulher a gente sabe.

O vestido era curto e de saia rodada. A rua tranqüila, de poucos passantes. Ela parou na primeira árvore: os cachorros cheiraram o tronco, o canteiro de plantas. Primeiro um levantou a perna. O outro colocou o focinho e cheirou. Levantou a sua perna carimbando o tronco da árvore.

Mais à frente, três operários de uma obra gozavam seu horário de almoço. Tinham comido feijão, arroz e uns pedaços de lingüiça trazidos na marmita. Um papelão jogado na calçada junto ao muro de uma casa. Deitados, tranqüilamente. Um deles acendeu um cigarro.

Eles olhavam, ela vinha. Olharam-se entre si. O sorriso maroto de quem conhece esse tipo de mulher. Os três deitados no chão, deram um jeito de ajeitar melhor a cabeça. A mulher olhou e viu. A mulher segurou firme a coleira, encurtou, puxou os cães para bem junto de seu corpo. De repente, um leve sopro do vento fez com que a saia rodada levantasse abruptamente. Era o descanso do almoço. Lamberam os beiços. E ela passou.

ALGUÉM QUE EXISTE

*"Esta coisa que é mais necessária à nossa vida que
o próprio pão: a ilusão"*

Lima Barreto

Eu não acho que ele me espreite da janela do apartamento em frente como fazia o fotógrafo L.B. Jeffrie daquele filme do Hitchcock. Não, ele nem mora por onde eu moro. Mas eu sei que em muitos momentos ele pára e pensa e lembra dos meus olhos que são claros e não mentem. Naquele jantar, me virei para falar do filme que eu havia visto, como se ele conseguisse ouvir eu falar sobre aquele filme, sem perceber que falar daquele filme era apenas um pretexto para estarmos um de frente para o outro. Apesar de ele estar com ela ao seu lado e eu estar com o meu ao meu lado.

Mas não foi aí nesse jantar que eu percebi o que havia, foi antes, bem antes. Eu já o tinha encontrado em algumas reuniões, mas naquele seminário sentamos um do lado do outro e quando ele me emprestou sua caneta, quando ele me passou a caneta e eu a segurei, senti que entre nós se estabeleceu um pacto. São coisas que não se sabe explicar.

E é por isso que eu penso nele, por isso ele me vem à cabeça toda vez que eu, dirigindo, entro num túnel e vejo as lanternas vermelhas dos carros acesas. Não sei porque eu penso nele quando vejo a traseira desses carros. Se eu contar isso para minha analista, ela dirá que o túnel representa o meu inconsciente. Mas Freud não queria saber dessas coisas. Jung, sim, tentou decifrar esses mistérios. E não tem como negar que certas coisas são assim. Como daquela vez à noite, eu vendo um filme na TV, o queixo do ator me faz pensar nele. E eu nem acho aquele ator parecido com ele, então porque aquela cara me fazia pensar nele? E logo de manhã, o telefone toca e é ele com sua voz, com o tom de sua voz que me entra de uma maneira diferente.

Eu sei o que é isto, e é por isso que quando eu entro num túnel e as lanternas do carro me fazem pensar nele, não me sur-

preendo se no próximo sinal ele estará parado dentro do seu carro. Eu o vejo e ele não me vê. Isso aconteceu mais de uma vez. Eu o vejo no seu carro, passando ao meu lado, sem me ver. É como se ele estivesse ali, ao meu alcance e de repente me escapasse.

Ele tenta me escapar. A todo tempo. Quando eu o encontro no meio do pátio da faculdade, ele vem e me fala e sai, desculpa, sempre com pressa. Ele tenta escapar, mas mesmo assim ele sabe, tenho certeza que ele sabe, tenho certeza que ele sente o mesmo que eu sinto, que ele percebe como naquele encontro casual no Bar Lagoa, eu sem intenção, passei a mão na cintura dele na hora de cumprimentá-lo com um beijo no rosto. E as minhas mãos o tocaram de uma maneira que não se toca impunemente. E eu sei que ele sente. Sente mas não quer sentir e se eu for falar ele vai dizer que eu estou carente, devo estar vivendo alguma crise no meu casamento. Eu não preciso de nenhuma crise no meu casamento. Nenhuma crise consegue explicar a intimidade que eu sinto com ele. Eu ouço falarem dele, ouço sobre a sua mulher, o vejo almoçando com os colegas de departamento no bandeirão, ele me cumprimenta de longe, apenas um sinal. E são esses sinais que me fazem sentir tão próxima a ele.

Sinto-me tão íntima dele que eu mesma me surpreendo e me questiono: o que me faz sentir tanto este homem, conhecê-lo ao ponto de saber coisas que nem sei porque conheço?

Mesmo de longe eu o sinto. E a isso eu não consigo renunciar. E vão me perguntar se eu já fui pra cama com ele e se eu disser que não, ninguém vai entender como é que eu tenho tanta certeza assim deste sentimento. Tem gente que não entende, tem gente que vai rir da minha cara se eu contar. Por isso eu não conto pra ninguém. Ninguém precisa saber. Eu sei e ele sabe, disse eu tenho certeza. Eu sei e ele sabe, mesmo querendo escapar. Mas basta ele olhar para os meus olhos. Esses olhos que não mentem.

Um dia eu vou ter. Vou ter um cartão daqueles que ela mete na máquina dentro daquela casinha vermelha – 24 horas está escrito na porta – e põe o cartão na máquina e sai o dinheiro que ela precisa para terminar as compras. Tudo anda tão caro, que a gente sai de casa, compra os legumes, as verduras, as frutas e na hora de pagar o estacionamento, cadê? Acabou. E aí ela vai na casinha porque ela tem o cartão que entra lá dentro e faz sair o dinheiro.

Um dia eu vou ter. A conta no banco para eu poder carregar talão de cheque na bolsa. Acho tão bacana ver aquelas mulheres no supermercado assinando cheque. Isto eu sei: assinar. Meu nome é comprido, eu vou ter de fazer uma letra bem miúda para caber naquela linha. Não sei como vai ser. Se um dia eu vou poder entrar naquele banco que vou de vez em quando, tirar um dinheiro pra ela, e sentar na mesa daquele cara de terno, um óculos grande quadrado e dizer pra ele todo o meu nome e pedir para ele me dar uma conta. Ela diz que não é fácil abrir uma conta no banco, parece que o salário que eu ganho não vale para abrir uma conta no banco. Ela tem, tem conta no nome dela.

Eu queria ter o cartão que ela tem, ter o cheque que ela tem pra não andar por aí com dinheiro escondido dentro da meia e da calcinha com medo de ser roubada no ônibus: todo fim de mês a gente vê aqueles malandros tirando o dinheiro da gente. No dia que eu tiver cheque, eu não vou levar dinheiro para casa, deixo tudo no banco e vou na vendinha do seu Chico e assino o cheque, e vou na padaria e assino o cheque, e se alguém vier me tirar o que eu tenho na carteira, vai levar um susto porque eu vou ter só aquele dinheiro contadinho da passagem de ônibus.

Mas legal mesmo é ter aquele cartão que você mete na caixa quando quiser e sai dinheiro, o quanto você quiser. Mas cartão mesmo eu acho que eu nunca vou ter, se o homem do

banco não oferecer, eu não vou saber pedir. Isto ela nunca me contou, nunca me contou como ela conseguiu aquele cartão. E ela tem mais de um, eu já vi na carteira dela. Tem um, dois, três, quatro, acho que quatro ou cinco cartões diferentes, um deles eu já vi na televisão naquele anúncio daquela moça bonita, um sorriso branco daqueles, dizendo que em todo o lugar do mundo você pode pagar com aquele cartão. Aí já é demais. Em todo lugar do mundo! Aí já é demais, este eu não quero não, este me dá medo de ter, um medo de ter ladrões de todos os lugares do mundo querendo o meu cartão. É, porque tem, ladrão tem em todo lugar, eu já escutei ela contar de amigas que foram roubadas em Miami, aquele lugar bacana que tudo quanto é gente rica já foi. Os meninos dela, pequenos, já foram ver a Disney. Ah! Que beleza. Eu não fui mas eu vi tudo, eles fizeram uns filmes naquela filmadora pequenininha que eles levam sempre que viajam. É bom pra gente ver os meninos ainda pequenos, depois eles crescendo e, nossa! Como eles estão crescendo, parece até que foi ontem o dia que eu fui no hospital levando Marina para conhecer o irmão: botei nela um vestido lindo florido, um laço rosa no cabelo para ela visitar a mãe e o irmão. O quarto que eles estavam tinha até televisão, ar condicionado fresquinho, um banheiro só para ela. Eu nunca tinha entrado num hospital como aquele. Aposto que ela nem teve que esperar na fila como eu esperei quando fui ter o meu Washington. Nossa! Eu sentia uma dor medonha, mas ninguém ligava para mim. Tinha mulher, tinha velho, tinha gente pra burro naquele corredor esperando por um médico. Só quando eu berrei, berrei mesmo, pra todo o hospital me ouvir, que aí sim, veio aquela enfermeira branca, boazinha, me levar correndo pra maca, na roupa que eu estava, chamando o médico, correndo porque o Washington já estava saindo entre as minhas pernas. Só Deus sabe o que eu senti quando eu vi o meu pretinho inteiro saindo de dentro de mim. Se ela tivesse ido me visitar, ela teria visto o quarto que eu fiquei: devia ter umas dez camas pra duas janelas, num calor do verão que só quem mora naquele lugar do Rio de Janeiro sabe o que é. E eu suava pra caramba, sentindo aqueles pontos, querendo beber água, muita água, mas a enfermeira demorava tanto para aparecer, e quando vinha era aquela berraria de tanta gente pedindo coisa, que eu não pedia nada. Nada. Eu não peço

nada porque a gente nunca pode nada. É tanta coisa que a gente não pode. Por exemplo, entrar naquele restaurante que passo toda vez que vou no mercado. Só vejo gente chique entrando naquele restaurante que ela diz que tem um filé ao *borsen*, *borsan*, sei lá. Vê se eu um dia vou poder sentar lá e pedir. Posso nada. Nem sei se no dia que eu tiver cartão e talão de cheque eu vou poder me sentar naquele lugar. Eu vou ter de botar um vestido muito chique para eles me deixarem entrar. Vou ter de botar um vestido parecido com aqueles que ela tem, que me dá para passar toda vez que tem um jantar, festas que fazem ela colocar aquele salto alto, os colares dourados, ou aquele de pérolas, bonitos, são muito bonitos. Eu acho lindo aqueles vestidos, mas eu nunca vesti aqueles vestidos. Nem mesmo nas horas que ela não está em casa e que eu sei que nem tão cedo ela volta pra casa, nem assim eu vesti aqueles vestidos. Também, eles nunca caberiam em mim. Eles só cabem nela, naquela magreza. Ela é magra, tão magra, acho que tem mania. Tem um que é mais largo, aquele eu acho que daria. Mas eu nunca experimentei. Ah! Mas eu tenho vontade de ter aquelas roupas dela que eu lavo, esfrego, porque ela diz que aquelas roupas eu não posso botar na máquina, se eu botar na máquina estraga tudo. Eu perco horas no tanque esfregando roupa, se bem que hoje tem cada produto! Têm uns que fazem a roupa ficar mais macia, outros que tiram qualquer mancha da roupa. E ela compra tudo, basta eu pedir que ela compra, mesmo sendo caro ela compra. Assim eu nem me incomodo de ficar no tanque lavando as roupas dela. Agora tem uma coisa: o que eu gosto, o que mais gosto de lavar são as camisolas. Ela tem cada camisola! Tudo naquele tecido lisinho que escorrega pelas mãos. Parece seda mas não é. É liso, gostoso. Ela tem uma rosa, outra branca, uma preta toda com rendas cobrindo o busto, uma beleza! Um dia eu quero uma camisola dessas. No último Natal, quando ela veio me perguntar o que eu queria ganhar, eu quase disse, quase, quase, que eu queria uma camisola igual a preta dela. Mas eu tive vergonha. Ela até insistiu para eu dizer o que eu mais queria. Por isso eu quase disse, mas fiquei pensando, tirei os olhos dela, rodei eles pelo chão, sem graça de dizer que a coisa que eu mais queria seria uma camisola como aquela. Hoje, pensando, eu acho mesmo que eu não devia ter pedido. Deixa pra lá.

Também pra que eu ia querer uma camisola tão bonita? Pra dormir com meu João? Até parece, ele nem ia notar, ia deitar na cama com aquele bafo de cachaça, virar pro lado, sem pensar em acariciar pra sentir o pano lisinho da minha camisola. Sei lá, mesmo assim seria bom eu ter essa camisola só para me olhar no espelho, só para sentir ela na minha pele. Quem dera eu encontrasse um outro homem com quem eu pudesse dormir, pelo menos uma vez, com essa camisola. Isto mesmo, um outro homem. E daí? Eu nunca tive coragem mas hoje, pensando, bem que seria bom eu ter um outro homem e não ficar dependendo do João que já não quer mais nada, só quer saber da bebida. Qual o homem que não ia gostar de ter uma mulher numa dessas camisolas? Ou então naquelas *lingeries* que ela tem iguais às de artistas dos filmes que eu vejo na televisão. Mas ela tem mesmo que ter essas *lingeries*, camisolas, porque o marido dela deve querer, querer toda hora. Não é por nada não, com todo o meu respeito, eu acho que ele tem cara de quem quer todo dia, senão um dia sim, um dia não. Não é toda vez, mas tem vezes que eu escuto lá do meu quarto, tem vezes que o sono não vem e eu escuto eles fazerem sons, sem nem se incomodarem se vão acordar as crianças. Também criança não acorda assim tão fácil. Mas isso não tem a menor importância, isso de escutar quando os outros estão na cama, porque senão como é que ia ser com todo o povo que mora lá no morro e dorme tudo pertinho? Nos bons tempos do meu João, quantas vezes eu me esqueci que Washington e Melissa estavam ali bem juntinho, atrás da cortina. Uma vez, ele me perguntou, uma vez o Washington quis saber porque eu gemi tanto naquela noite e eu não soube como dizer. Essas coisas não sei como falar, senti vergonha, sei lá, achei que um dia ele vai saber sem eu precisar dizer. Criança sempre descobre. Eu mesma vim a aprender sobre essas coisas quando já era moça. Foi a minha vizinha quem me contou que o namorado dela tinha beijado ela, beijado tanto, que ela quase se sufocou e no meio do beijo veio aquela mão passando nos peitos dela, passando na bunda e era bom, ela disse, era bom. E não é que ela deixou acontecer de tudo ali mesmo encostada no muro? Nem sei bem o que eu senti quando escutei ela me contar. Eu não sabia de nada, minha mãe nunca tinha me falado dessas coisas, mas ela não podia mesmo falar, acho que ela tinha raiva

dessas coisas, desde que meu pai saiu de casa e nunca mais apareceu, eu acho que ela não quis mais saber de homem. Por isso, eu nunca soube dessas coisas, eu nunca ouvi ninguém gemendo enquanto eu dormia. E há quanto tempo eu não sei o que é gemer. Há quanto tempo eu não sinto nada pelo João. Tudo por causa deste raio de bebida. Eu não sabia que a coisa pudesse chegar a esse ponto. Todo mundo bebe, lá no morro. Sábado é dia de homem ir para a birosca, cair no samba e beber. Eu sempre achei que é coisa de todo homem, por isso no início eu não me incomodava de ver João ir e depois voltar, caindo, indo direto pra cama, sem me olhar. Eu custei a perceber, eu não tinha nada que deixar o João me bater quando me via aborrecida de eu ver ele assim, de eu dizer certas verdades pra ele. Se eu não tivesse um marido que bebe, se eu tivesse o marido que ela tem, eu nem ia querer saber de trabalhar. Ia querer acordar tarde todo dia, ir para a praia, ver televisão, sair pra ver butique. Isso é que é bom. Mas tendo o marido que eu tenho, que não garante dinheiro no fim do mês, como que iam viver o meu Washington e a minha Melissa? O meu Washington. Por sorte eu tenho o meu Washington. Desde menino ele já dizia, "Quando crescer eu vou ser jogador de futebol". E ele vai, se Deus quiser ele vai ser jogador, ganhar uma grana como jogador, fechar contrato com um time lá da Itália, me levar para conhecer Roma onde mora o Papa! Ah! O meu Washington. Não sei porque ele parou de jogar futebol. Fica lá no morro, o João nem sabe o que ele fica fazendo. D. Zica fica me botando minhoca na cabeça dizendo que os meninos amigos dele andam fazendo muita besteira. Não ligo não, meu Washington não é de fazer besteira, ele não vai seguir os passos do pai, ele não vai perder tempo com bebida, essas coisas de droga. Não, ele não vai. Eu vou mandar ele voltar a procurar o time do Vasco, mesmo que ele diga que não gosta do Vasco porque ele é flamenguista. Eu vou dizer que ele tem de tentar de novo, é melhor, é bom ele ser jogador de futebol. Se Deus quiser eu vou conseguir, o meu Washington vai me dar esta chance. Porque de Melissa... da Melissa eu não posso esperar nada. Mulher não consegue nada. Tem de trabalhar cedo em casa de madame, fazer feira pra madame, lavar privada da madame, quando acontece de fazer filho garotinha. Aí a barra pesa. Botar filho no

mundo, neste mundo que a gente vive, é um inferno. Eu sei que Melissa é muito nova pra eu dizer que dela eu não espero nada. Se pelo menos ela fosse bonita, o corpo perfeito como a filha da Zezé, aí, sim, dava pra entrar em teatro, fazer televisão, segurar pelo rebolado. Mas Melissa não teve esta sorte, saiu como eu e filha de peixe, peixinho é, vai terminar como eu em casa de madame querendo usar as camisolas lindas da madame, as *lingeries* vermelhas, as saias, o sapato de couro bom, o perfume francês e sair por aí passando cartão, passando cheque, entrando em qualquer loja sem ninguém estranhar, querendo tudo isso, sem ter nada disso. Isso é que vai ser da minha Melissa. Eu não posso fazer nada. Nada! Dizer que ela vai ter sorte, que quem sabe ela faz um curso de computador e consegue um emprego bom. Emprego tá difícil e pra mulher é ainda mais difícil. Melissa vai é ser como eu. Agora uma coisa eu peço pro meu Deus, pra todos os santos, peço pra ela não se meter com um homem igual ao João, que dê nela como o João faz em mim, fazendo o ódio tomar conta das minhas mãos, me fazendo bater, morder, querer matar o João. Eu queria que o João morresse. Morresse! Só assim eu me livro dele, só assim eu não tenho mais esse homem dormindo na minha cama, pegando do meu dinheiro pra comprar cachaça. Quem sabe eu aí ia arrumar outro homem que me desse beijo todo dia ao acordar, como eu vejo ele fazer com ela na mesa do café. Café que eu faço pra eles. Seis horas da manhã eu já estou de pé pra fazer café pra eles, botando as xícaras na mesa, o mamão cortadinho, o biscoito dentro da lata. Eu faço tudo pra eles. Eu tenho de fazer, todo dia eu tenho de fazer todas essas coisas, correr pra lá, correr pra cá, ficar aqui passando as camisas dele. Tem que ser tudo bem passadinho, ele diz que nenhuma passadeira passa como eu passo. Então eu tenho de ficar aqui passando roupa e se eu não passasse roupa talvez eu não pensasse tanto, talvez não viesse tanta idéia na minha cabeça. Idéia vem, idéia vai. Idéia vai e a gente fica sem sair do lugar, sentindo aqui dentro que não adianta. Não adianta, a gente nunca vai sair deste lugar.

LÍLIAN FONTES:

Todas as bandeiras estão sendo ouvidas

Nelson H. Vieira
Brown University

Lilian Fontes nasceu em 1958, no Rio de Janeiro. É arquiteta, com mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ, onde, com bolsa do CNPQ, concluiu sua tese em 1997 com o título *A linguagem do romance nesse novo tempo*. Tem três livros publicados: *Escrita fina* (contos, 1991); *Espantinhos* (romance, 1994); e *Santo dia* (romance, 2002). Em 1992, participou da coletânea, *Copacabana, cidade eterna: 100 anos de um mito*, com o conto "Areias de Copacabana" e em 1986 colaborou com Rubem Fonseca na adaptação para roteiro do conto "O cobrador". Entre 2000 e 2001, trabalhou no Center of Latin American Studies da Universidade de Miami e como Vice-Presidente do Centro Cultural Brasil-Flórida associado ao Consulado Brasileiro. Em 2001, a revista *Ficções 8*, da Editora 7 Letras, publicou seu conto "Tudo é sempre tão previsto." Vem colaborando com artigos e resenhas para o Jornal da *RioArtes* da Prefeitura do Rio de Janeiro desde 1993 e, atualmente, é subeditora desse jornal. Atualmente, está escrevendo um novo romance sobre a época de Tancredo, não um romance histórico, mas uma narrativa ficcional que faz parte de uma trilogia. Inspirada num primeiro encontro no dia 25 de março de 2003, no Rio de Janeiro, no restaurante Alvaro's no Leblon, onde tivemos um papo animado, com chope, esta entrevista teve lugar on-line durante a segunda quinzena de junho de 2003.

NHV: Lilian, como você contrabalança a sua vida de arquiteta com a de escritora? Fale um pouco da sua formação e da sua entrada no mundo das letras.

LE: Minha paixão por literatura vem desde a infância. Meu avô, Amando Fontes, era escritor e seus amigos costumavam frequentar uma casa que tínhamos na serra onde eu passava as férias. Manuel Bandeira vivia lá e sua poesia me entrava pelos poros, algumas eu recitava de cor. Então, minha primeira relação foi com a poesia. Olhava para os poetas e sentia um certo fascínio por esses “seres”, achava que eles sabiam algo além. Daí, meu interesse pela leitura foi aumentando. Na adolescência eu lia de tudo, desde livrinhos românticos de banca de revistas até filosofia e os clássicos. E a leitura foi me estimulando a me fazer criar as minhas histórias. Meu primeiro conto eu escrevi com 16 anos.

Na época de ingressar na universidade, pensei em fazer Letras, mas acabei me dirigindo para Arquitetura pois tinha uma certa facilidade para desenho, gostava muito de artes, de matemática. Nessa época, havia muita insegurança quanto ao meu trabalho em literatura, por isso fiz essa opção. Mas meu caminho era mesmo as Letras, não conseguia parar de me dedicar aos livros, e, em 1981, quase terminando a Faculdade de Arquitetura, decreei que eu tinha de encarar mais seriamente essa minha necessidade. Comecei a ler sobre teoria literária e a formular meu livro de contos, *Escrita fina*, que só veio a ser publicado em 1991. Portanto, a minha formação universitária foi em Arquitetura, profissão que hoje exerço esporadicamente, devido aos outros caminhos que fui abrindo na minha vida. Em 1997, já com dois livros publicados, terminei meu curso de mestrado em Comunicação e Cultura, que busquei justamente por poder ampliar minhas áreas de atuação. Era um curso transdisciplinar que me permitiu fazer uma tese na área da literatura.

Atualmente, trabalho como subeditora de um jornal de artes e faço alguns projetos de arquitetura. No Brasil, são poucos os escritores que conseguem viver só de livros. As edições geralmente são pequenas, o retorno financeiro quase ínfimo. Portanto, tenho de dividir meu tempo de dedicação ao trabalho literário com outros trabalhos que me dêem retorno financeiro mais imediato.

Além disso, tenho duas filhas que me ensinaram a escrever nas mais diversas situações, ou seja, sentada no chão de seu quarto enquanto as vejo brincar. Quando estou para finalizar um livro, costumo acordar às 5h30min da manhã, hora em que a casa ainda está tranqüila.

NHV: Apesar dos seus diversos talentos, você escolheu com paixão a literatura como o seu caminho predileto para se expressar. O que é que a literatura lhe oferece que a Arquitetura e seu lado criativo não conseguem transmitir?

LF: O desenho, o traço está ligado a uma expressão estética e, no caso da Arquitetura, a um aspecto funcional. A literatura me interessa mais por ter a capacidade de penetrar no âmago do ser humano. Acredito na força do texto como forma eficaz de introduzir reflexões no cérebro do leitor.

NHV: Como é que você descreveria a situação da narrativa contemporânea no Brasil? Segundo você, quais são algumas das características da prosa atual?

LF: A narrativa contemporânea no Brasil tem apresentado um leque de formas e estilos que não caberia aqui analisar. O que notamos de mais relevante nos autores da chamada “nova geração”, que estão na faixa de 30/40 anos de idade é um movimento de encarar o texto como um veículo de comunicação, articulado com outras categorias de linguagem como cinema e TV. Embalados por um ritmo exageradamente veloz, contaminados pela rapidez com que circulam as informações e as imagens, sentimos nas novas narrativas a necessidade de comunicar com brevidade e rapidez, usando períodos curtos. Suas personagens estão no acontecimento e vão sendo delineadas pelas experiências narradas, pela ação. É como se a narrativa romanesca estivesse vinculada à maneira de narrar do cinema. Quanto aos temas, observa-se a predominância da temática urbana: violência, diferenças sociais, numa necessidade de denunciar a realidade do país.

NHV: Em relação à ênfase sobre a “ação” e a influência do cinema na narrativa contemporânea, onde você colocaria, i.e.,

como classificaria o seu romance, *Santo dia*, que é uma narrativa propelida pelo diálogo?

LF: O romance *Santo dia* se passa num dia, dentro de um único lugar. A associação que eu faria em relação à narrativa cinematográfica é o fato de não haver um narrador onisciente. Os personagens falam o tempo todo, são várias vozes atuando numa única situação.

NHV: Nesse último romance, *Santo dia*, você evoca o mundo virtual da informática e dramatiza um herói-protagonista que nunca aparece em cena. O leitor aprende sobre o caráter dessa personagem através dos comentários e das opiniões contraditórias dos diversos narradores, os seus amigos, assim criando ambigüidade em relação à subjetividade. Nessa linha, no seu artigo, "Ser ou não ser?: A voz narrativa e a construção das personagens nesta passagem de milênio," você afirmou o seguinte: "Para pensar a questão da subjetividade no texto literário é necessário entender o percurso do narrador". Lilian, você poderia comentar ainda mais sobre a questão da subjetividade na literatura e na cultura brasileiras?

LF: A questão da subjetividade sempre esteve presente na literatura. O texto literário, as personagens, o mundo narrado funcionam como uma apreensão pelo escritor da situação do sujeito humano no seu tempo. No caso do estatuto do narrador, se formos entrar na história da literatura, veremos que houve significativas mudanças, onde devemos realçar a introdução do chamado discurso indireto livre e, mais tarde, o fluxo de consciência, o monólogo interior e a introdução de diversas vozes narrando. No caso da literatura atual, vivemos um tempo de rupturas de crenças e valores, que cedem lugar a uma multiplicidade de paradigmas, mostrando um universo sem definição de tempos e espaços. Dentro desse quadro, as personagens representam um sujeito cambiante sem identidade muito definida, como é o caso dos livros de João Gilberto Noll e Bernardo de Carvalho, para citar exemplos. No meu livro *Santo dia* justamente tive necessidade de criar essa personagem meio indefi-

nida, retrato do mundo regido pela informática, pelas novas tecnologias, pela velocidade.

NHV: Lilian, você diria que essa predisposição pelo “indefinido” na personalidade e na identidade das personagens está ligada à tendência da gente se identificar com muitas situações ou circunstâncias? Isto é, assumir diversas identificações em vez de uma única identidade? Ou como diz o crítico cultural Jonathan Boyarin: ter “múltiplos centros de identidade” [“multiple ‘centers’ of identity”]? Nesta linha, Audre Lorde, no seu livro *Sister outsider*, faz um comentário relevante: “não vivemos vidas de um só assunto” [“we do not live single-issue lives”]. O que acha?

LF: O século XX foi marcado pela descoberta da física quântica, da lei da relatividade, em que o objeto se altera conforme o observador. O que antes era tido como única verdade, caiu por água abaixo. Hoje, vivemos a era do caos, dos paradoxos e das incertezas. Portanto, as identidades também se alteram conforme a situação.

NHV: No mesmo artigo, “Ser ou não ser?”, enquanto você apresenta vários conceitos sobre a subjetividade, você toca num aspecto relacionado com as minhas próprias pesquisas sobre o que eu denomino “a literatura personalista,” isto é, narrativas ficcionais escritas na primeira pessoa. Você disse: “percebe-se a predominância do uso da narrativa em primeira pessoa como forma mais eficaz de situar a personagem no tempo imediato, onde sua identidade é definida através de suas ações, de suas experiências.” Você poderia elaborar mais sua posição sobre esse modo de narração e sua expressão na literatura brasileira? É algo mais do que uma estratégia narratológica?

LF: Vivemos uma época em que o exercício da reflexão não acontece de forma natural, em meio a diversas ocupações, à quantidade de informações que consome o nosso tempo. A reflexão tem de se dar na ação, no tempo imediato. Para isso, a narrativa em primeira pessoa é eficaz, pois provoca uma relação mais próxima com o leitor, fazendo-o se identificar com aquela situação, ser conduzido por esse fluxo como se estivesse

dentro dele. E é nesse percurso que se tenta criar alguma forma de questionamento, de reflexão. Por outro lado, penso se essa forma de narrar não estaria relacionada a uma necessidade de o narrador dar um tom testemunhal à sua história. Na literatura brasileira, Rubem Fonseca foi dos que mais adotaram esse método, criando alguns seguidores. João Gilberto Noll, Patricia Melo, alguns livros de Bernardo Carvalho apontam para essa estratégia narratológica.

NHV: A sua obra enfatiza muito o real e o cotidiano onde os relacionamentos entre personagens revelam emoções submersas que muitas vezes têm a ver com medo, solidão, amizade, loucura e paixão. As suas narrativas evocam muito o sentimento, acima da racionalidade. O que acha desta observação?

LF: Nunca tinha feito essa análise. Bem, para mim, a criação de minhas personagens é uma necessidade de dar voz e penetrar nos sentimentos alheios, de saber ver o outro de seu universo. O meu encanto pela literatura é justamente no sentido de utilizá-la como um meio de penetrar no cérebro do leitor, de questioná-lo quanto aos seus sentimentos, de provocar sensações.

NHV: Que tipo de leitor(es) você tem em mente quando escreve ficção?

LF: Isso varia. Quando escrevo um livro, algo me impulsiona a criar aquela personagem, a personagem que irá estruturar uma história. Aí sim, durante esse percurso me vem à cabeça o tipo de leitor que irá usufruir dessa história.

NHV: Os seus dois romances manifestam algo do romance policial. Não são narrativas típicas desse gênero mas comunicam um tom de mistério. Queira nos explicar esse fascínio que você tem por esse gênero.

LF: Se disser que ao iniciar os dois romances eu não tinha a intenção de criar uma linha policial, você não vai acreditar, mas é pura verdade. No meu romance *Espantallhos*, a minha primeira intenção foi criar uma protagonista feminina, que fugisse ao

padrão “feminista, liberada” e cobrisse a situação das mulheres com vida profissional, casamento estável e mães. No entanto, de repente, parece que a narrativa foi me levando para uma estrutura policial, levando a personagem a atuar quase como uma detetive. No livro *Santo dia*, o projeto se baseava na construção de uma personagem “virtual”, de personalidade difusa, mas do mesmo modo, ao começar a traçá-la, veio a idéia da suspeita de um crime.

Eu mesma me questiono quanto à utilização dessa linha nos meus romances. Acho que a resposta estaria ligada à necessidade de criar um mecanismo de mistério como via eficaz para prender a atenção do leitor, que no final se depara, não com o desfecho do crime e, sim, com questões mais existenciais.

NHV: Você acha que o gênero do romance “policial” tem outros aspectos ou elementos que atraem o público ou o leitor? Por exemplo, tradicionalmente o romance policial oferecia ao leitor uma solução final através da análise “científica” do detetive. Mas hoje em dia muitas vezes o detetive ou policial não consegue prender o criminoso. O que há no drama policial que prende o leitor?

LF: É o percurso da busca enigmática.

NHV: Ainda em relação ao romance policial, um gênero tradicionalmente associado com a voz masculina, nota-se hoje em dia mais narrativas dessa natureza escritas por mulheres. O que é que você poderia nos dizer sobre o “olhar feminino” nesse tipo de romance? E também do olhar feminino nas suas narrativas?

LF: Eu diria que o romance policial há muito não está associado à voz masculina. Temos consagradas autoras de romances policiais, desde Agatha Christie, que criou a grande precursora da detetive feminina amadora com sua Miss Marple, a outras que marcaram a ótica feminina criando detetives mulheres que desconstróem a imagem do detetive machão, dentre elas: Sara Paretsky, com sua V.I Warshawski, Liza Cody, com Anna Lee.

Mas o que houve de diferente de alguns anos para cá em relação à estrutura da narrativa de mistério é a utilização dessa forma,

tida como “literatura de massa”, por autores com certa erudição, como Umberto Eco, Julia Kristeva, no Brasil, Muniz Sodré, Luiz Alfredo Garcia-Roza. Esse fato abriu um campo na narrativa policial instigando autores mulheres a utilizarem essa via.

Quanto ao olhar feminino nas minhas narrativas, devo dizer que não me sinto atrelada a isto. Em *Espantallhos*, a minha preocupação foi unicamente mexer com o universo feminino. Já no romance seguinte, embebida de tanto “feminino”, tive necessidade de correr para outro lado, tentando mexer com personagens masculinas. Meus contos trabalham nas duas vertentes. Mas, é claro, tenho muita necessidade de passar a ótica feminina.

NHV: Você diria que a sua própria maneira de dramatizar a mulher tem algo a ver com o que hoje em dia se chama: “pós-feminismo,” um termo que desafia a tendência de retratar a protagonista principalmente como “mulher” em vez de dar enfoque à sua natureza individual, como pessoa? Você é ou já foi feminista? Feminista militante?

LF: Eu não me considero uma feminista militante. O que eu busco é tentar compreender as nuances da natureza feminina.

NHV: Como é que você descreveria a condição social da mulher no Brasil hoje em dia?

LF: A mulher se encontra numa posição difícil, pois o movimento feminista, na tentativa de tirá-la de seu lugar de oprimida, tentou colocá-la no mesmo patamar do homem. E, hoje, a mulher tem de arcar com seus papéis femininos e também mostrar competência em assumir posições masculinas. É muito.

NHV: Existe também uma predisposição a evocar uma visão existencial nos seus livros que não transmite o ambiente *noir*. Você poderia explicar o elemento existencial na sua obra?

LF: A grande questão do ser humano, desde os tempos mais remotos, é a busca de uma compreensão sobre a nossa existência. No meu romance *Espantallhos*, através de um percurso do cotidiano da protagonista-narradora sob a trama que tem como

eixo central o roubo de um quadro de Portinari, induzo o leitor a penetrar na viagem existencial da personagem que será justamente a verdadeira questão do romance. Em *Santo dia*, percebe-se novamente essa minha preocupação. Acho que a minha escrita está a todo tempo buscando respostas, ou melhor, tentando formular as nossas perguntas.

NHV: Em *Santo dia*, a viagem existencial da personagem é interpretada, não pelo protagonista porque ele não aparece em cena, mas sim pelos seus amigos ou conhecidos. Então, como é que se penetra na existência dele? Nesse romance, as outras personagens são tão significativas quanto o protagonista ausente?

LF: A existência dele se mantém nebulosa, pois o protagonista ausente simplesmente existe na interpretação de cada um. As outras personagens são, sim, muito importantes porque são três pessoas de diferentes gerações e situação social.

NHV: Hoje se fala de Estudos Culturais como um novo campo que faz pesquisa mais sobre a produção do livro, do romance, sobre o seu contexto vis-à-vis à cultura ao seu redor, a fim de entender melhor a obra de arte e a cultura. Muitos professores de literatura se sentem ameaçados por esse novo campo porque acham que a análise de texto não tem um papel suficientemente importante. O que é que você pensa de tudo isto e como é que você vê a cultura em relação ao seu processo de produzir a literatura?

LF: A cultura interfere em toda produção artística. Estudar os aspectos culturais é levar em consideração outros fatores que estariam interligados a determinada expressão de cultura.

NHV: Para concluir, você deseja fazer uma observação final sobre a literatura ou cultura brasileira, ou sobre o Brasil de hoje?

LF: Vivemos hoje no Brasil uma situação inédita: um presidente que veio do operariado. O momento ainda é confuso mas o importante é saber que todos os campos, todas as bandeiras estão sendo ouvidas.

OLIVEIRA, Nelson de. *A maldição do macho*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 216 p.

O romance *A maldição do macho*, do jovem escritor paulista Nelson de Oliveira, é tributário de dois temas recorrentes na literatura brasileira atual. Sexo e drogas dominam a narrativa, embriagando a personagem Rodrigo, figura central que se envolve numa trama cheia de surpresas e fantasias.

O livro possui particularidades positivas. Em primeiro lugar, agilidade e velocidade aprisionam o leitor; em segundo, a representação explícita da sexualidade, risco da narrativa cair num artificialismo gratuito, é tratada com naturalidade, não se deixando contaminar por um moralismo maniqueísta. Em *A maldição do macho*, um narrador provocativo seduz o leitor, interrogando as relações de poder através das cumplicidades do prazer erótico.

O romance agrada pela honestidade temática. Tem-se um narrador franco, disposto a seguir o critério literário formulado por André Gide: “não se faz boa literatura com bons sentimentos”. Os sentimentos bons da personagem Rodrigo são retidos a fim de que sejam explicitadas as relações homem/mulher, denunciando um imaginário social vivido sob o paradigma do gozo, figura emblemática que anuncia transgressão, fantasia e farsa. Enredado na trama de um corpo enclausurado pelo hedonismo, o narrador Rodrigo, espécie de senhor/escravo das aberturas do feminino, vive, com fúria infinita, sua compulsão.

Como “estrangeiro”, Rodrigo encontra no corpo da mulher seu único casulo pátrio. Cinicamente consciente do embri-

agamento feminino, a personagem destaca: “necessitamos da carne feminina, caso contrário enlouquecemos. Esta, a maldição do macho” (p. 108). Desterritorializado familiar e nacionalmente, faz da mulher espaço material e alegórico de criação, submissão e prepotência. A visita a corpos femininos marcados por valores culturais distintos é valorizada. No entanto, as características geográficas e históricas múltiplas das diferentes mulheres que se envolvem com Rodrigo conformam uma universalidade, entrevista como desejo/prazer/definhamento.

A trajetória de Rodrigo é sintetizada na equação sedutor/seduzido. Despertado pelo corpo da mulher, o domínio masculino converte-se em prisão, numa alusão à tese hegeliana do senhor/escravo, vivida, no entanto, na alegoria da relação homem/mulher. Sob os efeitos do corpo erotizado, signo da presença da natureza humana no mundo, o livro alegoriza a reprodução de prazeres/desprazeres das relações entre homens e mulheres.

Os episódios concentram-se primeiramente em Londres e depois na cidade mineira de Ouro Preto. Tais espaços, descritos vivamente, sustentam as ações e relatos da personagem Rodrigo. Em Londres, a produção material mistura-se às relações eróticas, informando inicialmente a conjunção harmoniosa entre “trabalho” e “lazer”. O jovem Rodrigo utiliza-se da pintura para selar seus prazeres e conquistas. Perigosas fronteiras abrem-se diante da geografia erótico-artística traçada pela personagem.

No contato com a boliviana Iolanda, Rodrigo orgulha-se dos mecanismos utilizados na sedução. Tece pacientemente o trajeto da conquista, gozando os cálculos efetuados e a soma alcançada. Em seu relato, no entanto, surgem “falhas” narrativas. Além de reprimir o conteúdo narrativo, com conseqüências futuras na estada de Rodrigo no Brasil, tais lacunas possuem, no plano formal, um peso estratégico significativo, dando verossimilhança ao foco narrativo da personagem central. O leitor depara-se com um narrador por vezes amnésico, que omite os elos de ligação na articulação dos episódios narrados.

Ao leitor, as “falhas” soam como inverossimilhança narrativa, uma vez que, de fato, nenhum elemento é evocado para

dar esclarecimento ao que ocorrera. O episódio de Rodrigo e Iolanda, enclausurados num baú, exemplifica o esquecimento narrativo. O jovem não sabe como veio parar ali, ouvindo exclamações desesperadas da moça que pede silêncio a fim de que não sejam assassinados. A seguir, quatro homens vasculham o local em busca de três gravuras eróticas do século XIX roubadas por Rodrigo. Traídos pelo prazer, os ruídos vindos do baú chamam a atenção dos homens que, aos olhos do leitor, abrirão o pequeno “casulo”. A cena seguinte, no entanto, desmente a expectativa criada, deixando o leitor incrédulo diante da irrefutabilidade lógica dos acontecimentos descritos.

Para contornar o descrédito narrativo e, conseqüentemente, a desqualificação do romance, o escritor Nelson de Oliveira utiliza-se de um “narrador narcotizado” que, em meio aos fatos narrados, tem constantes lapsos de memória, esquecendo-se de cenas vividas. Nessa perspectiva, o leitor possui condições limitadas, através do narrador, de seguir passo a passo a trajetória da personagem, devendo, portanto, combinar os acontecimentos conforme sua projeção analítica. A solução dada é verossímil, possibilitando ainda chances para que, de forma involuntária, o próprio narrador Rodrigo venha, ele mesmo, a recordar os lapsos, surpreendendo novamente. Esquecimentos e lembranças são flagrados em outras partes do relato, motivados pelo efeito das drogas que, ora iluminam, ora apagam a memória narrativa da personagem.

A euforia narcótica conduz a personagem ao céu e ao inferno existenciais, passando pelo purgatório. Tal composição acaba por referendar os argumentos narrativos de Rodrigo, que se diz perseguido, desde a infância, pela disposição ternária dos elementos, fenômeno numérico indicativo do seu fim existencial. Para tanto, enumera a Iolanda acontecimentos que justificam sua tese, salientando, com base na peça *Macbeth*, de Shakespeare, os prognósticos feitos pelas três bruxas quanto ao destino da personagem central da tragédia. Os fundamentos da feitiçaria feminina ganham importância capital, confirmando os temores de Rodrigo, que se vê, mais adiante, envolvido pelas três “irmãs” residentes no Brasil.

O jogo intertextual, aparentemente inofensivo e despropositado, torna-se indicativo da narração futura, afetando a figura de Rodrigo, cujos comentários parecem puros gracejos de um narrador inconsequente, contaminado pelas drogas. Bruxas imaginárias e três gravuras eróticas do século XIX – exemplarmente reproduzidas no romance – expõem as relações de poder e fantasia, culminando no questionamento do domínio masculino, estendendo-se ao imaginário social, sacralizado pelo ideal do gozo infinito. Nesse sentido, o romance *A maldição do macho* vai além da crítica pontual às desmedidas do desejo falocêntrico, interrogando uma sociedade balizada pela repetição do prazer mecânico. Como destaca o jovem Rodrigo, “agora havia apenas o gozo, o gozo e o gozo. Era todo o horizonte, era todas as direções. Queimava as noites, os dias, as ampuhetas e os relógios digitais. Em chamas, consumia o espaço e a eternidade” (p. 75).

A chegada de Rodrigo ao Brasil coincide com os funerais de sua mãe adotiva. Após a morte dos pais, Rodrigo fora acolhido por Joana, amiga da família. A criança, aos 11 anos, fugira de sua cidade natal, Ouro Preto, partindo para Argentina e depois para Europa. Ao retornar à cidade, vinte e dois anos depois, a personagem toma conhecimento de que Joana, além de Renata, filha do primeiro casamento, possui mais duas filhas, resultado de outros dois matrimônios. Renata passara a infância com o irmão adotivo Rodrigo que, no entanto, jamais tivera conhecimento das “irmãs” Mônica e Estela. O rapaz hospeda-se na pousada da família, dirigida agora por Renata.

A presença das três jovens mulheres cativa a curiosidade do rapaz, arrefecendo seu arrependimento por voltar ao Brasil. Rodrigo, inicialmente, lamenta-se de ter abandonado Londres, as experiências artísticas e eróticas e sua conquista mais recente, a boliviana Iolanda. A decepção aos poucos dá lugar ao desejo de conhecer as “irmãs” Mônica e Estela. A abstinência da droga, porém, paralisa o jovem, que se vê sufocado por um território marcado por montanhas, casarios em ruína e ruelas estreitas, cheias de aclives e declives que configuram um percurso desgastante.

O sufocamento espacial exercido por Ouro Preto é provocado pela exuberância local em contraste com a fragilidade

física de Rodrigo. A personagem ressen-te-se da euforia causada pela droga, diminuindo sua capacidade inventiva. A irritação das primeiras horas na cidade é suspensa pela observação clandestina de turistas hospedados na pousada e pelo atrevimento de Renata que, invadindo o quarto do rapaz, o seduz com naturalidade, deixando-o perplexo.

O contato físico com Renata altera a disposição de Rodrigo que, a seguir, depara-se com Mônica, marcando encontro com a jovem no centro da cidade. Enquanto aguarda a moça, Rodrigo, surpreso, é abordado por um velho conhecido de Londres, o moçambicano Joaquim Marques, conhecido como Jack. Rodrigo é avisado pelo amigo que corre risco de vida, caso não devolva as três gravuras eróticas. Jack entrega uma caixa com entorpecentes a Rodrigo, reprisando a rotina londrina. Mônica, preocupada com o atraso do rapaz, vai à sua procura, encontrando-o aturdido e eufórico num beco. Ocorre, ali mesmo, um contato físico intenso entre os dois, entrevisto por Rodrigo com perplexidade e euforia.

Após o encontro, Rodrigo procura enviar as gravuras a Londres, seguindo as sugestões do amigo moçambicano. Como não possui nenhum endereço de conhecidos da capital inglesa, visto que fora assaltado na chegada ao Brasil, procura um contato através da internet. Pela rede, toma conhecimento de que seu ex-apartamento de Londres está ocupado pelos indivíduos que estão atrás das gravuras. Rodrigo telefona para lá, sendo interpelado para que leve pessoalmente as gravuras roubadas. Dirige-se ao correio da cidade com intenção de enviá-las, não conseguindo efetuar a postagem. Combalida pelo esforço, a personagem retorna à pousada.

Os ruídos do Carnaval despertam Rodrigo. Drogado, desvencilha-se da multidão e segue para o centro da cidade, onde avista Estela próxima a um grupo tomado por um ritmo musical frenético. A figura da "irmã" deixa-o exultante. Ao segui-la, Rodrigo vivencia, num casarão, uma experiência desconcertante que põe em xeque sua existência moral e física, trazendo à tona as profecias pressentidas desde a infância. Seduzido pela "irmã", envolto numa geografia de prazeres alucinantes, a personagem completa sua viagem, percebendo o logro em

que caíra. O gozo infinito transforma-se em armadilha, mostrando a vulnerabilidade de sua condição masculina.

A lucidez carnal da feitiçaria feminina, anunciadora da morte do macho, contagia Rodrigo no final do romance, matando-o simbolicamente. A morte sinaliza a possibilidade de renascimento de um novo homem, estendendo-se, enfim, para uma outra humanidade mais solidária e justa em suas relações. Adivinhando as contradições da “maldição do macho”, Rodrigo experimenta uma infantil travessia, completada apenas com o reconhecimento à hábil direção feminina que trapaceia a ilusão do domínio erétil.

Prazer e engano dividem o final do livro, sendo ambos questionados pela fantasia feminina que, ao refutar o relato do narrador, abre-se à outra versão dos fatos vividos e narrados. A remoção dos acontecimentos narrados deixa perplexos personagem e leitor, dando um golpe às suas crenças. O estranho redirecionamento da narrativa desautoriza o poder masculino que, eufórico pelo consumo do corpo disponível, revela sua cegueira, desconhecendo os presságios advindos do comando feminino.

A maldição do macho explicita, de forma franca, as contradições da condição masculina, ora assediada pelo encanto, ora iluminada pelo fracasso. Rodrigo, embora pressinta que algo não está correto, não consegue se desvencilhar dessa maldição, gozando o prazer da vitória perdida.

O romance de Nelson de Oliveira não celebra os encantos da mulher, apenas dimensiona o papel do homem, questionando sua forma de agir e ser. Distribuição mais igualitária e sincera do prazer e do poder parece ser a reivindicação última, definindo o caráter utópico da fantasia extraída no final da narrativa. Ainda que tal fantasia pareça desmedida e inverossímil, ela oferece territórios de prazer amplificados pela iniciativa de sentimentos honestos.

José Luís Giovanoni Fornos
Doutorando em Letras pela PUCRS

GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó*: memórias de viagem – União Soviética e China nos anos 50. Introdução, edição e notas de Maria Luíza Ritzel Remédios. Porto Alegre: IEL; L&PM, 2001. 210 p.

A obra *As muralhas de Jericó*, de Josué Guimarães, recebeu o Prêmio Especial Açorianos, da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre cinco décadas depois de escrita. Tal acontecimento merece alguma reflexão sobre as razões que levaram um relato de viagens à China e à União Soviética, produzido na década de 50, obra aparentemente anacrônica nos dias de hoje, a ser contemplada com um prêmio que, de alguma maneira, resgata sua importância como um documento histórico ainda digno de ser lido e, acima de tudo, como um testemunho ainda atual.

O relato de Josué Guimarães torna-se, ainda, mais significativo por ter sobrevivido aos silêncios que lhe foram impostos. Logo de sua produção, os originais permaneceram na posse do autor, incólumes às censuras de Getúlio Vargas, que, na época, preocupado com o avanço de ideais socialistas em território nacional, “sugeriu” que o jornalista Josué Guimarães silenciasse sobre sua simpatia pelo regime soviético. Seguiram-se, depois, os governos militares, que jamais permitiriam a publicação de tal conteúdo subversivo, e a década de 1990, na qual a defesa convicta de um mundo socialmente mais justo, que sustentava o sentido dos originais de *As muralhas de Jericó*, já sob a guarda, desde os anos 1980, de Ivan Pinheiro Machado, seria certamente sufocada por um tipo de pensamento liberal que, ingenuamente, imaginou-se perpétuo. No fim de um ciclo de adversidades políticas, Josué Guimarães, escritor inconforma-

do, ressurgir, acenando com um sonho que lhe foi negado por cinquenta longos anos – e aparece na forma de literatura de viagens, gênero caracteristicamente feito pela busca de um *locus* de esperança em meio a um espaço de desventura.

Nascida na aurora da globalização, a literatura de viagens, no despertar das grandes navegações, foi um mapeamento do mundo que procurou mostrar a uma Europa em crise, vitimada pela fome, pela miséria e por epidemias, um novo espaço de prosperidade. Relatando ao continente europeu o que apenas os viajantes poderiam ver, esse gênero, abundante de ficção, surgia nas primeiras descrições de um mundo novo, de um vasto e promissor espaço de alteridade. Motivados pelo mesmo espírito humanista que levou os primeiros utopistas a criarem mundos em harmonia, os viajantes puderam referir-se, pela linguagem, a uma dimensão espacial que era tanto repleta de riquezas a serem mercantilizadas pelas elites colonizadoras, quanto uma promessa de distribuição justa de propriedades e de oportunidades aos que se aventurassem a ser os primeiros empreendedores das futuras civilizações. Nessa perspectiva, *A utopia*, de Thomas Morus, cuja primeira edição é de 1516, carrega em si o mesmo fulcro criativo que mobilizara o relato dos viajantes do século XVI, em direção a uma nova esperança, atrelada necessariamente a um “outro lugar” distante das injustiças de uma realidade opressora.

Passados os tempos das descobertas, os espaços de alteridade se tornaram infernos sociais. Muito distantes do Eldorado prometido, os países colonizados viram-se atingidos por um destino de pobreza. Depauperadas, extorquidas, as colônias do capitalismo em formação tornaram-se os países subdesenvolvidos que davam sustento econômico e político às potências ocidentais. Como já não havia espaço físico a ser descoberto, as mentalidades dessa nova comunidade em crise, a América, foram buscar na alteridade ideológica a renovação dos sonhos e da esperança. *As muralhas de Jericó* são parte dessa busca por uma realidade melhor.

Maria Luíza Ritzel Remédios, coordenadora do Acervo Literário Josué Guimarães, gerido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, a quem coube a tarefa de edi-

tar o relato do autor, em ensaio introdutório, esclarece a relevância do texto como uma obra que “reflete sobre o mundo em transformação e aponta a situação política econômica e cultural do Brasil, da União Soviética e da China, então lideradas por Getúlio Vargas, Josef Stálin e Mao Tse-Tung, respectivamente”. A viagem de Josué, dessa forma, não se estabelece como uma rota de partida, que abandona o lugar de origem em favor do ponto de chegada. É, na realidade, um balanço da condição política brasileira de seu tempo, em um momento no qual os avanços da industrialização do país nos transportavam para uma nova realidade econômica ainda afetada pelo conservadorismo e pela intolerância política. Assim, partindo de um espaço de conflito entre a visão revolucionária de algumas lideranças sindicais e as reações disciplinatórias da UDN e de grande parte de nossa elite econômica, Josué Guimarães é, em dados momentos de seu texto, um socialista entusiasmado frente ao progresso econômico e social da China e da União Soviética.

Josué Guimarães está, segundo o seu próprio discurso, em lugares nos quais a educação é prioritária e as propriedades agrícolas coletivas garantem o sustento das populações. Também conhece, admirado, detalhes cotidianos que demonstram garantias sociais, como o fato de, na União Soviética, o aluguel pago por um operário por sua moradia não superar a dois por cento de seu salário, além de terem, os trabalhadores das fábricas, direito a um mês por ano de férias nas montanhas ou no mar. Em tudo isso, ausenta-se a possibilidade de desemprego a um povo que tem diversão e vai, inclusive, ao circo, ao teatro, à ópera. A fábrica Stálin é quase a reprodução de um sonho, no qual os operários, em determinadas horas: “lêem bons livros na biblioteca do Palácio de Cultura da fábrica, ou lá assistem cinema, aprendem a dançar e a cantar, bordam, pintam, representam comédias e dramas. Os seus filhos estão na creche. Os mais velhos freqüentam a escola primária, no corpo mesmo da fábrica.”

Os olhos fascinados de Josué Guimarães, nesses momentos, não estão contemplando objetivamente uma realidade que se apresenta a um jornalista. Josué está assistindo à realização de seus ideais, está vivenciando concretamente o próprio idea-

lismo. Por isso, Maria Luiza Remédios reforça a idéia de que há, em *As Muralhas de Jericó*, os primeiros passos de um ficcionista, cuja subjetividade apresenta os lugares, os acontecimentos e os homens como se “dela emanassem”. Embora estrangeiro nos países da “Cortina de Ferro” e na China, Josué encontra nesses espaços o território correspondente ao seu projeto de sociedade aberta e livre. Assim, o objeto visto pelo autor é quase um espelho, no qual se reproduzem seus anseios de uma organização social justa. É lógico que não inventa, não mente, mas fala a sua verdade, oferece a sua perspectiva, estabelece, através de sua consciência, os fatos fotografados pelo próprio desejo de transformação política. Josué Guimarães, assim, aos trinta e um anos já é um ficcionista, bem antes, portanto, da publicação de seu primeiro livro de contos, *Os ladrões*, em 1970.

É justamente isso que confere atualidade ao texto que foi escrito nos longínquos inícios dos anos 50. Por sua capacidade sonhadora, Josué Guimarães construiu uma obra permanente, pois é permanente a insistência do homem em sonhar, de acreditar em um mundo melhor, mesmo quando a realidade prática da vida o desvie da esperança. Por muitos anos silenciado, esse relato mostra muito mais que países estrangeiros, estruturas sociais distintas ou modos de vida peculiares. Deflagra o real desejo de mudança que motivou, anos mais tarde, o escritor Josué Guimarães a produzir sua literatura comprometida com a emancipação social. Por isso, possivelmente o livro tenha sido premiado nos dias atuais, em um período em que propostas políticas transformadoras e mesmo utópicas retornam ao nosso convívio, após anos de um pragmatismo infrutífero.

Miguel Rettenmaier

Universidade de Passo Fundo

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidade plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural.* São Paulo: Editora SENAC, 2002. 179 p. (Série Livre Pensar, v. 13).

O mais novo livro de Benjamin Abdala Junior se propõe a pensar questões abordadas pelos Estudos Culturais dentro do cenário da produção literária brasileira. Em *Fronteiras múltiplas, identidade plurais*, o autor situa o novo contexto mundial no qual emergem os estudos sobre hibridismo cultural para discutir como a literatura retrata as identidades híbridas da cultura brasileira e sua interação com outras culturas.

Os três primeiros capítulos, "Hibridismo e redes informacionais", "Fronteiras múltiplas" e "Globalização, Estado, comunitarismo", focalizam a abertura de fronteiras e o fluxo de informações impulsionados pela tecnologia informacional, em especial a internet, e também a possibilidade de novos contatos interpessoais e culturais pelo deslocamento constante na era da globalização. Esse movimento através das fronteiras estabelecidas pelo conceito de nação gera novos paradigmas para identificação cultural e laços comunitários. Ao mesmo tempo, é possível identificar várias temporalidades convivendo em um mesmo contexto.

Ao mencionar as questões que envolvem a política de mercado, Abdala Junior chega a afirmar que a circulação de teorias contemporâneas, como o pós-colonialismo, representa um desejo do mercado para legitimar a hegemonia dos centros que exportam essas teorias, nesse caso os Estados Unidos e a Inglaterra. No final do terceiro capítulo, o termo pós-colonial é definido como um conceito genérico, que acabou por ampliar-se

para designar todos os povos colonizados pelas potências europeias. Nesse momento o autor destaca as diferenças entre as experiências vividas por colônias inglesas, como a Índia – foco de estudo do teórico Homi K. Bhabha, e colônias portuguesas e espanholas, como se verifica na América Latina. É extremamente importante a afirmação de que muitas vezes não são enfatizados os estudos pós-coloniais já existentes na América Latina anteriormente aos estudos desenvolvidos por intelectuais das colônias inglesas que retornaram ao território do colonizador.

O fato de Abdala Junior citar especificamente Homi K. Bhabha no terceiro capítulo não é apenas a título de exemplificação. O conceito de hibridismo hoje utilizado nos estudos pós-coloniais está associado à teoria desenvolvida por Bhabha em seu livro *The location of culture* (1994), traduzido em 1998 por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves como *O local da cultura*, pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. No entanto, para Bhabha a experiência híbrida está especificamente relacionada ao colonizado que, em um contexto pós-independência, se desloca para o território do colonizador, no seu caso a Inglaterra, a fim de assombrá-lo com a sua presença. A partir dessa vivência, o colonizado passa a ser um híbrido, pois sua identidade já não pode mais ser definida apenas a partir de seu local de origem, nem tão-somente a partir de sua nova localidade.

Em *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*, Abdala Junior reconhece a especificidade desse estudo e enfatiza que não há uma teoria rigorosamente pós-colonial relativa a países como o Brasil. É a partir dessa constatação que nos próximos cinco capítulos seu estudo sobre o hibridismo cultural na literatura brasileira será desenvolvido. Apesar de citar as contribuições de Frederic Jameson, Homi K. Bhabha, Edward Said, Stuart Hall e Frantz Fanon, ele utiliza mais os estudos desenvolvidos sobre a América Latina por autores como Nestor García Canclini, Édouard Glissant, Gilles Deleuze e Félix Guattari. É destacada a importância do conceito de crioulação, do crítico martinicano Édouard Glissant, e dos conceitos de identidade de raiz única e identidade rizomática definidos por Deleuze e Guattari.

Dentro do cenário brasileiro, é assinalada a vinculação de muitos estudiosos que pensam a sociedade brasileira às elites ru-

rais. Assim, destaca o elemento da cordialidade entre os atores da casa-grande e os da senzala, apresentado por Sérgio Buarque de Holanda, e o conceito de miscigenação de Gilberto Freire, extremamente associado aos modelos biológicos. O conceito de mestiçagem, como uma mescla cultural, é preferido pelo autor.

A partir do quarto capítulo, o livro focaliza o estudo da mestiçagem e do hibridismo dentro da produção cultural brasileira. Mesmo assim, é reservado um espaço para discutir a importância da obra de José Saramago, que “revela o mundo encoberto pelas máscaras e ritos sociais” (p. 80) e constrói idéias de identidade que ultrapassam as fronteiras nacionais. As nuvens que aparecem em seu romance *Memorial do convento* são utilizadas como contraponto às nuvens do conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa.

Os dois autores brasileiros analisados no livro são Guimarães Rosa, com seus contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, presentes no livro *Primeiras histórias*, e Jorge Amado, com *Dona Flor e seus dois maridos*. Ainda é desenvolvida uma análise da adaptação cinematográfica do romance dirigida por Bruno Barreto.

Abdala Junior apresenta uma leitura da construção de Brasília a partir do Menino, protagonista dos dois contos de Guimarães Rosa. Seu texto remete ao desenvolvimento da arquitetura moderna e ao projeto de construção da capital brasileira, planejada para, de acordo com o autor, promover, além da homogeneização da natureza, uma perspectiva de civilização e desenvolvimento. Ao sobrevoar a cidade em um avião, o ponto de vista do Menino apresenta uma outra leitura desse espaço, e o crescimento desorganizado da cidade vai comprovar essa nova perspectiva heterogênea a partir das margens, muito diferente do sonho de homogeneização centralista. É neste momento que é referida a incorporação, através de uma bricolagem, de nosso hábito híbrido, já que a cidade construída é habitada por nômades, viajantes, pessoas que para lá se deslocaram e se deslocam por motivos vários, impossibilitando o controle projetado.

Sem dúvida, é bastante significativa essa leitura dos contos de Guimarães Rosa, pois através das percepções do Menino é possível verificar como já se antecipa a noção de que as fron-

teiras impostas pelo Estado não conseguem conter a natureza múltipla e diversa da identidade brasileira. No entanto, a experiência descrita nos contos ainda parece estar longe de uma associação com o hibridismo como ele tem sido estudado no pós-colonialismo, pois nessas ficções o que importa é a subversão de uma forma cultural dominante.

O texto de Abdala Junior ainda propõe uma leitura do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, a partir dos conceitos de criouliização, mestiçagem e transculturação. A partir de um ponto de vista pós-colonial, é extremamente relevante a referência feita ao romance como “um produto de exportação”. De fato, a repercussão da literatura de Jorge Amado se deve muito à venda de uma imagem do exotismo brasileiro pela perspectiva de uma “baianidade”, principalmente através da sensualidade da mulher. A análise também se torna importante para um estudo da história da literatura brasileira, ao recuperar como esses estereótipos vão sendo construídos em nossa literatura. Um grande exemplo que já antecipa as personagens de Jorge Amado é Rita Baiana, personagem de Aluísio Azevedo em *O cortiço* (1890).

A referência à transculturação e a uma identidade híbrida é feita pela constatação de que na obra de Jorge Amado o erotismo só encontra espaço nas margens. Ao comparar com a adaptação cinematográfica de *Dona Flor*, a qual contém a música *O que será? (À flor da pele)*, de Chico Buarque, Abdala Junior aponta para a contextualização no período de censura e de opressão política a partir da ditadura imposta em 1964. Assim, *Dona Flor* é a personagem na margem que representa a identidade híbrida do brasileiro, que não se conforma à ordem colonial e rompe como os padrões universalizantes impostos pela moral cristã ao não se configurar como a mãe de família, pois não tem filhos, e viver entre o casamento socialmente aceito com Teodoro e o prazer sexual que possui com o fantasma de Vadinho.

Através de Vadinho, novamente vemos um estudo que remete à história da literatura nacional. Como marginal, a personagem permite a recuperação da figura do malandro na literatura nacional, que já aparece em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, e retorna em *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade.

A leitura do romance de Jorge Amado é original, mas é preciso lembrar que, para a sociedade, Dona Flor não vive na margem, pois ela só encarna essa dupla identidade no plano sobrenatural. Apesar de o romance apontar para a configuração de identidades híbridas, a tentativa de estabelecer estereótipos para a definição daquilo que é brasileiro ainda é mais forte. O que prevalece na obra de Jorge Amado é a idéia de que as mulheres brasileiras possuem um erotismo exacerbado, proporcionado pelo exotismo deste País tropical. Por sua vez, o homem brasileiro que se encontra mais identificado com a “brasilidade”, ou, na sua obra, a “baianidade”, será o malandro, o qual vive mais em contato com a cultura e a religião africanas e não com as regras cristãs do catolicismo.

Quase meio século já se passou após a escrita das obras de Guimarães Rosa e Jorge Amado mencionadas. Nesse tempo, as discussões sobre as identidades plurais no contexto brasileiro se fortaleceram em nossa produção literária. Em continuidade a esse trabalho de Abdala Junior, seria interessante o exame de textos literários mais atuais que suscitem um questionamento e uma nova configuração de nossa identidade e talvez possibilitem uma análise mais rica do hibridismo em nossa literatura, já que o país apresenta uma relação peculiar com o colonizador português, que não é de dependência cultural ou econômica, mas é incessantemente bombardeado pela política colonial do vizinho americano imperialista – os Estados Unidos.

Benjamin Abdala Junior aponta pertinentemente para a necessidade de um estudo específico sobre hibridismo e mestiçagem na literatura brasileira. Apesar de alguns problemas de revisão apresentados na edição do SENAC, *Fronteiras múltiplas, identidades plurais* oferece uma grande contribuição como obra inovadora ao repensar a produção literária brasileira a partir dos estudos pós-coloniais. Mais ainda, o trabalho desperta o interesse pela análise de nossa literatura contemporânea, em especial da metade do século XX e início do século XXI, a partir de novos paradigmas.

Rubelise da Cunha

Doutoranda em Letras/Teoria da Literatura pela PUCRS

MOOG, Clodomiro Vianna. *Bandeirantes e pioneiros: paralelo entre duas culturas*. 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1974. 320p.

A comparação entre Brasil e Estados Unidos situa-se hoje no centro das preocupações dos historiadores brasileiros, particularmente neste momento, em que as tradicionais auto-representações dos dois países, no que se refere à sua identidade nacional, se vêem desafiadas pelo turbilhão que as mudanças das últimas décadas vieram desencadear. Lucia Lippi Oliveira (em *Americanos: representação da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: UFMG, 2000) sustenta, entretanto, que a história intelectual brasileira esteve marcada, durante algum tempo, por uma flagrante desatenção para com o tema. Segundo a autora, tal tendência foi, acima de tudo, uma consequência da obsessão dos historiadores por premissas e conceitos postulados pela Escola dos *Annales*, na década de 50, ou pelo marxismo europeu, nos anos 60.

Nessa época, um dos raros trabalhos a apresentarem estudos comparativos sobre os países em questão foi *Bandeirantes e pioneiros: paralelo entre duas culturas*,¹ de Vianna Moog. Nessa obra, publicada em 1954, talvez possam ser encontradas as premissas sociais e culturais que originaram trajetórias e modalidades de vida distintas no Brasil e nos EUA. O livro é, do ponto de vista metodológico, uma análise inovadora, pois faz a mediação entre duas vertentes: a que apreende o Brasil através dos macroprocessos sociais, privilegiando o arcabouço institucional, e a de caráter culturalista, que tem como foco analítico as relações sociais em seu cotidiano. Os estudos pertencentes a

essas duas vertentes inserem-se, de certo modo, numa mesma linhagem, pois têm em comum o fato de manterem separadas as dimensões *sociedade* e *nação*, apresentando um Brasil invariavelmente constituído por faltas e carências, quando comparado aos EUA. Nas análises tradicionais sobre a nação, o foco analítico é o Brasil institucional do futuro, que teria de ser construído com base nos princípios universalistas do estado nacional, especialmente aqueles princípios que nos “faltam”. O mesmo é válido para as análises da sociedade cuja atenção recai sobre o Brasil “tradicional”, de “hábitos e costumes” que dizem o que fomos ou somos.

Nesse contexto, a obra de Vianna Moog atualiza a interpretação do Brasil efetuada por textos consagrados da historiografia, tais como: *Retratos do Brasil* (1928), de Paulo Prado; *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; e antecipa outros, igualmente respeitados, como *Capitalismo, autoritarismo e camponato* (1976), de Gilberto Velho; *Carnavais, malandros e heróis* (1979), de Roberto DaMatta; *Bases do autoritarismo brasileiro* (1988), de Simon Schwartzman.

Vianna Moog propõe a reinterpretação não apenas do processo de ocupação territorial, representado simbolicamente pela fronteira, como também da relação existente entre esse processo e a construção simbólica da identidade nacional nos dois países. Na obra, é examinada a construção da identidade nacional no Brasil e nos EUA, tomando-se como fio condutor a constituição dos tipos sociais que emergiram da experiência de formação desses países, ambos antigas colônias. O autor faz uma comparação entre as duas “civilizações”, defendendo a idéia segundo a qual os EUA são resultado do saber fazer do “pioneiro”, e o Brasil, um produto da ação dos “bandeirantes”. O livro origina-se da observação dos EUA iniciada por Vianna Moog em 1946, quando lá vai residir.² A repercussão e o sucesso alcançados pela obra³ devem-se, possivelmente, ao contexto histórico intelectual do pós-guerra e do início dos anos 50,⁴ a que se soma o sentimento de frustração em virtude da derrota do Brasil na Copa do Mundo e do suicídio de Vargas em 1954, eventos que marcam esse período.

A reação contra as teses da pureza étnica e da superioridade racial começa, no Brasil, nas décadas que antecedem o momento de publicação de *Bandeirantes e pioneiros*. Expressam tal reação os estudos antropológicos de Nina Rodrigues, os quais questionaram a possibilidade de se explicar fenômenos sociais e diferenças de nível entre as culturas dos diversos países tomando como referência os fatores raciais. Coube, porém, a ensaístas como Gilberto Freyre, Roquette Pinto, Artur Ramos e Gilberto Amado, o mérito da crítica às doutrinas etnocêntricas, pois eles é que transferiram os estudos sociais do plano exclusivamente racial para o âmbito cultural, como já se vinha fazendo, desde muito, nos centros mais avançados de investigação científica.

Na obra em foco, Vianna Moog analisa, fundamentalmente, a geografia, a história e a moral das duas civilizações. São esses três eixos que definem as diferenças entre Brasil e EUA. A relação dos habitantes com o espaço territorial favoreceu os EUA, assim como o abandono do passado e a crença no possível aperfeiçoamento das pessoas e das coisas. Todos esses são traços culturais que se somam para explicar a diferença de ritmo, entre EUA e Brasil, na obtenção do progresso. Tal distanciamento entre os dois países, que começou a se fazer sentir no século XIX, de acordo com Vianna Moog, tenderia a aumentar. Todavia, ao confrontar os tipos humanos que teriam dado origem às duas culturas, o autor, trilhando um caminho distinto daquele percorrido por inúmeros historiadores, descarta as explicações que aludem aos fatores geográficos e raciais como sendo os únicos responsáveis pelo desenvolvimento dos EUA. As causas do progresso da civilização americana, em contraste com o "atraso" brasileiro, não podem ser buscadas exclusivamente nos fatores geográficos. Tal constatação feita pelo autor é condizente com a sua recusa às sucessivas explicações monocausais relacionadas à raça,⁵ à geografia, às três fases de Comte e aos fatores econômicos. De acordo com Vianna Moog, tais explicações não têm consistência para dar conta de um processo histórico tão particular e complexo como foi o da formação da civilização brasileira.

Porém, Moog, no estudo comparativo que realiza, parece conferir maior relevância aos fatores geográficos, que estão, ex-

plícita ou implicitamente, presentes em vários momentos de sua obra. São mencionadas de modo recorrente, na argumentação do autor, as características geográficas das cadeias de montanhas, do sistema hidrográfico e do clima nos dois países. Tais aspectos compõem o mosaico concebido como uma das mais importantes variáveis examinadas em relação às culturas das duas civilizações em estudo, variável esta que conferiria aos EUA um saldo positivo. Vianna Moog destaca que as Montanhas Rochosas tiveram de ser enfrentadas quando os norte-americanos já estavam tecnicamente preparados. Os EUA, ao contrário do Brasil, não tiveram de ficar arranhando o litoral, detidos pela montanha, no limiar da conquista. Soma-se a isso o fato de que o Mississipi e seus afluentes banham a maior superfície contínua de terras cultiváveis nos EUA, ao passo que o Amazonas não prepara terreno para a agricultura no Brasil. Além disso, nos EUA, o clima frio, similar ao europeu, induz os grupos humanos a irem em busca do aquecimento através do carvão – elemento indispensável ao primeiro momento do desenvolvimento industrial; o clima tropical do Brasil, por sua vez, não desafia seus habitantes.

Vianna Moog afirma que o Brasil conseguiu vencer os obstáculos do clima, da orografia, da hidrografia e da pobreza do solo, transformando-se na “única civilização tropical realmente mencionável”. Isso ocorre, sobretudo, porque o Brasil criou uma civilização onde inexistem “problemas raciais intransponíveis” (p. 25). Ao mesmo tempo, verifica-se que Moog procura descartar as explicações raciais⁶ segundo as quais o progresso norte-americano advém da superioridade dos anglo-saxões sobre os portugueses. O autor recusa não só a idéia da superioridade de raças, como também a tese que aponta a mestiçagem como origem de alguns problemas enfrentados pelo Brasil. A análise comparativa empreendida por Vianna Moog centra-se no processo de colonização dos EUA e do Brasil, a fim de evidenciar as diferenças fundamentais existentes entre ambos. O autor defende que os primeiros povoadores dos EUA eram perseguidos na Inglaterra e migraram, acompanhados de suas famílias, com o propósito de fundar uma nova pátria, mediante a constituição de um corpo civil e político que garantisse a sua própria preservação. Eles adotaram formas de trabalho estáveis, realizaram a conquista

ta da terra palmo a palmo, plantando vilas e cidades. Chegaram como colonizadores e, gradativamente, tornaram-se pioneiros. O imigrante desejou ser americano, pertencer a uma nova religião e a uma nova pátria, e legar essa cultura a seus filhos. Dedicando-se ao trabalho regular, “o puritano via a marca do Senhor naquele que prosperava” (p. 180).

No Brasil, os primeiros colonizadores eram vassalos do rei português que vieram em busca de riquezas, sem suas esposas, deixando família e amigos em seu país de origem. Queriam terras para explorar e ouro; tinham a intenção de fazer fortuna e, então, retornar a Portugal. Eram desprovidos de competências econômicas, de espírito público e de autodeterminação política. Não se fixaram nos territórios percorridos, despovoaram mais do que povoaram. Chegaram como conquistadores e, posteriormente, transformaram-se em bandeirantes. Na Amazônia, por exemplo, não havia atividade que não fosse bandeirante, ou seja, predatória, extrativista, guiada pela miragem da riqueza fácil e rápida. Também no Nordeste Vianna Moog encontra esses traços, constatando uma significativa migração masculina para regiões que prometiam a obtenção imediata de riquezas. A imagem daquele que emigra para retornar a seu ponto de partida, Portugal, é a imagem da cultura predatória representada pelo bandeirante.

O português nascido no Brasil era, na verdade, um brasileiro sem sentimento de “pertencimento”; era um ser contraditório, basicamente um ressentido. O filho do português que nascia no Brasil (mazombo) reivindicava “o nascimento no reino”. Estudava em Coimbra para se fazer português. Vivia no litoral, voltando-se subjetivamente para Portugal e Paris e ficando de costas para o Brasil. Era um europeu fora de lugar. Ao trabalho regular preferia uma sinecura, uma pensão vitalícia e o prazer do jogo. Este equivalia, simbolicamente, ao veio de ouro, à luta contra o destino: o mazombo via a marca do destino naquele que “acertava”. O bandeirante mantinha como princípio de organização social a autoridade, e as virtudes exigidas eram gratidão, fidelidade e valentia. Uma das idéias centrais de Vianna Moog é o reconhecimento do bandeirante não apenas como traço exclusivo dos movimentos populacionais ocorridos no

Brasil-Colônia, mas também como a marca cultural do caráter nacional que significa estilo predatório e instável.

Há características que, na visão do autor, ficaram como que impressas no “inconsciente coletivo”, no “caráter nacional” das duas civilizações. O pioneiro dá as costas à Europa e ao passado. O passado não o prende, não o subjuga, não o aniquila. Ele o preserva ou destrói, se for necessário. Conserva o que deu certo, configurando o que o autor denomina como “conservadorismo pragmático”. Por outro lado, o bandeirante mantém os olhos voltados para a Europa e para o passado. Além disso, os americanos têm como seus heróis os mecânicos, os engenheiros, os organizadores, os *managers*, os inventores. Acreditam no valor da atividade manual, crêem no aperfeiçoamento das coisas e das pessoas. O dinheiro para eles tem um valor místico. Ligada à idéia de trabalho está a de ciência aplicada, já que tudo é suscetível de aprimoramento. O homem americano crê na ciência em ação e no princípio de que a fortuna e o saber se constroem pela constância no estudo ou no trabalho. Por seu turno, o brasileiro tem como heróis os eruditos, os diletantes, os detentores da cultura sem finalidade prática imediata. Considera vergonhoso trabalhar com as mãos e não crê na virtude de ninguém. Despreza o dinheiro; seu *hobby* é o jogo e a caça à fêmea. Em vez da “ciência em ação”, prefere a “cultura em disponibilidade”, já que a fortuna e o saber só serão obtidos num golpe de sorte e de audácia.

Ocorre, entretanto, que as marcas da fundação civilizatória dos EUA, apontadas por Moog, atualizam-se e transformam-se no plano histórico e simbólico, conforme constata o autor. Essas marcas eram os aspectos que constituíam a imagem do pioneiro, imagem que não correspondia mais aos fatos na Nova Inglaterra (Norte dos EUA) desde o século XVIII, quando o comércio e a atividade urbana prosperaram. O espírito pioneiro cedeu lugar ao espírito mercantil dos comerciantes da Nova Inglaterra, ou seja, aos ianques (o dono de estaleiros, o banqueiro, o agente de negócios, o pastor, o pregador, o agiota). Enquanto isso, o Sul tinha o *farmer* (aristocrático, autoritário e escravagista), que ampliava seu império do algodão para o Norte e para o Oeste. Frente a esses dois mundos, o pioneiro vai

sendo imprensado. Para o sulista, o pioneiro passa a ser apenas o *poor white*; para o ianque, ele é o parente pobre que teima em manter sua independência. O pioneiro não tem, então, outra saída senão avançar sobre o território dos índios e dizimá-los.

Na visão de Vianna Moog, esse é o triângulo cultural norte-americano, com cada uma de suas três pontas divergindo, econômica, política e socialmente, das outras duas. Na luta entre o Norte e o Sul, o pioneiro que vai para o Oeste acaba por se tornar o fiel da balança e pende para o Norte. O pioneiro é, assim, o vencedor imediato da Guerra Civil, mas a longo prazo o vencedor é mesmo o ianque, que vai conquistando toda a América. Todavia, traços como a crença no direito à felicidade e na perfectibilidade da natureza humana (afastando-se de Calvino para se aproximar de Rousseau), que conformam a imagem do pioneiro, são incorporados ao imaginário popular na cultura americana, ainda que, gradativamente, isso vá mudando. Um americano vai tornando-se cada vez menos distinguível de outro americano. A América vai-se transformando no paraíso do homem comum. Sem tradição, sem passado, perde a capacidade de incorporar as inúmeras levas de imigrantes que chegam. O trabalho, que antes era o meio de alcançar e manter a independência individual, torna-se unicamente instrumento de riqueza. No código moral do ianque, o trabalho se justifica por si próprio, seja de que natureza for, e santifica-se pelo resultado obtido. O processo de ianquização da América toma lugar à medida que a paixão pelo novo, a pressa e a uniformização crescem, tendendo a eliminar as diferenças culturais e as peculiaridades. Desse modo, os arquipélagos culturais fundem-se em continentes e ampliam sua órbita de influência.

Por sua vez, o bandeirante, no qual o conquistador do Brasil veio a transformar-se, foi marcado, de acordo com Moog, pelo espírito predatório, extrativista. A não-descoberta imediata das minas e a obstinação em encontrá-las foi o que permitiu o aumento do território nacional, o que marcou a diferença entre portugueses e espanhóis. Estes tiveram de sofrer mais cedo e por mais tempo o peso das conseqüências diretas e indiretas advindas do sonho desvairado da riqueza rápida, que se disseminou por toda a parte. Entre essas conseqüências Vianna

Moog inclui o caudilhismo. O triângulo cultural norte-americano – pioneiro/ *farmer*/ ianque – é comparado pelo autor ao triângulo brasileiro: bandeirante/ senhor-do-engenho/ jesuíta.

O bandeirante empreendeu a corrida do ouro, a caça ao índio, e teve de enfrentar o jesuíta, que lutou contra o seu comportamento moral. A descoberta do ouro, nos fins do século XVII, fez a história voltar-se para um sentido – o da ação predatória – e confirmou a imagem que o bandeirante, com seus ideais de conquista e de riqueza extrativa fácil, teria na história brasileira. O senhor-do-engenho não conseguiu ser celebrado como foi o bandeirante. A história deste último é marcada pela epopéia que a historiografia consagrou. Mesmo quando predominou a atividade rural do senhor-do-engenho, o sonho continuou a ser a riqueza rápida e extrativa. O campo nunca exerceu fascinação, e foi só depois de concluído o ciclo das bandeiras que se consolidou o estilo patriarcal das fazendas de cana-de-açúcar, de café e de criação de gado, no início do século XIX. A partir de então, com o término das bandeiras, ocorreu a ruralização acelerada do Brasil.

A riqueza de São Paulo é obra do fazendeiro de café e de uma imigração de tipo pioneiro, e não do domínio anterior do bandeirante. Entretanto, foi construído um mito segundo o qual a riqueza paulista é atribuída às bandeiras. Se é correto afirmar que foram os bandeirantes que ampliaram o território nacional, o mesmo não pode ser dito em relação ao processo de povoamento, de organização de um trabalho regular e de obtenção de uma produção. Os responsáveis por esse processo são os pioneiros, os colonos – açorianos, alemães e italianos – que vieram para o Rio Grande do Sul, os quais são associados por Vianna Moog aos pioneiros americanos. Entretanto, conforme lembra o autor, no momento da chegada do colono ao Brasil, a imagem do bandeirante já estava instalada na imaginação popular.

A avaliação feita por Vianna Moog – positiva do pioneiro e negativa do bandeirante – não impede que ele mesmo aponte transformações em curso. Para o autor, cada uma das culturas produz tipos de desajustamentos específicos. Os traços positivos da cultura norte-americana são, ao mesmo tempo, as causas maiores dos desajustamentos e das neuroses que a caracteri-

zam, revelando sua imaturidade enquanto cultura. Além disso, Moog observa que as mudanças e as crises pelas quais passam o protestantismo e o capitalismo, de certo modo, constituem-se numa crise de todo o Ocidente. Isso lhe permite profetizar uma nova tendência: a capacidade de conciliar conflitos, que deverá se instalar em algum(ns) dos países de origem e tradição latinas, e não nos EUA. Ao que parece, Vianna Moog percebe que a superioridade econômica protestante e ascética dos EUA não implica, obrigatoriamente, a sua superioridade em todos os aspectos da vida. O autor constata alterações na tradição e consegue ver os novos dilemas, que demandam configurações culturais também novas.

Muitas das análises produzidas sobre o Brasil basearam-se num apriorismo – a necessidade de transformá-lo em um país “moderno”. Tais análises tinham em comum o fato de se interrogarem sobre o momento e o modo de o país atingir essa condição. Ao privilegiar um método que procura superar a dicotomia *modernidade* e *tradição*, a referida obra de Vianna Moog desvia-se da abordagem que considera a modernidade exclusivamente sob o ponto de vista institucional e econômico e que se vale da comparação entre EUA e Brasil para apontar pretensas faltas deste país em relação àquele. O autor atribui à comparação entre ambos um outro sentido: o de evidenciar, nas diferenças entre EUA e Brasil, as particularidades do segundo, e não possíveis sinais do seu “atraso” ou modernidade “incompleta”. De acordo com Vianna Moog, a indiscriminação racial do Brasil não foi, fisiologicamente, um mal. De forma paradoxal, teria sido antes um bem e viria a ser, com o tempo, se já não o era na época em que escreveu a obra, um dos melhores, senão o melhor acervo da cultura luso-brasileira, apesar do alto preço que por ele se havia pago e, provavelmente, ainda se haveria de pagar.

Gradativamente, sobretudo a partir do final da última década do século XX, os intérpretes do Brasil começam a notar que o maior problema do país é assumir-se, aceitando a grandeza das particularidades que o caracterizam. Todavia, poucos desses autores admitem a dívida que têm para com Vianna Moog. Seu nome algumas vezes se faz presente na bibliografia citada por tais ensaístas, o que não significa que a obra de sua

autoria – *Bandeirantes e pioneiros* – seja mencionada por eles ao longo dos textos em que analisam as peculiaridades do Brasil.

Mauro Gaglietti

Universidade de Passo Fundo

NOTAS

¹ Vianna Moog, na obra em estudo, referencia os pressupostos do diagnóstico weberiano acerca do desenvolvimento ocidental. Em Max Weber, a especificidade da cultura ocidental emerge do movimento de racionalização religiosa, que gera uma relação particular entre ética e mundo. No catolicismo, essa relação pressupõe uma estratégia de compromisso, ao passo que, no protestantismo, permanece uma tensão produtora de autocontrole, da valorização do trabalho e da dominação do mundo. No protestantismo ascético, no Ocidente, foi mesmo possível a superação da concepção tradicional do mundo, com a substituição da ética da convicção pela ética da responsabilidade. A superioridade do racionalismo ocidental em sua vertente individualista é identificada por Weber no caso inglês e, mais ainda, no caso norte-americano, já que essa sociedade concretiza, como nenhuma outra, o tipo abstrato de racionalismo ocidental que orienta a ação dos pioneiros.

² Vianna Moog foi o Delegado do Tesouro Brasileiro, entre 1946 e 1950, em Nova Iorque. Em 1950, foi nomeado representante do Brasil na Comissão de Questões Sociais das Nações Unidas, tendo participado decisivamente da sessão que discutiu o destino do Fundo Internacional de Socorro à Infância. O Conselho Interamericano Cultural elegeu Vianna Moog, em 1952, para representar o Brasil na Comissão de Ação Cultural da Organização dos Estados Americanos.

³ *Bandeirantes e pioneiros* serviu de referência bibliográfica, entre outros, para Otávio Velho – *Capitalismo, autoritarismo e campesinato* (Difel, 1976); Roberto DaMatta – *Carnavais, malandros e heróis* (Zahar Editores, 1979); Simon Schwartzman – *Bases do autoritarismo brasileiro* (Campus, 1988); Livia Barbosa – *O jeitinho brasileiro* (Campus, 1992); Jessé Souza – *O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira* (Editora UnB, 1999); Astor Antônio Diehl – *Cultura historiográfica brasileira: da década de 1930 aos anos de 1970* (UPF Editora, 1999); Lúcia Lippi Oliveira – *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA* (Editora UFMG, 2000); Ruben George Oliven – “De olho no dinheiro nos EUA”. *Estudos Históricos* (Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2001). Diehl (1999, p. 74-79) observa que tanto Fernando Correia Dias [Presença de Max Weber na sociologia brasileira contemporânea. *Revista de Administração*. Rio de Janeiro, v. 14, p. 47-62, jul.-ago. 1974] quanto Sílvia Maranhão [Sobre Max Weber: um breve estudo de sua influência metodológica na sociologia brasileira, palestra proferida no II Colóquio de Estudos Teuto-Brasileiros, em 1969. Anais, Recife: Editora Universitária, 1974, p. 377-399] passaram por cima – em suas análises da receptividade weberiana – da obra de Vianna Moog.

⁴ Seis anos após a II Guerra Mundial, quando parecia que as doutrinas de superioridade étnica estavam para sempre liquidadas e o mundo para sempre reposto da catástrofe, eis que estas ressurgem em *Teutonic unity*, de Earnest Sevier Cox, livro que é, segundo Vianna Moog, nada mais nada menos que “um tardio rebento da velha teoria de Gobineau”.

⁵ A mais antiga e, provavelmente, a mais constante explicação para o fato de os EUA terem prosperado em quase todos os setores da atividade humana (estamos falando do período que vai até a segunda metade do século XX) incomparavelmente mais do que o Brasil, baseia-se na idéia da superioridade racial. De acordo com essa idéia, os EUA tinham sido povoados pela raça superior dos anglo-saxões, ao passo que o Brasil fora povoado e conquistado pelos retrógrados portugueses, povo que em matéria de pureza étnica nem de longe poderia confrontar-se com os primeiros. Além disso, o anglo-saxão preservava sua pureza racial, não cruzando com o índio e o negro, senão por exceção, ao passo que o português levava a extremos nunca vistos as possibilidades do cruzamento. Essas teses, para se legitimarem na esfera científica, sustentavam-se nos argumentos “científicos” de Houston Stewart Chamberlain, autor do célebre *Foundation of the nineteenth century*, ou do Conde de Gobineau, com o seu ainda mais célebre *Essai sur l'inégalité des races humaines*. E, à falta de um ou de outro, Gustave Le Bon também servia. A doutrina segundo a qual as raças nascem desiguais e desiguais permanecem em inteligência, valor e capacidade de criar e absorver cultura, independentemente das condições de clima, meio físico, antecedentes sociais e período histórico, resolvia todas as dúvidas. Para acreditar no mito das superioridades e inferioridades raciais, não se exigia prova alguma. Bastava a palavra. Portanto, a responsabilidade pelo atraso do Brasil em relação aos EUA cabia à nossa descendência dos portugueses e também, e principalmente, ao aviltante cruzamento de portugueses com as duas outras raças que formaram o Brasil: o índio e o negro. Como só a raça branca sabia criar progresso, a única esperança para as raças inferiores era continuar o cruzamento com os brancos superiores. Se estes perdiam os nobres atributos primitivos, em compensação aqueles lucravam, sempre que no produto predominassem as qualidades do mais nobre e do mais forte. O mais curioso em tudo isso não foi que a tese vingasse na Alemanha, na Inglaterra, nos EUA, no Canadá ou mesmo na Argentina, no Chile, no Peru ou no México. O espanto de Vianna Moog foi provocado pela constatação de que a tese racista tivesse livre curso justamente entre os próprios brasileiros.

⁶ A 17 de maio de 1954 – ano da publicação da obra *Bandeirantes e pioneiros* –, em histórica decisão, a Suprema Corte dos EUA proscreveu a segregação racial, em todas as escolas públicas, acabando de vez com a doutrina da igualdade com separação.

DÉCIO PIGNATARI

Nasceu em Jundiaí, São Paulo, em 20 de agosto de 1927. Poeta, tradutor, ensaísta, cronista, teórico da comunicação e semiótica, formou-se na Faculdade de Direito de São Paulo em 1951. Um ano antes, estreou como poeta, com o livro *O carrossel*. Participa em 1952 da fundação do grupo de pesquisa poética Noigandres, com lançamento de revista-livro de mesmo nome, junto com Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Em 1954, Pignatari viaja pela Europa, mantendo contato com intelectuais, poetas e músicos de vanguarda como Pierre Boulez, John Cage, entre outros. Em dezembro de 1956, o Noigandres expõe um conjunto de cartazes-poemas na I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM/ SP), lançando oficialmente a poesia concreta. Movimento de repercussão internacional, entende o poema como um objeto, uma unidade estruturada de maneira sintético-ideogrâmica, em que entram em jogo simultaneamente elementos sonoros, visuais e semânticos. Busca uma poesia objetiva, sintética, rompendo com o verso tradicional e a leitura linear. Seu paideuma é constituído por Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound, e. e. cummings, James Joyce, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre outros. A síntese teórica do grupo chama-se *Plano piloto para a poesia concreta*, publicada na revista *Noigandres* 4, de março de 1958, assim como o chamado cine-poema *Life* de Pignatari. Em 1961, o teórico defende no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis, SP) a tese-relatório *Situação atual da poesia no Brasil*, marcando o salto participante, ou seja o engajamento social do movimento. Após um período de pesquisa das possibilidades da computação na linguagem poética, Pignatari e Luiz Ângelo Pinto lançam o texto *Nova linguagem, nova poesia* (1964), exibindo o poema-código (ou semiótico), poemas sem palavras, com uso de símbolos gráficos que perseguem uma comunica-

ção universal. Na década de 70, Pignatari reúne o principal de sua produção poética, boa parte publicada em suplementos literários e revistas como *Noígrandes* e *Invenção*, no livro *Poesia pois é poesia* (1977). Em 1986, lança uma nova antologia, *Poesia pois é poesia e po-etc*, em que revisa mais de 30 anos de criação. Nesse percurso, parte de uma poética com metro tradicional e tons satíricos; radicaliza seu procedimento na fase concreta, quando cria os poemas sem palavras e utiliza signos verbais e visuais da era industrial e elementos da linguagem publicitária, campo em que também atuou profissionalmente. Resgata o verso numa fase mais recente. A temática erótica e a auto-ironia é uma constante na sua produção, assim como o exercício da tradução. Organizou antologias com poemas de Safo, Horácio, Dante, Shakespeare, Goethe, Emily Dickinson, Apollinaire, Baudelaire, Rilke, entre vários outros, além de poetas da tradição oriental. Experimentou o conto no livro *O rosto da memória* (1986) e o romance em *Panteros* (1992). Participou da fundação da Associação Internacional de Semiótica (Paris, 1969) e da Associação Brasileira de Semiótica (1974). Foi professor na Escola Superior de Desenho Industrial (RJ), de Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). Obras do autor: *O carrossel*. São Paulo: 1950. *Poesia pois é poesia e poeta*. São Paulo: 1977. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1986. *O rosto da memória* (contos). São Paulo: Brasiliense, 1986. *Panteros* (romance). São Paulo: Editora 34, 1992. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1980. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. Bibliografia crítica: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s. d. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo & PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. São Paulo: Invenção, 1965. COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CIDA GOLIM

Museu de Arte do Rio Grande do Sul/Universidade de Caxias do Sul

OLGA SAVARY

Nascida em Belém do Pará, em 21 de maio de 1993, pouco tempo morou na cidade natal, transferindo-se, com seus pais, para Pernambuco e Rio de Janeiro, onde viveu sua adolescência. Retornou adulta, por uma temporada, a Belém e finalmente permaneceu no Rio, onde fixou residência. Foi casada com o caricaturista Jaguar e vem de uma família de jornalistas e artistas. Publicou poemas esparsos em periódicos desde a juventude. Fez parte do grupo que fundou o jornal alternativo *Pasquim*, durante o tempo da ditadura, criando uma seção de notícias "Dicas", na qual reunia notícias culturais, comentários sobre livros, exposições e indicações de restaurantes. À intensa atividade cultural e jornalísticas, juntou a de tradutora (1975), principalmente traduzindo Pablo Neruda, Octavio Paz e livros especializados em espanhol. Ganhou o prêmio de tradução da Academia Brasileira de Letras, de 1980, com a tradução de *A cathedral*, de Vargas Llosa. Sempre escreveu poemas, tendo-os resgatado no livro de lançamento *Espelho provisório* (contém produções desde 1947). Desde pequena, influenciada pelo seu tio materno, exercitou a forma do haicai, experiência que vem a se refletir em inúmeros poemas sintéticos de sua produção, além de ser a primeira tradutora para o português dos mestres orientais Bashô e outros. A autora já ganhou mais de vinte prêmios nacionais. É organizadora da primeira antologia de poesia erótica (*Carne viva*, 1984) e de uma coletânea sobre a poesia contemporânea (*Antologia da nova poesia brasileira*), reunindo mais de trezentos novos poetas. A autora, a partir da década de noventa, começou a enveredar pela prosa, pelo artigo crítico-literário, além de escrever livro infanto-juvenis. Tem mais de dezoito livros publicados, e seus poemas se encontram transcritos em mais de vinte antologias nacionais e estrangeiras; publicações de contos vêm se avolumando, e estão presentes em cerca de oito coletâneas. No exterior, tem traduções em Portugal, Itália, Holanda, Alemanha, França, Canadá, Argentina e México. Tendo uma figura pacífica e calma interiormente, apresenta uma personalidade versátil, agitada, com preocupações bem definidas com a arte na atualidade.

Inusitadamente, Olga consegue fazer convergir para a sua poesia intertextualidades com várias escritoras que a precederam, notadamente Cecília Meireles e a preocupação com o fazer poético de Drummond de Andrade. Seus versos se recarregam de imagens já exploradas por outras poetisas, mas que tomam um sentido e um registro metafórico subjetivo e próprio. Explorando, inicialmente a palavra e o silêncio, cria uma rede simbólico-semântica em torno de água, mar, onda, nuvens, concha, que sempre expressam o corpo ou as sensações de um corpo de mulher. Há, também, ecos dos mitos gregos de forte simbologia em sua poesia. À medida que publica seus livros, gradativamente, essa rede de sentidos vai deslizando para o erótico e para a relação amorosa, marcadamente a partir de *Magma*. Sua poesia é escrita de uma perspectiva feminina, sem nunca deixar de lado as indagações sobre a poética, procurando expressar o erótico feminino com a poesia, oscilando entre a criação poética e o corpo e as sensações do prazer.

Bibliografia primária:

Espelho provisório (1970), *Sumidouro* (1977), *Altaonda* (1979); *Magma* (1982); *Hai-Kais* (1986); *Linha d'água* (1987); *Retratos* (1989); *Rudá* (1994); *Éden Hades* (1994); *Morte de Moema* (1996); *Anima Animalis* (1996), *Repertório selvagem: obra reunida*. (Rio: Biblioteca Nacional, 1998). *Contos: O Olhar dourado do abismo* (1997). Tem poemas e contos editados em centenas de antologias e coletâneas no Brasil; no exterior, na Argentina, Alemanha, Canadá, França, Holanda, Itália, Japão e Portugal

Obra reunida:

Natureza viva: seleção dos melhores poemas de Olga Savary (1982); *Repertório selvagem*: obra reunida (1998). Organizou: *Carne viva – I Antologia Brasileira de poesia erótica* (1984) e *Antologia da nova poesia brasileira* (1992); *Hai-kais brasileiros*. Traduziu livros do espanhol, principalmente a produção do poeta Pablo Neruda e de Octavio Paz, Senprún, Vargas Llosa, além de haikais dos principais mestres japoneses (*O livro de Hai-kais: Bashô, Busson, Issa*, 1987). Principais prêmios: Jabuti, 1971; Melhor Livro do Ano pelo Jornal do Brasil (Rio, 1977); Prêmio Poesia 1977, da APCA; Odorico Mendes de tradução (com *Conversa na catedral*, de Vargas Llosa, 1980; Lupe Cotrim Garaude de Poesia de 1981, UBESP; Olavo Bilac 1983, da ABL; Nacional de Poesia Arthur de Salles 1987, promovido pela Academia de Letras da Bahia; Prêmio Eugénia Sereno 1988 (Guaratinguetá-SP), com livro de contos ainda inéditos

IVIA ALVES

Universidade Federal da Bahia

PAULO LEMINSKI

Nascido em Curitiba, Paraná, em 24 de agosto de 1914, falece na mesma cidade em 7 de julho de 1989. Neto de imigrantes poloneses por parte paterna e de ascendência negra por parte materna, Paulo Leminski estuda, como seminarista, no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, onde aprende línguas clássicas. Ingressa no curso de Direito e de Letras, mas não conclui nenhum deles. Durante muitos anos leciona redação, história e literatura em Curitiba; a partir de 1977, vai dedicar-se às atividades jornalística e publicitária. Leminski muda-se para São Paulo, em 1988, para trabalhar no programa de televisão *Jornal de Vanguarda*, produzido pela Rede Bandeirantes. Essa multiplicidade profissional possui uma relação quase lógica e imediata com sua multifacetada veia artística, já que esta abrange diversas áreas da produção cultural e artística. Se é possível estabelecer um marco inaugural na trajetória literária de Paulo Leminski, ele acontece quando o escritor publica cinco poemas no número 4 da revista *Invenção*, em dezembro de 1964, revista ligada aos poetas concretistas de São Paulo. Pode-se dizer, entretanto, que a relação da literatura de Leminski com a poesia concreta não se esgota na publicação de seus poemas na revista do grupo Noigrandes. Mas, ao contrário, “a irradiação da poesia concreta”, que é como Leminski se refere à grande influência que esta vanguarda tem na poesia brasileira contemporânea, vai cruzar a sua criação poética, sob diversos aspectos: a) a “idéia de engenharia de linguagem”, ou seja, a noção de que a linguagem da poesia é sobretudo empreendimento técnico e disciplinado sobre a palavra; b) a prática da poesia como um constante experimento de linguagens; c) a preocupação do autor com os procedimentos que integram a poesia como sistema comunicativo, que vão desde a disposição gráfica da palavra na folha até a utilização de outros procedimentos não-verbais. Todos esses aspectos entrecruzam-se na produção do escritor curitibano, em razão tanto de sua forte relação com o concretismo quanto de suas atividades profissionais, sobretudo o jornalismo e a publicidade. O primeiro livro publicado de Paulo Leminski, *Catatau* (1975), embora se trate de um romance, ou de um romance-idéia, como o definiu o próprio autor, é marcado por

uma prosa experimental, a qual propositadamente busca a indistinação de gêneros literários. O surgimento de *Catatau* ocorre na esteira da produção independente e alternativa dos 70, numa edição do autor; todavia, não passa despercebido pela crítica, que o acolhe com boa recepção. De enredo rarefeito e com um repertório de linguagens variado e muitas vezes disparatado entre si, que vai da poesia ao trocadilho, passando pela palavra-montagem à la James Joyce até o uso de outras línguas, *Catatau* pretende problematizar os impasses e as contradições do pensamento lógico-racional europeu em terras tropicais, no caso, o Brasil. Para isso, figura a hipótese da vinda de René Descartes para o Brasil, juntamente com Maurício de Nassau, quando da invasão holandesa no século XVII. No mesmo processo de produção alternativa, saem as publicações *Não fosse isso e era menos* e *Polonaises*, que serão posteriormente incluídas em *Caprichos e relaxos* (1983). Os anos 80 e a publicação do livro de poesia *Caprichos e relaxos* significarão a entrada de Paulo Leminski no grande circuito editorial e comercial. De outra parte, vale assinalar que o aspecto experimental da poesia de Leminski não descarta o caráter lúdico e prosaico da linguagem. Ao contrário, tanto nas obras acima mencionadas, quanto também nos livros posteriores, como o romance *Agora é que são elas* (1984) e nos de poesia *Distraídos venceremos* (1987) e *La vie en close* (1991), este publicado postumamente, o acento da experiência formal não se mostra inseparável do humor, da ironia, de textos que tenham uma carga semântica mais aberta para o cotidiano. Nesse sentido, pode-se dizer que a linguagem de Paulo Leminski define-se pela articulação de uma dupla dicção poética: de um lado, um código poético disciplinado e experimental, que remete a determinadas formulações de linguagem da poesia concreta, e de outro, um código que referenda certa linguagem e certos valores originários da contracultura e da experiência tropicalista e pós-tropicalista, das décadas de 60 e 70. Esses dois registros poéticos coexistentes, em que numa disciplina da técnica e da permanente exploração da linguagem inscreve-se também uma visada meio anárquica do mundo, não se anulam e nem se excluem. É a partir dessa convergência de linguagens e de versatilidade de postura que se pode compreender ainda o interesse de Paulo Leminski tanto pela tradução quanto pela música popular. A atividade de tradutor de Paulo Leminski não pode ser

vista separadamente da sua poesia. Assim sendo, a tradução para o português de obras como *Pergunte ao pó*, de John Fante, *Giacomo Joyce*, de James Joyce, *Satyricon*, de Petronio, *Malone Morre*, de Samuel Beckett, entre outras, situa-se dentro de um projeto literário singular no qual a experiência de linguagem mostra-se indissociável da experiência de vida. Já a produção de canções populares, como *Verdura*, interpretada por Caetano Veloso, *Mudança de estação* e *Se houver céu*, gravadas por Paulinho Boca de Cantor, além de várias parcerias com o músico Moraes Moreira, demonstra a intenção de Paulo Leminski de fazer com que a sua poesia não se esgote no caráter asséptico do experimentalismo, mas atinja um rendimento comunicativo mais imediato e amplo.

Obras:

Caprichos e relaxos. São Paulo: Brasiliense, 1983 * *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984 * *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986 * *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. * *Guerre dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1988 * *Catatau*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1989 * *Lua no cinema*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1989 * *40 cliques em Curitiba*. Curitiba: Etecera, 1990. * *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1990 * *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991 * *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992 * *Metamorfoses: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Bibliografia:

ÁVILA, Carlos. "Flashes" de uma trajetória. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, p. 101-106, set.-out.-nov., 1989

GÓES, Fred e ÁLVARO, Marins. Labirinto sem limites. In: LEMINSKI, Paulo. *Os melhores poemas de Paulo Leminski*. 2. ed. São Paulo: Global, 1996.

PAULO LEMINSKI. 2 ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. (Série Paranaenses, n. 2)

PERRONE-MOYSÉS, Leila. Leminski, tal que em si mesmo. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, p. 99-100, set.-out.-nov., 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. Em torno de um romance enjeitado. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, p. 107-112, set.-out.-nov., 1989.

Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski. Curitiba: BBP/SECE, 1985.

FERNANDO C. GIL

Universidade Federal do Paraná

BRASIL

BRAZIL

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

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

Editorial Office (Brazil)

Programa 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 3418-5, Conta Corrente 12044-8

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 30.00 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\$ 30.00 a year for individual subscriptions.

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

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, CD-ROM ou por e-mail, 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, CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, 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