

ISSN 0103-751X

BRASIL

BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 32 / ANO 17 / 2004





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2004 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

- Mapeando o percurso da ficção contemporânea brasileira:** 5
novos rumos e inesperadas perspectivas
Nelson H. Vieira

- Voices of collaboration and resistance in** 23
***A saga do cavalo indomado* by Maria Alice Barroso**
Lea Ramsdell

- Dolce vita: sono-graphic figuration, tension and resolution*** 51
in *Onde andar*á Dulce Veiga?
Charles A. Perrone

- Ser, mundo e cidade: o espaço urbano na poesia de Drummond** 71
Patrícia Vieira

LITERATURA

- The next day** 95
Moacyr Scliar

ENTREVISTA

- Bernardo Carvalho:** 97
Nove noites e a frágil estrutura da identidade
Sophia Beal

- RESENHAS** 103

- FÓRUM** 121

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

Ian Alexander e Luciana Abreu Jardim (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)

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

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

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

MAPEANDO O PERCURSO DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: NOVOS RUMOS E INESPERADAS PERSPECTIVAS

Nelson H. Vieira
Brown University

“O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo. O paraíso e o inferno. Na primeira noite, ele me falou de uma ilha no Pacífico, onde os índios são negros. Me falou do tempo que passou entre esses índios e de uma aldeia, que chamou Nakoroka, onde cada um decide o que quer ser, pode escolher sua irmã, seu primo, sua família, e também sua casta, seu lugar em relação aos outros. Uma sociedade muito rígida nas suas leis e nas suas regras, onde, no entanto, cabe aos indivíduos escolher os seus papéis. Uma aldeia onde a um estranho é impossível reconhecer os traços genealógicos, as famílias de sangue, já que os parentes são eletivos, assim como as identidades” (47).

Bernardo Carvalho, *Nove noites*.

“Você não sabe o que é para uma mãe dizer que não sabe quem é o seu filho. Riza sofreu muito com isto. Tentou entender, tentou direcionar o filho, seu único filho, e não conseguia. Joca é um cara escorregadio, indecifrável. Por isso eu não posso considerar a sua certeza ao dizer ele sabe ser um hacker, mas ele não é um hacker”. Não tenho segurança nesta tua afirmação, ele pode ter feito muita coisa sem você ter o menor conhecimento. Esta é a grande questão que o processo

em rede de computadores criou. Você pode acionar os mais diversos campos, ir a milhares de sites, sem se identificar... (53).

"Quando ele começou a falar dessas idéias, percebi que eu tinha de entender mais sobre o assunto. Acabei lendo um desses livros e, pelo que entendi, a questão é que a tecnologia desenvolvida nos últimos tempos tem gerado uma nova visão do presente, do futuro e de nós, indivíduos. As tecnologias biomédicas, com suas pesquisas, têm mostrado que nós somos responsáveis pelo que podemos vir a ser. A partir do momento que podemos intervir nos genes, nossa identidade pode ser programada, calculada. É esse o interesse do Joca. Vocês sabem, ele é completamente absorvido por tudo que englobe a tecnologia do computador. Pra ele, essa máquina foi a maior invenção. Nosso cérebro, nosso sistema biológico, funciona como uma máquina com programas" (132).

Lilian Fontes, Santo dia.

"O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascateiros, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta" (47-48).

"Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvia-se noormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial" (128).

Milton Hatoum, Dois Irmãos.

A primeira passagem é do romance de Bernardo Carvalho, *Nove noites*, em que um dos narradores alude a uma tribo na qual os índios constroem as suas próprias identidades. Através dos dois narradores principais do romance, o leitor se apercebe de que essa narrativa se move sobre a instabilidade da identidade das pessoas, manifestada por personagens e narradores, eles mesmos deslocados do seu próprio terreno. Numa entrevista inédita com Sophia Beal, o próprio autor, ao falar do seu romance, declarou o seguinte: “As identidades são coisas fragilíssimas. Tendo a achar que são convenções e no fundo não significam grande coisa, mas são também o que nos dá sentido. E é isso o mais terrível, que apostemos todas as nossas fichas numa coisa tão frágil, tão ilusória, que não sejamos nada além disso”. A questão moderna sobre identidade ainda predomina, mas a montagem é diferente, no seu questionamento de identidades fixas.

A segunda passagem é do romance de Lilian Fontes, *Santo dia*, sobre um sujeito acusado de homicídio e que vive no mundo de computadores e ciberespaço, refletido na própria narrativa veloz e plurivocal. Como protagonista principal Joca nunca aparece no romance, é como se fosse uma personagem virtual. Numa conversa com a autora, no Alvaro’s no Leblon, depois de alguns chopes, Lilian reiterou o que ela afirmara num dos seus ensaios para a revista *RioArtes* (set. 2002: 16-17): “escrever, narrar, não consegue se abster dessa velocidade [a qual demonstra] a influência que o advento do computador e do uso excessivo da imagem vem tendo na narrativa literária”.

A terceira passagem é do romance de Milton Hatoum, *Dois irmãos*, na voz do narrador Nael, filho da empregada índia da casa em que ele mora e filho enjeitado de um dos irmãos gêmeos (título do romance) da família de imigrantes libaneses. Ao falar do seu romance, Milton Hatoum comentou: “há o narrador e a sua posição social, e na família, ele está dentro e fora, ele é um pouco vítima mas se vinga quando escreve. Aquele mundo acabou e ele é o dono da memória. Acontece um jogo do narrador com o mundo dele. Isso é determinante, tive que entrar na alma desse curumim. A humilhação que ele passa é o Brasil. Na minha cidade vivem mais de 10 mil índios e eles são

lúmpen. Não têm nem carteira de identidade, não têm voz, representação sindical. É uma situação dramática. O narrador fica espremido entre eles e um cortiço. De um lado, é a Manaus da zona franca, do outro a miséria". (*Babel*, 9, 2000.) Mas esse índio marginalizado tem voz e é através dele que a obra inspira alguma esperança perante a destruição da família que, pela narração, exige reconhecimento e perdão. Como estamos longe daqueles gêmeos famosos de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, cujas vidas observamos através da mente do privilegiado Conselheiro Aires. E, sobretudo, como estamos longe do regionalismo modernista, pois, apesar de uma descrição áspera da cidade, a região aparece mais insinuada pelo olhar de um indivíduo marginal do que evocada ou perfilada daquela forma documental que tivesse como objetivo uma visão coletiva e fixa do regional, fazendo parte da diversidade da nação.

Essas três obras anunciam novos rumos na evolução do romance contemporâneo brasileiro e, mais ainda, inesperadas perspectivas em relação à questão da subjetividade/ identidade e à imagem do regional.

No seu livro *Tal Brasil, qual romance?* (1984), Flora Süssekind traça e critica a longevidade e permanência no Brasil do romance naturalista e neonaturalista cujo ponto de vista manifesta uma forte preocupação com a *genealogia*, sobretudo a da identidade patriarcal – a importância de origens, raízes, linhagem, e o sentido de unidade. Assim, a pesquisadora e crítica pergunta: "E qualquer *tal* que se transforme em qual? *faz* do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como 'parricida' ou 'órfão' se torna qualquer texto que ouse fragmentar as idéias de paternidade, autoria e nacionalidade" (34). Süssekind ilustra as exceções com alguns escritores como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, que desafiavam essa tradição. Ora, a meu ver, o que está emergindo na ficção contemporânea brasileira é justamente esse desafio perante a noção de identidade e também a imagem do regional, mas se desenvolvendo ainda mais intensivamente, apontando para novos rumos, labirintos e perspectivas narracionais. Nessa linha, como mencionei acima, existem inesperadas incursões na dramatização do regional, que se torna um espaço mutável, com fronteiras tênues. O que se observa

na narrativa contemporânea, como naquelas apresentadas no início deste trabalho, é uma forte tendência para identidades em fluxo, desunião, imprecisão, ambigüidade, enigma, descentralização, o local junto com o global, o situacional junto com a noção do não-representável, o indiscernível, o indizível (profeticamente articulado por Clarice Lispector), o inexpressível e o indefinido. Em outras palavras, em vez da genealogia, há ênfase na *contingência*, uma perspectiva vinda de narradores anônimos, personagens enigmáticas, vozes ambíguas, figuras híbridas, e até personagens virtuais – isto é, uma visão contemporânea de um mundo brasileiro de paradoxos e complexidades. O sentido da subjetividade ou da identidade ou do próprio espaço não é mais um conceito imutável, mas depende de diversas agências e situações que permitem aos indivíduos “habitar formas complexas de identidade que têm em comum um compromisso de não ser ou de parecer ser simples ou inteiriço”. (Simpson, 9.) “As pessoas se situam porque [metaforicamente] não podem mais voltar para casa” (9).

Essa abordagem que dramatiza subjetividades complexas naturalmente influencia, como o tempo e o espaço são apresentados e tratados nas narrativas ficcionais. Novas formas de espaço e tempo se tornam híbridas, intersticiais, metabólicas, emaranhadas, provisórias. O termo da Nízia Villaça, “transespaço camaleônico”, capta destramente o fenômeno de espaço e ambigüidade subjetivos e complexos em que identidades mudam segundo o ambiente ou as circunstâncias, como nas expressões de etnicidade ou sexualidade situacional. Nessa linha, o conceito de culturas “situadas” reflete em parte o comportamento e a experiência socioculturais com o fenômeno da ambigüidade florescente desde a era colonial, porque, como Antonio Cândido nos indica no seu ensaio seminal, “Dialética da Malandragem”: “Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência” (1993, 51). A nova ficção adotou essa herança de flexibilidade e contradição mas a encaminhou para novas vistas e pistas. Cultiva-se e se promove essa flexibilidade no Brasil porque o modo de ser brasileiro é fre-

qüentemente caracterizado pelo “viver nos outros”, segundo Sérgio Buarque de Hollanda, no seu estudo *Raízes do Brasil*, (1936). Esse “viver nos outros” sugere como os brasileiros gostam de ser vistos, i.e., com a habilidade de lidar com diversos Outros por via de comunicação e tolerância interculturais, apesar desse comportamento às vezes não chegar ao nível profundo. Mas mesmo assim, esse intercâmbio social frequentemente oscila entre familiaridade e estranheza, muitas vezes explicado porque o indeterminado, o indefinido, e a ambigüidade se traduzem numa verdadeira zona de conforto para os brasileiros, apesar das suas dificuldades. Se Antonio Candido observa que a perda de inteireza e coerência indica um comportamento paradoxal e ambíguo, a flexibilidade aponta para uma certa predisposição a lidar com contradições. Mais do que nunca, esse sentido do indeterminado ou do ambíguo se acentua cada vez mais na ficção contemporânea, mas apesar de ser um traço histórico da Gestalt brasileira, envereda por vias novas em que a representatividade da identidade e do regional é questionada.

Em contraste, uma tradição de desconforto com a presença da ambigüidade social se evidencia nos povos da América Espanhola, caracterizado por Carlos Fuentes no seu livro *La nueva novella hispanoamericana* como “la tragedia de la ambigüedad” e por Anita Arroyo no seu estudo *Narrativa hispano-americana actual*: “Nos sentimos partícipes de esa gran tragedia de nuestros pueblos que es la de la ambigüedad y la incertidumbre” (Payne e Fitz, 7). Dentro do cenário contemporâneo montado na ficção por romancistas e contistas, o situacional e a ambigüidade são revelados através de processos autoconscientes que ilustram uma dimensão crítica de autoconhecimento cultural e consciência os quais Antonio Candido, Roberto Schwartz, Silviano Santiago, Flora Süssekind, Benedito Nunes, Heloísa Buarque de Hollanda, Alfredo Bosi, Regina Zilberman e outros têm-se dedicado a investigar e sobre os quais têm publicado durante décadas.

Se o livro de Flora Süssekind desconstrói a tendência genealógica/ memorialista do discurso patriarcal que encobre diferenças culturais e descontinuidades subjetivas, a narrativa contemporânea brasileira está mapeando novos rumos pela análise de correntes de descontinuidade e diferença muito

afastadas da prioridade ideológica da verdade, identidade e referência fixas como primordiais valores culturais. Dessa forma, a narrativa contemporânea privilegia estéticas literárias que sublinham a construção autoconsciente de formações ontológicas complicadas e conseqüentemente desafiam noções de inteireza, do ser sentir-se completo. Sobretudo, a narrativa contemporânea explora o espaço de ida-e-volta entre uma identificação e outra, muito além do conceito de uma identidade estática, nacional ou individual.

Se as narrativas dos anos 80 em parte refletiam a noção de uma imagem nacional, esta era obviamente explicada pela necessidade de recuperar o sentido de nação que fora arrancada forçosamente da sociedade brasileira pelo regime militar. Depois de dez anos de luto durante a redemocratização, surgiu uma nova dinâmica com autores estabelecidos e um grande número de escritores novos, uma espécie de *mini-boom* de romancistas e contistas jovens. A muita conhecida edição antológica de Nelson de Oliveira *Geração 90: manuscritos do computador* (2001) de contistas (alguns sendo romancistas) representa uma amostra notável de algumas vozes que merecem atenção, apesar de essa publicação não representar a grande presença atual de escritoras. Aliás, essa lacuna será preenchida agora com o lançamento recente do volume *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizado por Luiz Ruffato e publicado pela Record.

Muitas dessas narrativas manifestam o impacto do deslocamento de figuras desenraizadas ou de subalternos culturais, gente enfrentando uma realidade semidiaspórica de subjetividade incerta e frágil em que o exílio espiritual, psicológico, cultural e geográfico (interno e externo) emerge como um *locus* para analisar os interstícios do ser ou seres, cultura e sociedade que Silviano Santiago e Homi Bhabha e outros denominam “o espaço do entrelugar” da existência cultural. A meu ver, a narrativa contemporânea faz novas incursões a fim de compreender *como a cultura brasileira funciona* e como também reflete, no seu modo singular, as mentalidades afetadas pela globalização, em que alteridade, situação e diferenças são as novas coordenadas para se viver, estas que provêm das andanças migratóri-

as, híbridas e diaspóricas – todas muito comuns à experiência brasileira. As rotas e as “culturas viajantes”, classificadas pelo antropólogo James Clifford, refere-se também às experiências interculturais, dentro e além da nação, que tocam os corações dos brasileiros. Clifford comenta que o seu emprego de uma terminologia de “viagem” é marcado por sobreposições culturais traduzidas como “diáspora, fronteiras, imigração, migração, turismo, peregrinações e exílio” (11). Ademais, as palavras de Clifford ganham mais relevância se consideramos a declaração de Michael Gorra de que “o migrante é a figura emblemática da nossa época” e também o termo de Vincent Rafael, o “imaginário imigrante” como fenômeno-chave do mundo pós-moderno.

Para exemplificar os novos rumos e inesperadas perspectivas da narrativa contemporânea, vou aludir à uma seleção bem subjetiva de novas vozes promissoras para a literatura brasileira, levando em conta que autores respeitados e estabelecidos como Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, João Ubaldo Ribeiro, Sônia Coutinho, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Ana Miranda, e muitos outros continuam a fazer contribuições significativas. O que se nota como predisposições manifestadas por muitos desses autores, sobretudo os mais jovens, é uma tendência “pós-tudo” perante o que acima denominei “culturas situacionais” ou “vidas ambíguas”, semelhante a uma certa política de pós-identidade, isto é, não aquela identidade de celebração, que aliás nunca foi um traço básico da cultura brasileira. No Brasil, muitas vezes e cada vez mais, se observa a imagem de culturas imbricadas que não se dissolvem/ desfazem, e dessa forma resistem à imagem de uma coerente totalidade nacional ou regional. No nível performativo, isso me faz lembrar a famosa citação modernista de Mário de Andrade: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta/ Mas um dia afinal me encontrarei comigo/... Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,/ As sensações renascem de si mesmas sem repouso,/ Oh espelhos, Oh! Pireneus! Oh Caiçaras!/ Si um Deus morrer, irei no Piauí buscar outro!” (1930).

Esses versos evocam a multiplicidade de seres dentro de um indivíduo que, na visão de Mário, pode ser imaginada

como um desenho arlequinesco semelhante a uma configuração trançada ou entrelaçada de seres e culturas em que parte da trança está escondida enquanto a outra está evidente. Ao descrever o desenho do arlequim ou configuração de blocos em forma de diamantes, Gilles Deleuze vê: “uma jaqueta de arlequim ou uma colcha de retalhos, feitas de partes sólidas e vazias, blocos e rupturas, atrações e divisões, nuances e o abrupto, conjunções e separações, alternâncias e entretecimentos, adições que nunca atingem uma totalidade e subtrações cujas restantes nunca são fixas” (55). Essa referência também me faz lembrar do título do livro de ensaios de Silviano Santiago *Nas malhas da letra* (1989) que poderia ser readaptado aqui como “na malha das culturas”, uma teia formada de muitas culturas ou vidas entrelaçadas que cosem os seus diversos caracteres/ índoles por cima, por baixo e por certas culturas. Desse modo, a narrativa contemporânea projeta uma visão caleidoscópica da cultura brasileira, revelando muitas facetas de uma vida, um grupo, uma região, ou nação. Quando o antropólogo James Clifford descreve as muitas manifestações do comportamento “diáspórico” no contexto de múltiplas ligações e identificações, ele as vê como “subversões potenciais de nacionalidade [isto é, de uma só cultura nacional] – maneiras de manter ligações com mais de um lugar enquanto se praticam formas não-absolutas de cidadania” (9).

Pode-se aplicar essa visão situacional ao nível local e regional as narrativas refletem identidades étnicas e híbridas, gente desenraizada, anônimas personagens anti-heróicas, vivendo em cosmologias urbanas e regionais, párias sexuais, subalternos reprimidos, vozes raciais marginalizadas pela pobreza e violência, e até autômatos que residem no mundo tecnológico do espaço cibernético do aqui-e-agora, do instantâneo, onde a realidade virtual substitui o banal e o supérfluo da realidade cotidiana. Como Nízia Villaça afirma lucidamente no seu estudo *Paradoxos do pós-moderno* (1996), quando fala da construção e da desconstrução da subjetividade e até da narrativa em si: “Da estaticidade caminha-se para o dinâmico, o ambíguo, o não totalizante e o provisório” (195). E ao falar da subjetividade no romance contemporâneo, Villaça parafraseia Guattari (do seu estudo *Caosmose: um novo paradigma estético*) dizendo: “a subje-

tividade não se apresenta como coisa em si, ou essência imutável, mas depende de agenciamentos, ou seja, comporta componentes heterogêneos tanto de ordem biológica, quanto social, maquina, gnosiológica, ou imaginária" (225).

Esses "agenciamentos" se relacionam às circunstâncias das culturas imbricadas, mencionadas acima, em que certas situações exigem que os indivíduos negociem as suas identidades, como fazia Clarice Lispector. Mãe, escritora, mulher elusiva, e judia, Clarice Lispector deu novo sentido à palavra "indefinição" na sua obra e na sua vida. Para romances contemporâneos que dramatizam em primeiro plano a "diferença", sublinhando marginalização, ambigüidade, etnicidade, e as vidas diaspóricas de seus protagonistas – sejam eles judeus, árabes, japoneses, italianos, alemães, índios ou negros –, o leitor chega a conhecer figuras híbridas – étnicas ou subalternas – que exercem etnicidade situacional, assim mostrando como certas circunstâncias impelem as pessoas a selecionar comportamentos acessíveis, auto-específicos, em certas situações, sem terem de negar as muitas outras facetas de sua identidade múltipla. (Tenho interesse especial pelo simbolismo da literatura de expressão étnica, sendo filho de imigrantes.) A literatura contemporânea brasileira revela como, num mundo fragmentado, estas situações podem ser difíceis ou agradáveis, mas sempre apontam para circunstâncias intersubjetivas e o seu aspecto de "impermanência". Por exemplo, vozes étnicas contemporâneas seguem o caminho percorrido por escritores como Samuel Rawet, Raduan Nassar e Moacyr Scliar e continuam a florescer em obras como os romances líricos e interculturais de Milton Hatoum, ou nas narrativas tonificantes e judias de Cíntia Moscovich, e nos perturbados protagonistas judaicos do paulista Bernardo Ajzenberg ou em narrativas escritas por autores de outros grupos.

Um exemplo obcecante do Outro étnico são as famílias híbridas e libanês-brasileiras de Milton Hatoum nos seus dois romances, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, em que ele projeta personagens tornadas excêntricas pelos seus mundos esquizofrênicos e contrastantes que têm lugar numa Manaus, não a do *boom* da borracha, mas numa cidade de decadência e deteriorização, o espaço de uma diáspora malfadada daqueles

indivíduos afetados pela migração e da imigração. Embora Milton Hatoum desconstrua vivamente uma região carregada miticamente por imagens amazônicas de um paraíso natural, não se pode dizer que as suas narrativas são uma simples continuação do regionalismo modernista que refletia uma obsessão com a significância de lugar e “espaço”. Em vez disso, os seus romances evocam mais uma “cosa mentale”, representativa de uma visão pessoal de um observador ex-cêntrico como Nael de *Dois irmãos*: “Isso Domingas [a minha mãe-empregada] me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei *de fora* aquele pequeno mundo. Sim, *de fora* e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (29).

No seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), o “delicado território do alter” (83) é manifestado através das mentes de seres étnicos e do destino de índios subalternos, evidente nessas duas passagens, a primeira falando do pai imigrante e das suas diversas versões da sua vida transcultural e a segunda aludindo ao tratamento brutal dos empregados: “a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que, mescladas a textos orientais, ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros” (80). A segunda é a observação de uma personagem europeia sobre o mau tratamento dos empregados índios: “Aqui reina uma forma estranha de escravidão... A humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (88).

Em *Dois irmãos*, o narrador bastardo de ascendência indígena e libanesa relata as tendências destrutivas da família amazônica e libanesa que resiste e ao mesmo tempo se submete à cultura nacional, uma pista sugestiva da fragmentação e dos sonhos não realizados da própria nação e região. Nael encarna o destino alienado da população indígena e da própria região. O Amazonas da floresta/ selva e os mitos de aventura e coragem, presentes no imaginário nacional como símbolos, desaparecem entre os esforços feitos em nome de progresso e desenvolvimento. Em vez de uma imagem de um espaço regional, temos desunião e multiplicidade. Mesmo assim, as vidas deslo-

cadadas dessas personagens ilustram como alienação e negociação são dois lados da mesma moeda. E sobre esse desafio à imagem tradicional do regional, observamos a desintegração da família como estrutura social paralela à decadência da cidade, sobretudo a Cidade Flutuante, símbolo do impermanente e do moveidço.

Outra homenagem à saga da imigração libanesa se encontra no romance lírico da Ana Miranda, *Anirik* (1997), um relato sedutor da riqueza de uma cultura étnica florescendo no bairro do Jardim da Luz em São Paulo. E apesar de sua obra constituir os elementos do romance histórico revisionista, também evidente em certas narrativas de João Ubaldo Ribeiro (e em parte semelhantes à metaficção historiográfica manifestada por escritores norte-americanos como E.L Doctorow, John Barth, Don DeLillo, e Kurt Vonnegut), noto que o romance histórico brasileiro também perfila vidas híbridas, deslocadas, diaspóricas existindo no meio de culturas entrelaçadas, arlequinizadas, de um Brasil lidando com realidades contingentes.

Evidencia-se essa perspectiva nos romances de João Almino, sobretudo em *As cinco estações do amor*, a respeito de uma narradora mineira auto-exilada em Brasília, representando aquele estado contingente de “não pertencer pertencendo” (18). Referindo-se à sua narrativa como um “hipertexto que se recria a cada instante”, essa narradora de Almino também se sente levada pelo “instantaneísmo”, manifestando um conceito de tempo que tem muito a ver com o mundo tecnológico do digital, do celular, da TV e dos computadores como instrumentos e mecanismos que exercem bastante influência sobre a imaginação de um indivíduo.

Uma autora que apropria do ambiente do mundo cibernético para indicar como hoje o tempo se associa ao instantâneo “sagrado” do “tempo real”, mais do que ao passado ou ao futuro, é Lilian Fontes no seu romance, *Santo dia* (2002). Aqui o sentido imediato da narrativa funciona como um jogo de computador em que as diversas vozes e conversas dos narradores tentam decifrar a verdadeira identidade da personagem principal, Joca, um fanático cibernético, suspeito de um assassinio mas que nunca aparece (está sempre ausente), mas ironicamente se figura como uma pessoa diferente para cada um dos

narradores. Como uma das primeiras personagens virtuais numa narrativa brasileira, o leitor afinal de contas pergunta: Ele existe ou não? Na verdade quem é ele? Existe uma verdade?

Em romances e narrativas que tratam o texto como um veículo para comunicação midiática, tecnológica, autores como Fernando Bonassi (*O juiz*), André Sant'Anna (*Sexo*), Luiz Ruffato (*Eles eram muito(s) cavalos*), e Patrícia Melo (*Acqua Toffana*) empregam modos de linguagem que manifestam o ritmo acelerado do mundo do computador, da mídia ou do cinema. As suas personagens são frequentemente definidas pela ação em vez da descrição afetiva de reflexões íntimas, dando a essas narrativas uma textura de cinema como Patrícia Melo comentou numa entrevista. Aliás no romance, *Sexo*, de André Sant'Anna, a narrativa se desenrola como se a leitora estivesse olhando para uma cena cinematográfica onde as personagens são figuradas visualmente pelo que vestem, como parecem ou quanto pesam.

É mais do que óbvio que muitos desses escritores a demonstrar uma proclividade para o cinema e velocidade cibernética também usam vários formatos do romance policial, influenciado imensamente pelo Rubem Fonseca de *Bufo & Spallanzani* e pelo estilo urbano de Sérgio Sant'Ana, destramente exemplificado no seu *Um crime delicado* (1997), onde os aspectos intrincados da arte e a literatura podem ser interpretados como crimes delicados. Isso também é evidente no minimalismo do João Gilberto Noll, um escritor que vem de uma tradição regionalista mas que questiona qualquer forma de fronteira, também desafiada pela detetive feminina de *Os seios de Pandora*, de Sônia Coutinho.

Outros autores que merecem menção aqui por causa da sua introdução ousada de mundos ou espaços que antigamente eram escondidos ou relegados para cantos invisíveis, são Paulo Lins e seu *Cidade de Deus*, com vozes da periferia, Ferréz no seu *Capão Pecado* (2000), que encena um lugar injusto de pobreza, Capão Redondo, como o "Pecado das periferias". E não podemos esquecer a voz desbocada do paulista Marcelo Mirisola e as suas narrativas irreverentes, anticanônicas e decadentes de excesso sexual (*O azul do filho morto*, 2002) e de realidades subterrâneas e micronarrativas sensacionalistas que até envergo-

nhariam as personagens de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. (E não podemos esquecer as mini-histórias de Dalton Trevisan e agora as micronarrativas de João Gilberto Noll, *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) – um painel minimalista da Criação (na Bíblia), cada texto sendo de 130 palavras e manifestado como romance mínimo de instantes ficcionais. No entanto, a mestria de Marcelo Mirisola, um discurso insolente e descontrolado/ irreprimido, é notável pela sua evocação franca de um mundo violento que desconsidera status social ou classe. E apesar desses espaços serem urbanos, as suas sub-regiões questionam a famosa dicotomia entre a cidade e o regional. Com essas narrativas existem fronteiras não marcadas entre o regional e o urbano, sobretudo quando se considera que o regional e a periferia frequentemente invadem o urbano.

Nas narrativas contemporâneas, além do surgimento da pluralidade de culturas e etnias em que “o quase e o não-sei-quê” são constantemente manifestados, emergem vozes expressando diversidade/ ambigüidade sexual e seres transexuais – exemplificados por Caio Fernando Abreu e outros, mais recentemente revividos energicamente por narrativas de João Silvério Trevisan e Silviano Santiago (*O falso mentiroso: memória*, 2004), só para mencionar dois. Apesar de essas vozes se assemelharem a outras narrativas do discurso gay, estas parecem se expor abertamente na sua ambigüidade, muito mais do que em muitas narrativas desse gênero produzidas pela literatura hispano-americana. E enquanto as inovações técnicas das narrativas aparentes nos romances hispano-americanos do *boom* dos anos 60 são muito conhecidas, a ficção brasileira parece neste momento continuar a desenvolver técnicas e temáticas narrativas de uma forma agressiva, no bom sentido da palavra, talvez mais do que muitos romances hispano-americanos do pós-*boom*.

Para concluir, gostaria de referir a obra de Bernardo Carvalho como emblemática das novas perspectivas. No romance, *Nove noites*, Bernardo Carvalho engloba, não somente muitos dos tópicos, técnicas e tendências da narrativa contemporânea aqui delineados, mas também os temas de incerteza e ambigüidade em relação a identidades e espaços que se tornam fugidios ao longo da narrativa. A história contada por dois narradores

sobre a descoberta da verdade concernante ao suicídio suspeito e inesperado de um jovem antropólogo/ etnógrafo norte-americano que vivia entre índios num “coração das trevas” brasileiro, muito evocativo de Joseph Conrad, na véspera da Segunda Guerra Mundial e durante o regime de Vargas, é também uma narrativa de contrastes e de “viagem”, em que o narrador-escriptor viaja do sul para o norte, invertendo a direção histórica da migração para o sul e assim questionando a imagem estereotípica que temos da região onde muitas tribos de índios moram mas freqüentemente são vistas como se fossem representativas de uma só coletividade.

Dada a estrutura dupla da narrativa com duas vozes principais e a personalidade ambígua e trágica do jovem antropólogo, o romance dramatiza a impossibilidade de conhecer completamente a identidade de um Outro e assim desafia o aspecto verídico da genealogia e da memória para mostrar como vidas são baseadas não somente na contingência, mas também como um indivíduo pode enfrentar inquietantemente o seu próprio “coração das trevas” quando se torna um Outro perante a obliteração de uma cultura ou o desconhecido ou o não-familiar: “‘Uma cultura está morrendo’. Agora, quando penso nas suas palavras cheias de entusiasmo e tristeza, me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade” (57).

Numa narrativa orientada antropologicamente com repetidas referências científicas a antropólogos verdadeiros e internacionais como Ruth Landes, Ruth Benedict e Charles Wagly, que eram estudantes de Franz Boas e ligados à Columbia University, a noção de cultura torna-se um dos protagonistas principais e, conseqüentemente, as narrativas insinuam muito sobre culturas no Brasil junto a outras culturas do mundo, como a norte-americana. Contra a corrente de escrever romances sobre o seu próprio terreno, região ou cultura, Carvalho opta por um local meio-desconhecido, como uma espécie de trabalho de campo onde se descobrem aspectos de sentir-se estrangeiro numa terra alheia. Isso é também muito evidente no seu romance mais recente, *Mongólia*, em que a China serve

como contraste para a identidade do brasileiro viajante, deslocado do conforto da sua terra nativa.

O que fascina no romance *Nove noites* é a referência constante ao processo de narrar, junto com a dinâmica da imaginação, no contexto de discernimentos/ percepções colhidos da antropologia cultural comparativa. Para complicar a narração, temos um segundo narrador, amigo do antropólogo jovem, que, como testemunha, contribui para a memória e a realidade questionáveis: "O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo. O paraíso e o inferno" (47). Assim, história, ficção, imaginação e uma memória nebulosa tornam-se coordenadas para tentar preencher as lacunas e os interstícios de identidade no mundo de hoje.

A usar esse romance emblemático da nova narrativa como veículo para a minha conclusão, desejo frisar que ele também desafia conceitos tradicionais sobre o Brasil, invocados na minha referência inicial ao estudo da Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?* Em contraste, a nova narrativa revela menos dependência das supostas verdades genealógicas e geográficas porque é mais sensível ao poder das forças contingentes num mundo mais e mais instável e incerto. Enquanto manifestações do comportamento cultural tradicional podem ainda aderir ao poder da genealogia, a criatividade de Bernardo Carvalho combate essa proclividade cultural com uma narração que revela os rumos da contingência que é a *desordem* do dia. Na conclusão do romance, quando as identidades de um outro pai e filho são seriamente questionadas, o filho comenta sobre o seu abandono pelo pai separado, que enfim lhe conta numa carta que ele não é o seu pai verdadeiro. Contudo, o filho nota que aquele pai escreve como se fosse dois: "Falava como se fosse duas pessoas. Falava de si mesmo como se fosse outro" (164-165).

Nesse romance de identidades encobertas, de tabus suspeitos, sexualidades ambíguas e alteridades perturbadoras, o escritor constrói uma narrativa muito irônica porque, enquanto o leitor duvida das verdadeiras realidades dessas duas identidades e pode chegar a uma conclusão possível e até espantosa, o filho obviamente precisa reverter à genealogia por razões psi-

cológicas quando mostra fotos chocantes tiradas pelo pai que apontam para a sua própria personalidade e identidade: “Veja só que incrível. Dizia que não era meu pai, mas para infelicidade dele a genética não deixa dúvidas. ... ‘Tal pai, tal filho’, ele disse, e riu” (166). Perante a declaração angustiosa desse personagem e o espírito das narrativas do romance contemporâneo, talvez o título do estudo da Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*, poderia ser reconstituído aqui pela inversão dos substantivos: *Tal romance, qual Brasil?*

TRABALHOS CITADOS

- ALMINO, João. *As cinco estações do amor*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANDRADE, Mário de. Remate de males. In: _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Dialogues II*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2002.
- FONTES, Lilian. *Santo dia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- PAYNE, Judith A.; Earl E. Fitz. *Ambiguity and gender in the new novel from Brazil and Spanish America: a comparative assessment*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SIMPSON, David. *Situatedness, or why we keep saying where we're coming from*. Durham: Duke University Press, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VOICES OF COLLABORATION AND
RESISTANCE IN A SAGA DO CAVALO INDOMADO
BY MARIA ALICE BARROSO

Lea Ramsdell
Towson University

The search for a female voice that is able to both establish its authority within dominant society and dismantle the very foundations of that same society has been the undertaking of many modern women writers. Susan Lanser, in her comparative literature study *Fictions of authority: women writers and narrative voice*, frames the problem in the following terms:

...as they [female narrators] strive to create fictions of *authority*, these narrators expose *fictions* of authority as the Western novel has constructed it – and in exposing the fictions, they may end up re-establishing the authority. Some of these texts work out such dilemmas on their thematic surfaces, constructing fictions *of* – that is, *about* – authority, as well. (8)

Lanser thus points to the central paradox underlying the feminist project to reject patriarchal models of literature in favor of less authoritarian forms of expression: unless female voices realize narrative authority, their criticism of authority, be it thematic or formal, runs the risk of going unheard by their prospective audiences.

In *A saga do cavalo indomado* (1988), the Brazilian Maria Alice Barroso approaches the issue of authority from the various angles suggested by Lanser. On the "thematic surface", she undermines masculine authority by writing a family narrative that exposes the inequities of the patriarchal family structure in nineteenth-century Brazil. But in order to carry out this critique of Brazilian society, she must establish discursive authority so that her readers take her seriously and allow themselves to be influenced by her literary artistry. In her preface and throughout the novel, Barroso inserts her own voice into the narration in an effort to create a "fiction of *authority*". Simultaneously, however, she attempts to displace the single, authoritarian narrative voice of traditional novels with a multitude of narrators whose credibility with the reader fluctuates. In this way, the novel also becomes a "fiction of authority" by challenging the conventional roles of the author and reader in the powerful act of storytelling.

Barroso weaves together a tale whose content and form are combined masterfully to reinforce reader expectations of intimacy. While the novel's message of resistance to the social norms for female behavior gains the complicity of the reader in condemning authoritarian family arrangements, the oral narrative style, replete with performance features, cultivates a familiarity with the readers that draws them into sharing the power of the storyteller. However, by allowing multiple voices to take over the narration of the story's less-than-certain conclusion, Barroso resists the expectations that she herself has built up, leaving her readers without the sense of closure that they have come to anticipate in a novel.

However, Barroso's use of orality both to woo her audience and to register dissent to hegemonic cultures is not new to Brazilian letters. Marisa Lajolo, in her essay "The role of orality in the seduction of the Brazilian reader", studies the "residual orality" of nineteenth century Brazilian novels as a narrative recourse to "seduce" the population into becoming a reading public. She analyzes examples of orality in such classic works as José Alencar's *Iracema* (1865), in which the author attempts to convince the reader that the novel is simply a written version of a story that he actually heard (Lajolo 558). This tradition conti-

nues into the twentieth century with authors like Mário de Andrade, whose interest in folklore was at least as great as his interest in literature. His novel *Macunaíma* (1928) was notable for its inclusion of oral language and elements of popular culture (Bosi 399). Orality in Brazilian narrative was also incorporated into the regional novels of the Northeast during the 1930s by writers such as Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz and Jorge Amado. Lajolo comments that:

In Brazilian regionalism, orality may be assumed to represent some of the original features of Brazil's minority cultures (those of Indians, blacks and peasants, for instance) as well as being a sign of the resistance with which such cultures undermine dominant ones. (558)

As an heir to this national literature, Barroso is well-versed in the effectiveness of orality as a narrative strategy that both appeals to readers and empowers the oppressed as can be seen in her cycle of novels about the fictional Moura Alves family. *A saga do cavalo indomado* (1988) is the fourth of five narratives that are set in Parada de Deus, a town modeled after the author's birthplace, and that revolve around the relationships of the powerful Moura Alves family. In 1967, Barroso published *Um nome para matar*, the first and most extensive novel of the series, in which she tells the story of the Moura Alves family in Parada de Deus in the first half of the twentieth century. This initial family narrative was followed by *Quem matou Pacífico?* in 1969, which is set chronologically after *Um nome para matar* and takes on the form of a detective novel. More than a decade later, *O globo da morte* (1981), the third and most technically challenging novel dealing with the Moura Alves family, was published. After writing *A saga do cavalo indomado* in 1988, Barroso wrote the fifth novel about her fictitious family, *A morte do Presidente ou A amiga de Mamã*, in 1994. The action of this last novel develops against the backdrop of the Getúlio Vargas administration.

In all five novels of the Parada de Deus cycle, Barroso experiments with narrative voice, splitting the narrow vision of the traditional, monolithic narrator into a kaleidoscope of voices relating the events from diverse angles. Whereas conventio-

nal novels tend to adhere to a first-person subjective account or a third-person omniscient narration, Barroso, as Antônio Olinto notes, resorts to both:

Maria Alice Barroso emprega os dois meios, com o narrador sendo, aqui, personagem envolto pela tragédia total da estória, e, ali, personagem também, mas quase espectador, quase parente do leitor, ou leitor mais próximo do drama, contando ao outro leitor, o de verdade, o encaminhamento das coisas. (9)

The unusually intimate relationship between the reader and the narrator that results from the embedded voices, to which Olinto refers as the hallmark of *Um nome para matar*, is a defining characteristic of *A saga do cavalo indomado* as well, where Barroso's manipulation of this relationship becomes even more intense.

In *A saga do cavalo indomado*, Barroso opts for a retrospective look at her fictional family, tracing its steps back to the family patriarch, Chico das Lavras, who founded Parada de Deus. Making frequent intertextual leaps into and out of the previous three novels in the Parada de Deus cycle, Barroso succeeds in weaving a complex tapestry of the history of a patriarchal family unit as dysfunctional, misogynist and violent. In this fourth novel, the author makes her most directly feminist statement of the series and refines the oral quality of her experimental style with performance features that are designed both to captivate and taunt her audience.

Another aspect of *A saga do cavalo indomado* that relates directly to the narrator-reader interaction and that also sets it apart from the previous novels of the series is the presence of a preface by the author. Barroso exploits this extratextual space to set a tone of intimacy with the reader by revealing personal information about herself. This preface gives her the space to position herself as a Latin American woman writer, a space that she does not seem to have found in other forums. In fact, the dearth of information on the life and work of Barroso is truly striking, especially given the recent surge of interest in women writers from Latin America. Despite having more than eight novels to her

credit, she is little known outside of Brazil and no one has published an interview with her. In contrast, there have been numerous interviews published with women writers as diverse as Isabel Allende, Diamela Eltit and Angeles Mastretta, in which these writers have been able to create a self-image that has kept them in the public eye. Furthermore, aside from book reviews on her novels, there are only a few studies of Barroso's literary work, the most extensive being Daphne Patai's analysis "Maria Alice Barroso: from myth to History" in her book *Myth and ideology in contemporary Brazilian fiction* (1983). To a certain degree, then, the preface offsets the literary community's failure to recognize the contribution of Barroso to Latin American letters.

Though the insight that the preface provides into Barroso's perception of herself and her work is reason enough to examine it closely, its inclusion in the same discursive space as the novel is not accidental and the relationship between the personal reflections contained therein and the fictional text itself must also be considered. In her preface, Barroso touches primarily on her thoughts about modern literature and what the writing process means to her as an artist. It is noteworthy that she draws the comparison between her first work on the Moura Alves family and *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez: "Quando ainda não conhecíamos nada da obra de García Márquez, no Brasil, escrevi e publiquei *Um nome para matar*, em que é narrada a história de um pequeno vilarejo, desde a sua fundação, em 1820, até 1930, cento e dez anos portanto" (8). Her tongue-in-cheek reference to the highly publicized, and widely marketed, "boom" novel about the Buendía family in the fictional town of Macondo allows Barroso to vent some of her frustration at seeing the family narrative genre receive overwhelming acclaim when deployed by a male Latin American writer while her novel, published a year before, met with limited praise only from within national borders.

Along the same lines, Barroso dedicates a portion of the preface to her appraisal of the modern literary phenomenon of the bestseller. From her perspective, the financial success of bestseller novels is attributable to their simplistic design, which demands little from the reader:

Esse *easy-going* atual é que atrai o *homo-business* quase século XXI, pobre cidadão atropelado pelo monte de informações que deve compartilhar com os disquetes do seu micro, sem tempo para curtir um só livro dos mais de três mil títulos que as editoras estão lançando este ano. (10)

Rather than focus on the role that publishing houses, as "producers" of literature, play in the mass marketing of a particular type of novel, Barroso prefers to point to the reader as the "consumer" who, in the context of our modern technological society, has little mental capacity left to read anything but best-sellers that demand only limited concentration. While Barroso condemns this situation, she also concedes that she, like all writers, dreams about seeing one of her works become a bestseller without having to compromise its quality. However, she comes to the conclusion that such a scenario is an impossibility for her because it would mean having to give up her "beloved" characters:

Devo admitir que *fazer concessões* para mim, entre outras coisas, seria ter que abandonar Parada de Deus, onde encontrei o caminho como escritora: ali tenho o meu chão ficcional povoado por gente da qual eu não gostaria de me afastar por nada deste mundo. (10)

This statement of commitment to the literary project that she began with *Um nome para nadar* in the face of pressure to create a bestseller propagates an image of Barroso as a writer of integrity and underlines her authority as an artist in the reader's mind.

Barroso continues to share her perspective on contemporary literature by contending that one of the most significant contributions of modern thought to fiction is that the author no longer needs to hide her or himself behind her or his narration. The direct intervention of the author into the text of the modern novel expands the narrative space so that other voices may be heard. She reveals that one of the many undertakings of current writers, such as herself, is to make the writing process, with its inherent subjectivity and ambiguity, transparent to the reader: "Na verdade, o autor deixa de *representar* determinado tipo de ficção para demonstrar ao leitor como é ela feita, isto é, logo

após o testemunho seco, descarnado, da personagem, surge a versão romanceada do autor" (9). This commentary helps to explain Barroso's innovative and complex narrative style in which first, second, and third person narrations, emanating from both the narrator and the characters, are embedded one in the other in order to create juxtapositions that expose the multiple perspectives involved in the storytelling process.

Barroso further clarifies her objectives as an artist by confiding that her role as a writer is to tell stories as if they were to be heard, in the oral tradition of the slave women in Brazil who used to relate tales to the younger generations:

Falemos um pouco do autor que simplesmente deseja contar algumas histórias. Talvez seja esse um costume remanescente dos antepassados tribais; esse tipo de literatura oral também poderia ser encontrado nas velhas fazendas brasileiras, quando à beira do fogo as negras escravas faziam o seu raconto para a geração mais nova. (7)

In choosing to "tell" a story rather than "write" it, she rejects the written discourse of power imposed on Brazil by the Western colonizers and embraces the oral forms of African and female cultures. Barroso's valorization of this oral legacy gives the reader insight into the motivations for her unorthodox narrative style and, in so doing, creates a sort of partnership between the author and her reader.

Nonetheless, in spite of these appeals to the reader's desire for a stake of ownership in the novel, the preface includes subtle indications of authorial resistance to her readers. Doris Sommer, in her discussions on authorial resistance ("*Sin secretos*," "*Córtex in the courts*," "*Resistant texts and incompetent Readers*"), points out that Western readers are trained to assume that they are equal partners with the author in the creation of a literary text. Furthermore, they have been conditioned to believe that they are entitled to a reward for their participation in the text, usually the revelation of some basic truth that they can add to their reservoir of knowledge: "Years of privileged training in literary traditions add up, understandably, to a kind of entitlement to know a book, possibly with the

possessive and reproductive intimacy of Adam-who-knew-Eve" (1994, 528). Barroso seems well aware of these presumptions as she manipulates readers' expectations by encouraging their participation in the text at the same time that she hints at her resistance to Western notions of the role of both the reader and the author in the storytelling event. In her preface, she speaks of the act of writing as a dialogue between the writer and her characters, implying that the reader's role in the creative act is somewhat secondary. The preface comes to an end with the following lines: "A ambiência é apenas o ponto de partida para o que irá acontecer depois. E o *depois* será a *nous deux*, personagem e autor. Com o testemunho do leitor, é claro" (12). Rather than participating in the text as its co-creator, Barroso prefers to see the reader as a witness to the primary interaction between the novelist and her characters. The expression of this desire for what Lanser calls "narrative hegemony" (18), in effect, warns the reader against his or her easy appropriation of the text. As will be seen in the novel that follows this preface, Barroso plays with the reader by deliberately hiding the identities of the multiple narrators, thereby forcing the reader to focus on the narrative act and on the veracity of what is being narrated.

An additional dimension of authorial resistance emerges when Barroso auto-reflexively explains the purpose of the preface within the preface itself by citing another text:

De repente me ocorre este trecho de Novalis: ...o prefácio é um sutil medidor de livros. Os mais espertos, por isso, costumam agora deixar de lado esse traiçoeiro indicador de conteúdo, e os comodistas o fazem porque um bom prefácio é mais difícil que o livro – prefácio é raiz e quadrado do livro ao mesmo tempo... Um pouco disso era a minha intenção quando comecei a escrever este prefácio. (10-11)

By drawing the reader's attention to the notion of the preface itself as being outdated because it divulges too much information from the novel, in a sense "ruining it" for the modern reader who is looking forward to the challenge of unraveling the story on his or her own, Barroso sets up a paradoxical

relationship with her audience. On the one hand, she seems to demand a non-conventional reader who, unlike the "easy-going" reader of bestsellers, is willing to piece together the multiple narrative voices that emerge in her novel. On the other hand, if, as the quote from Novalis states, the preface roots and frames the work which follows, then Barroso deflects the collaboration of the reader by writing a preface in the first place, thereby imposing her point of view on the text which follows. These contradictions within the preface reflect the paradox of Barroso's own "authoritatively antiauthoritarian" (Lanser 7) stance.

Nonetheless, the tone of intimacy established in the preface is carried through the novel proper, fueling reader expectations that they share in the authority of the author to condemn the workings of patriarchy on the level of the family in nineteenth-century Brazil. As the novel begins, the reader's complicity in the plot of the story is contingent upon his or her sense of affiliation with the marginal characters who suffer the injustices of Brazilian patriarchal society. In particular, the reader is induced to identify with the feisty heroine, Maria Olegária, in her struggle against the authority of her father, Chico das Lavras, and the Church.

Chico das Lavras, the family's patriarch, claims that Christ the King appeared to him in a vision with the command to establish the city of Parada de Deus in 1820. As an offering of thanks for his prosperity, Chico promises that he will send each of his seven daughters to the convent and his only son to the seminary. Maria Olegária, the rebellious youngest daughter, refuses to submit to her father's will in the matter. As a consequence, she is locked in a cell and given only bread and water for three days. After serving her punishment, she explains to her brother that her only desire is to be given the freedom to practice her rare talent for taming horses: "E eu não nasci para ser escrava, ocê bem sabe disso: eu só sou feliz galopando no lombo de um cavalo, o vento batendo na minha cara, os caminhos sem fim na minha frente" (92).

In her strangely intimate relationship with Negro, the untamed horse after whom the novel is titled, Maria Olegária is clearly aligned with natural forces striving to remain free of the

domination of her father and, by extension, of patriarchal society. She and Negro share in an unspoken complicity to resist authoritarian attempts to limit their freedom and the reader, in turn, is persuaded to join in this alliance.

Maria Olegária and her brother Zé Inácio are the only characters to question Chico das Lavras' authority. Despite his extreme dedication to Church doctrine and his reverence for the sacred, the patriarch openly "visits" Didila, the seamstress who lives in the same house as the Moura Alves family, every night after the family dinner. A bond is formed between brother and sister as they discuss the hypocrisy of their father's actions:

Zé Inácio e a irmã tinham uma afinidade tal que terminava por se sentirem cúmplices um do outro... questionavam a figura do pai, pois não entendiam como Chico das Lavras podia abrigar, dentro dele, um tal desejo de santidade ao mesmo tempo em que se entregava aos prazeres sexuais quase as escâncaras, fora do matrimônio. (51)

Maria Olegária tells Zé that the only way for them to escape the tyranny of their father is to follow their instincts and run away. He reveals that he already has plans to run off with Glorinha, the daughter of their father's mistress, Didila.

After his marriage to Glorinha, which is scandalous not only because it goes against Chico das Lavras' wishes but also because of the intimation that the union is incestuous, Zé Inácio is disowned by Chico. Nonetheless, his father does provide him with a piece of land from which to make a living, under the condition that no family member ever visit the household. Later, in defiance of her father's orders, Maria Olegária seeks out Zé Inácio for support in her decision to run away with the horsetamer Honório, who is the son of a black prostitute and therefore marginalized like herself. Zé betrays his sister's confidence by advising against her plans and by proclaiming that, in actuality, he admires their father: "não é, apenas, a estima que um filho tem pelo seu pai, mas a admiração que um comandado experimenta pelo seu comandante" (91).

Zé Inácio, with his weak character, now serves as a counterpoint to Maria Olegária, who is depicted as a courage-

ous agent of change. The contrast further entices the reader to identify with the heroine who contradicts the deceptive image of woman as inherently passive. Neither Maria Olegária, nor the reader as her accomplice, become traitors, as does Zé Inácio, to the common struggle against authority.

The protagonist also resists the Church as the authority propping up social constructs designed to confine women. In defiance of the Catholic code of female virtue, Maria Olegária openly acknowledges and acts upon her physical attraction toward the priest of Parada de Deus, Padre Cesário. She becomes obsessed with this male representative of the Church and makes no attempt to hide her feelings from him. Rather, in the confessional and in other private moments with the priest, she disrespectfully taunts him, telling him to let the man hiding under his vestments emerge in all his humanity and desire (99).

After Chico das Lavras has Maria Olegária locked up in a small cell for voicing her refusal to go to the convent, Padre Cesário visits her and is stunned when she unleashes her sensuality upon him:

Maria Olegária lhe beijava as mãos como se quisesse devorá-las; eram pequenos movimentos de sucção que ela fazia com os lábios e aí ela foi em busca das palmas das mãos, como se aquela fosse uma pesquisa tátil de sua pele que ela estava realizando. (65)

This open expression of female sexuality toward a priest translates into a statement of rebellion against the Church as a pillar sustaining "the double standard of morality" that is key to Western patriarchy (Daly 63).

Maria Olegária's contempt for Church doctrine also manifests itself in her harsh criticism of the female roles that are considered acceptable in patriarchal society. In a scene between the protagonist and Padre Cesário, which is presented in the text as a theatrical piece, complete with stage directions, she makes a flaming condemnation of marriage as a repressive, unnatural social arrangement designed to enslave women:

Padre Cesário *pensativo*... Compreendo, compreendo: tu já estás mocinha, com certeza queres te casar, ser mãe,

ter filhos, como toda moça sonha e deseja. Maria Olegária *põe-se de pé, pisca-piscando os olhos, nervosa, como se o sacerdote acabasse de ofendê-la ...e ter um marido pra me mandar, sujigar, como se eu fosse mucama dele? (E põe a língua pra fora, num desaforo infantil, a que o padre assiste, perplexo, sem saber como reagir.)* O senhor fique bem sabendo que tanto quanto eu me chamo Maria Olegária, esta que está aqui nenhum homem vai bridar, colocar os freios pra mim ter que fazer o que ele bem quer e manda! (25)

By equating the status of women in marriage to that of the slave or of the tamed animal that has had its spirit broken, Maria Olegária undercuts the institution of the patriarchal family. Becoming a nun, the only other option offered to her by the Church, is equally repulsive since being a “noiva de Cristo” also implies the hierarchical arrangement of man over woman. The text, then, both challenges the underlying belief that it is “natural” for women to want to be wives subordinate to their husbands (Ortner 71) and criticizes the Church for using its dogma to subjugate women in Brazilian society.

Maria Olegária’s status as an underdog in the dominant culture is further accentuated by the fact that she is marginalized by both male and female society. The masculine contingent of power, Padre Cesário and Chico das Lavras, label her a demon purportedly for her abnormal rejection of acceptable feminine qualities. However, it is their perception of her as a temptress that emerges as the true motivation for their thinking of her as a woman possessed. Chico das Lavras finds himself tempted to release Maria Olegária from his punishments as he attributes her resistance to his authority to the devil. He expresses his ambivalence toward Maria Olegária in his confession to Padre Cesário:

Agora, essa outra menina, a minha caçula, tão novinha, nesse desespero dessa teimosia sem fim, alegando que não vai pro convento... Eu já nem sei o que vou fazer com ela: me dá até dó de ver ela trancada no quarto assim, parece um bicho, pior que uma escrava. Será que o senhor não podia falar com ela, padre Cesário, dar uma bênção pra ela a fim de tirar os maus espíritos porque é isso que deve de tá acontecendo com a Olegária... (83-84)

Meanwhile, Padre Cesário nearly succumbs to Maria Olegária's pleas that he give up the priesthood and run away with her. Speaking in the first person, the priest informs the narrator and reader of his struggle to resist Maria Olegária:

O demônio tinha se apoderado dela, estou seguro disso, e ele me pareceu mais sedutor que nunca: quando aqueles olhos pestanudos batiam as pálpebras, como se ela não entendesse o que eu estava a exorcizar, ali eu bem tinha noção do abismo no qual poderia perder-me. (62)

The way that Padre Cesário turns the tables and blames Maria Olegária for his own feelings of desire is typical of what Mary Daly calls the "scapegoat syndrome" in which women become the scapegoats for male sexual guilt (1973, 60-62). In reality both Padre Cesário and Chico are unconsciously attracted to the heroine's free spirit, which tempts them to abandon their reverence for the sacred and restrictive discipline of the Church.

Moreover, Maria Olegária stands out in stark contrast from the female accomplices to authority with whom she lives. Her mother and her sisters idly await their fate in submission to Chico das Lavras' every command and whim. They have been brainwashed by the masculine code of authority and see themselves as powerless with the duty to conform. From their perspective, Maria Olegária is not a temptress – she is simply crazed. In their eyes, the idea that she, as a helpless female, stands up to the omnipotent Chico das Lavras and pays the consequences of invoking his wrath is testimony to her unstable mental state. Her refusal to be reined in by either male or female admonitions of her behavior reinforces the steadfastness of her character, aligning the reader with Maria Olegária and giving him or her the satisfaction of being the ally of a worthy protagonist in her struggle for justice and freedom.

The intimacy achieved with the reader via the character of Maria Olegária is enhanced by the author's innovative storytelling strategies, which key her family narrative as an oral performance. As Lucia Helena observes, orality is associated with "o poder do discurso" while writing is linked to "o dis-

curso do poder" (105). She indicates that orality in narrative in itself is subversive:

...a fala é tanto um elemento de desestruturação da narrativa (pois o narrador onisciente deixa-se constantemente perpassar pelo fluxo das consciências das personagens, que se autonomizam do discurso todo-poderoso em terceira pessoa), quanto nela se subverte e desestrutura o discurso ideológico de uma determinada classe que domina e oprime. (105)

The orality of the narrative surfaces at every turn as Barroso resorts to a variety of performance techniques, including direct references to the oral tradition, simplified grammar and colloquialisms, redundancy, parallelism, prosodic features, folkloric elements, and formulaic expressions. In addition, she underscores her constant awareness of the text as an oral performance for an audience by interspersing first, second and third person narration through the novel and by layering the story with multiple discursive forms, such as the drama, the interview, and the chronicle.

As mentioned above, from the beginning of her book, Barroso insures that her novel will be understood as a performance by citing in her preface the oral legacy of the Brazilian slave culture as her inspiration as a storyteller. She suggests that the oral tradition of the Brazilian slaves is as essential to an understanding of culture as is classical literature: "Talvez tão valiosa quanto as famosas sessenta cartas de Cícero, que salvaram o passado romano, a memória dos escravos impediu que se perdesse boa parte das paixões e dos mitos da casa-grande e da senzala brasileiras" (7-8). And, later in the preface, she continues: "Concluo que minha ambição é verbalizar, documentadamente, esse raconto que ouvi (ouvi?) na beira do fogão de lenha, na minha terra" (11).

The importance of citing a past practice as a standard of reference, such as that above, in an oral performance is explained by the folklorist Richard Bauman: "In tradition-oriented societies, an appeal to tradition may thus become a key to performance, a way of signaling the assumption of responsibility for the proper

doing of a communicative act" (21). Barroso's preface, therefore, sets the stage for the oral performance to follow by establishing her authority to tell a story that she "heard" as a member of a community in which the virtuosity and cultural function of the "teller of tales" are recognized and valued.

Once the novel proper begins, the oral quality of the narration is immediately evident due to the simplicity of word choice and sentence structure, which allows the reader to experience the emotional intensity of the story without getting lost in abstract, convoluted sentences (Nascimento 12). Rather than resort to the subordinate sentence structures that typically provide the flow of written narration, with words such as "while" or "thus" (Ong 37), Barroso prefers the additive sentence structures common to oral expression by using the conjunctions "and" and "but". This stylistic preference leads to a narration abounding in what grammarians would term "run-on sentences" that are deemed inappropriate for written communication.

Moreover, this family narrative is punctuated by colloquial expressions and pronunciation. Common words such as "você" and "estava" become "ocê" and "tava" when spoken by the characters in dialogue with one another or with the narrator. Even Christ the King, the supreme patriarch, cannot resist the ease and sonority of popular speech. "Com voz grossa e autoritária", he appears in a vision to Chico das Lavras with the following commands: "Nestas terras ocê vai procurar ouro, Chico, e este ouro ocê empregue na fundação de uma cidade que deverá ter o meu nome, para maior honra e glória minhas" (16). Significantly, Maria Olegária and the slaves speak the same lingo with frequent interjections of "uai" or "ara", expressions like "com todos os esses e erres", and archaisms commonly used by country folk such as "vosmecê", all of which not only add to the reader's sensation that he or she is listening to a story rather than reading it, but also draw the connection between the oral cultures of the women and African slaves.

Furthermore, like any good storyteller, Barroso reiterates important information to make the point of her story and its development interesting and clear to the listener. She refers repeatedly to the salient features of the characters in order to

evoke a visual image of each one in the reader's mind. Maria Olegária, for example, is identified by the "pisca-piscando" of her eyes. The image of Chico das Lavras, with his black beard and gold rosaries around his neck, is unmistakable while Siá Dina, Chico's wife, is recognized by the "papeira que lhe dava um ar magoador". Similarly, Padre Cesário is repeatedly introduced into the narration with references to his prematurely white hair. While modern, highly literate readers may find this narrative strategy "cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight" (Ong 38), the consistent recurrence of these formulaic descriptions succeeds in orienting the reader to the characters and the unfolding of the plot as if he or she were listening to the story without the benefit of a written text to refer to for clarification. This simulation of an oral storytelling event makes the narration seem more audience-centered and personal.

Barroso proves to be competent with other performance strategies that achieve this same effect, including the use of parallelism, paralinguistic features and folkloric elements. A representative paragraph drawn from the third-person, omniscient narration of the novel, concerning the horsetamer Honório and his efforts to learn more about Maria Olegária, exemplifies the novelist's implementation of these performance strategies:

Mas ninguém a conhecia melhor do que os escravos: e fora Secundina, a mucama da mãe de Maria Olegária, a mesma que, segundo diziam, fora encarregada das bruxarias para acabar com o derriço de Chico das Lavras pela costureira Didila (murmurava-se que a mucama alimentava a leite um sapo preso numa panela debaixo da cama do casal dos proprietários da Gratidão), que contara a ele, Honório, que o Negro, o cavalo indomado, acudia ao chamado da filha caçula do fundador de Parada de Deus como se fosse um gatinho, de tão manso, mas que isso só acontecia quando não tinha ninguém por perto, como se o próprio cavalo tivesse vergonha de ser dominado por alguém, principalmente por uma mulher. (67)

This fragment demonstrates Barroso's reliance on parallelism, described by Bauman as "the repetition, with systematic variation, of phonic, grammatical, semantic or prosodic struc-

tures" (18), to lend her family narrative a rhythmic oral quality. The characters Secundina and Negro are referenced in parallel fashion, their names being followed by a comma and a short formulaic phrase identifying their role in the narration. The unusual reaction of Negro to Maria Olegária is highlighted by the presence of two metaphorical phrases introduced by "como se". The redundant use of "por" near the end of the paragraph in combination with other words beginning with "p", such as "perto", "próprio", and "principalmente", produces a rhythmic pattern of alliteration esthetically pleasing to the ear.

In order to express paralinguistic features in her written text, Barroso makes creative use of punctuation marks, as demonstrated in this paragraph. The commas sprinkled throughout the fragment cause the reader to pause at regular intervals as if he or she were waiting for the storyteller to catch her breath. The parallel occurrence of this prosodic element augments the rhythmic nature of the author's oral style. The presence of the colon preceding the conjunction "e" at the beginning of the paragraph serves the strategic function of literally giving pause, an extended pause, that attracts the reader's attention to the explanation that follows. The use of parentheses signals a shift in voice volume and tone as what is enclosed in parentheses is taken as an aside, or additional information expressed in confidentiality.

The narrator's reference to "bruxarias" reveals her ability to exploit folkloric elements of Brazilian culture for the purpose of casting her family narrative as performance. The practice of witchcraft is usually associated with non-literate peoples and is rooted in a long oral tradition. Those who become competent practitioners gain the respect of the community. By introducing the slave woman Secundina into the narration with a description of how she was called upon by her mistress to bewitch her master, the narrator establishes this character's credentials as the competent bearer of oral lore, with the implication that what she has to say to Honório about Maria Olegária will not only be relevant, but entertaining as well. The remainder of the text, following the parentheses, is presented as a paraphrased version of Secundina's performance for Honório.

Finally, the use of formulaic expressions, such as "segundo dizem" and "murmuravam-se", in this paragraph and throughout the novel mark the text as performance. Charles Briggs refers to these formulas as evidential frames because they "signal that the information is derived from verbal evidence" (213), which indicates that "the basis of the performer's knowledge is verbally transmitted information that is known to the community as a whole" (225). Barroso's inclusion of evidential frames in her narration is, therefore, essential to her project of re-creating an oral storytelling event because they ground her written discourse in the "talk" of the inhabitants of Parada de Deus who supposedly witnessed the saga first hand. This technique of shifting the authority of the text from the narrator to the characters by citing the community as the source of the information gives more credence to the story and is an attempt to convince the reader to believe that it actually could have happened.

Another performance strategy that incorporates formulaic expressions, which Barroso exploits for the purpose of priming the reader's complicity with the storyteller's power, is her foreshadowing technique. While the characters go about their business seemingly oblivious to the repercussions of their actions, the narrator underlines her authority as storyteller by contrasting her omniscience with the characters' often tragic lack of awareness. The repeated and emphatic use of expressions such as "nem podia imaginar" (105), "não podia prever" (104) or "desconhecia" (107), highlights the characters' lack of knowledge and, therefore, lack of power, in opposition to the narrator's omniscience and omnipotence. For example, no one, not even Maria Olegária or Chico das Lavras, can foresee that Zé Inácio will in fact inherit from his father an insatiable sexual appetite that will result in innumerable "filhos naturais" (120). Likewise, no one, not even Maria Olegária herself, realizes that she will never set foot in her parents' house again once she flees with Honório (119).

With access to this knowledge, the reader shares in the narrator's authoritarian stance which effectively parallels that of Chico das Lavras himself, the representative of Brazilian pa-

triarchy who attempts to control the destinies of all who surround him. The following vindictive against Chico by Maria Olegária may also be directed at the dictatorial narrator and reader as well as the oppressive social system itself: "Mas vosmecê achou de resolver a vida de cada um das gentes sempre que um de nós tava nascendo e assim nem adiantou a gente aparecermos no mundo se o nosso destino era só pra cumprir os caprichos de vosmecê" (80).

In addition to weaving performance strategies throughout the text, Barroso also moves in and out of the genres of theatre, the interview and the chronicle to enhance the oral quality of her novel. The dramatic genre is interspersed in the novel at three intervals. Explicit set descriptions and stage movements add another layer of significance to the narrative as a performance, allowing the reader to perceive the context and paralinguistic cues, such as gestures and prosody, that mark the actions of the characters. The dramatic scenes also give the reader the impression that the characters are stuck in their roles playing out their destinies. For this reason, it is no accident that the theatrical frame is employed primarily to emphasize the gulf between the weak characters who comply with authority and the dynamic, marginalized characters who resist patriarchal dominance.

In the first dramatic sequence, as seen above, Padre Cesário fulfills his role as representative of the Church by blindly citing Catholic dogma to avert the blasphemy and advances of Maria Olegária (23). In the second dramatic interval, Siá Dina, Chico das Lavras's wife, and all of her daughters except Maria Olegária are seated in the ladies' drawing room passively embroidering in strict obedience to Chico das Lavras's commands. They discuss in an accusatory and envious tone the absence of Maria Olegária and Glorinha, the daughter of Chico's mistress, from this daily female ritual. When Glorinha enters the room late, Siá Dina refuses to speak to her directly, but reprimands her indirectly by addressing her daughter Dorotéia:

Siá Dina, *proseguindo sem levantar os olhos do crochê*, Dorotéia, é bom que a gente ficamos entendidos sobre uma coisa: quem faltar mais um dia à hora do bordado vai ter que ajustar contas com siô Chico das Lavras em

peessoa! Glorinha, *que ouvira tudo com um sorriso trêmulo nos lábios, também se dirige a Dorotéia, como se siã Dina não existisse.* Ocê pode dizer pra essa senhora, Dorotéia, que eu nunca que me esqueci das coisas que siô Chico das Lavras manda a gente fazer. Nem eu vou me esquecer nunca!... *Faz uma pausa, para tomar fôlego, e acrescenta:* Agora, que eu nunca mais vou botar meu pé aqui. (59)

Glorinha's rebellion against Chico das Lavras's omnipotence serves to emphasize the pathetic docility of the mistress of the house and of all but her youngest daughter. Thus, the reader is drawn to identify with Glorinha, another marginalized character who, like Maria Olegária, has the fortitude to take on her oppressor verbally.

The final theatrical scene of the novel features Maria Olegária packing her belongings to run away while her sisters look on curiously, but incapable of action (110). They ask their youngest sister a series of lame questions, assuming that she is preparing to go to the convent early. Maria Olegária retorts angrily that no one will ever find her in a convent. As she storms out of the room, the sisters conclude that she is crazy and resume their inane activities in silence, awaiting their father's orders to fulfill the destinies that he has laid out for them as "noivas de Cristo".

The cumulative effect of these theatrical interludes is the revelation that the accomplices to patriarchal authority are simply acting out, or performing, acceptable gender roles without any thought as to why. In contrast, Maria Olegária and Glorinha bring into question the norms of female behavior by refusing to perform, thereby enlisting the sympathy of the reader for their dynamism in the battle against patriarchal injustices.

Another oral genre employed by Barroso to frame her narrative as performance and to develop an intimacy with the reader is the interview. In the middle of the third person, omniscient narration, the narrator periodically interrupts to address the characters directly. When in the interview mode, the narrator steps out of her role as "objective observer" to become a "participant-observer", interacting with the characters and

confronting them with questions as if she were the host of a daytime talk show. Furthermore, as Patai points out, the interview format, as Barroso employs it, fulfills another function:

[It] is an interesting device, for the narrator not only confirms the existence of the character but vice versa. The character actually confirms the existence and presence of a potential narrator through the experience they share in some particular fictional present time, the time of the interview. (48)

The effect on the reader is a sense of familiarity with and credibility in both the characters and the narrator, which reinforces the rapport that the author has been cultivating with the reader throughout the novel.

However, this perceived intimacy with the characters through identification with the storyteller may blind the reader to the power-play of the interview genre, which is necessarily hierarchical since the interviewer typically retains complete control over the questions asked and the interpretation of the interviewees' responses (Camitta 26). The narrator as interviewer is privileged with omniscience and assumes an authoritarian attitude in her dialogues with the characters, challenging their version of events as well as informing them of the thoughts and actions of other characters, as in the following segment where Zé Inácio and the narrator discuss Maria Olegária's plans to run away from Parada de Deus:

- Assim eu fiquei sabendo da decisão da minha irmã: acho que o único a saber.
- O único não: de certa forma, tua irmã Hermengarda pode também intuir esse gesto da irmã caçula, já que foi ela a testemunha oculta da última conversa havida entre Maria Olegária e Padre Cesário.
- Memém?
- Sim, ela. (95)

By divulging secrets and cross-examining her characters, the narrator shares power with the reader. From her vantage point of omniscience, the narrator has the authority to reveal aspects of the story that only she is willing, or able, to tell.

In addition, the narrator chooses to carry on a direct dialogue with only selected characters. It is no accident that the reader has no direct access to the voice of Chico das Lavras, nor to those of his wife Siá Dina or Maria Olegária's sisters. These are the voices of lip-service to the status quo that, if given expression, would detract from the story's message of resistance. However, the absence of interviews that include these collaborators with authority marks their subjugation as characters with no real voice, which points again to the subjectivity, and control, of the narrator as participant-observer. As Patai has remarked: "By depriving a central character of his or her own independent narrative, the author creates a situation in which, in effect, the first-person narrator's will is imposed on the character whose speech is apparently being reported" (46). This is especially true in the interviews with Maria Olegária when she, in the first person, quotes the words of her father. Thus, though the presence of the interview genre may serve as a performance strategy designed to build an intricate web of perspectives into the story, below the surface this format subtly draws the reader into sharing power with the storyteller, who, as interviewer, determines not only the questions asked of and the information shared with characters, but also who is allowed to speak or have access to her knowledge.

Yet, if the reader pays attention, he or she will notice that Maria Olegária, true to her character, rebels against the dictatorial narrator-as-interrogator from time to time. She does not hesitate to refute the narrator's version of events when they seem out of line, as in the following exchange referring to Maria Olegária's encounter with her father after he has had her locked up as punishment for her insolence:

– E como foi que Chico das Lavras te descobriu no sítio das Goiabeiras?

Hum... Ele não me descobriu, xentes! Eu é que não güentava mais ficar longe de padre Cesário, comendo comida fria que a Secundina me levava pro sítio, e aí na hora que eu vi o pai passar, de manhã cedinho, carregando aquela cruz pesada no ombro, saí do esconderijo, corri pra perto dele, me ajoelhei e pedi pra ele me perdoar em nome do Cristo-Rei... (46)

In contrast to the narrator's underlying assumption that the family patriarch is the subject of the action, Maria Olegária adamantly claims her agency in the matter. By refusing to be made out as yet another victim of the all-powerful Chico das Lavras, she actively takes responsibility for changing her fate. Thus, the narrative hegemony of the interviewer as participant-observer does not go unchallenged and the perceptive reader is left with a twinge of doubt about his or her own usurpation of narrative authority as well.

As the story approaches its climax, the narrator suddenly ceases to lull the reader into her own fabricated omnipotence by denying him or her the advantage of omniscience. The reader, like Chico das Lavras, must rely on the testimony of various slaves who witnessed different moments of Maria Olegária's escape with Honório in order to piece together a probable, yet far from certain, version of the event which will live on as legend among the inhabitants of Parada de Deus. The various versions intersect at certain crucial points of the story, but vary considerably in details. The common kernel in each rendering of the saga is that the horse Negro, while carrying Maria Olegária to freedom, leaps over a pool of water and breaks his neck, leaving the heroine to flee with Honório on his horse. However, the motivations and emotions that precede, accompany, and follow this central act, as well as Chico das Lavras' actions in response to this event, are what are conjectured, enhanced, and elaborated upon in the collective imagination.

One version, purportedly originating with an Indian who was seeking shelter from the elements near the tent in which Maria Olegária and Honório were taking refuge from the rain after their escape, claims that a man on horseback resembling Chico das Lavras slowly approached the young couple's hideout:

Se era ele de fato, nunca ninguém soube, pois que o índio só soubera contar que o cavaleiro metera a cabeça no vão de entrada da tapera e, em seguida, recuara espantado, como se tivesse visto assombração, afastando-se dali no galope. Mas nunca ninguém soube se aquele homem era Chico das Lavras: nunca ninguém soube, deveras, se aquele homem existira de fato. Nunca nin-

guém soube se aquele índio testemunhara aquela cena, na verdade. (133)

The repetition of the formula "nunca ninguém sabe" together with the reiteration of "de fato", "deveras" and "na verdade" are intended to plant serious doubts in the reader's mind not only about the veracity of this legend, but also about her or his desire for control over the storytelling process. The sudden emphasis on the lack of knowledge about the "facts" of the matter gives the reader little to hold on to, forcing a readjustment of his or her stance vis-à-vis the text.

To intensify the reader's uneasiness when trying to come to terms with the sudden lack of rigor in the reporting of events that make up the legend, the narrator describes in detail yet another version of Chico das Lavras' reaction to Maria Olegária's escape, a version that has made it all the way into the middle of the twentieth century. This contemporary rendition maintains that Chico das Lavras cornered Maria Olegária as she was about to flee on Negro and the following heated exchange ensued:

– Sai de cima desse cavalo, sinhá maluca! – teria gritado Chico das Lavras, com aquela voz que não parecia passar pela garganta, vinda directamente do peito.

– Sai o senhor da minha vida! – a moça respondeu enquanto puxava as rédeas da montaria, que mordida o freio, ameaçado empinar.

– Ocê vai fugir com aquele filho das unhas, que nem pai tem?

– Vou fugir sim! O senhor queria me matar me mandando pro convento... (148)

The dialogue is interrupted at this point as Negro makes a tremendous leap over Chico das Lavras and carries Maria Olegária off at full speed. The slaves of Chico das Lavras are the ones who circulated this version of the legend's climax and the fact that it was still widely told in the twentieth century was testimony to its popularity. One reason that this rendition, which is highly embellished in terms of Maria Olegária's audacity, came to be preferred in many circles may have been for its value as a narrative of resistance, allowing the slaves and

their descendants to experience vicariously the satisfaction of rebelling against the patriarchal system.

Therefore, it is no surprise that the descendants of the slaves, whose culture, like that of women, is marginalized and richly oral, become the guardians of this family saga:

Os descendentes da mucama Secundina e do escravo Tonho eram os chamados contadores do que seria a verdadeira história da fuga de Maria Olegária; com o tempo, porém, muitos detalhes imaginosos tinham sido acrescentados, e talvez as motivações, as causas mais verazes, já estivessem sendo omitidas, fosse por esquecimento, fosse por falta de assimilação dos outros contadores. (113)

By referring to the omissions and exaggerations that naturally result from the oral transmission of stories, the narrator not only brings the ending of the story into question, but the story itself, as she has narrated it with such authority, is left open to doubt. The sudden absence of omniscience on the part of the narrator in combination with the ambiguity of the author's role in the narration move the reader to let go of the identification with the dictatorial narrator that has been built up throughout the novel and leave him or her to question the notion of "truth" when it comes to the storytelling process.

Another layer is added to this frustrated quest for a singular "truth" with the Moura Alves family chronicle that concludes the novel. At this point in the text, the narrator makes frequent intertextual references to *Um nome para matar*, *Quem matou Pacífico?* and *O globo da morte*, the previous three novels of the Parada de Deus cycle that each take place in the twentieth century and are inhabited by characters who are the descendants of its founder, his cohorts and enemies. In this way, the reader learns that the tragic flaws of the founding family live on in its progeny and that the destiny of the Moura Alves family is bound to repeat itself, and with it the destiny of Brazil, in its authoritarian tradition. For example, Oceano de Moura Alves, the grandson of Zé Inácio, becomes the tyrannical prefect of Parada de Deus simultaneous with Getúlio Vargas' rise to power in 1930 (139). Oceano is implicated in the death of his

wife, Maria Corina, whom the narrator compares to Maria Olegária for her spontaneity and zest for life, and seems doomed to pay for his crime through tortuous relationships with his children. He disinherits his son, Heleninho, who rebels against his father's authority and becomes a communist leader. Oceano sides with the totalitarian regime in 1964 and makes no protest when Heleninho is arrested, tortured and killed. Oceano's daughter, Isabel, loathes her father because of her suspicion that he killed her mother, and she runs away to become a writer who ends up an alcoholic.

These rebellions against the authority of the family patriarch clearly parallel those of Maria Olegária and Zé Inácio. To remove any doubt, the narrator-as-chronicler highlights the similarity for the reader when she comments that "*dificuldades no relacionamento paterno pareciam ser uma característica dos Moura Alves a partir dos filhos de Chico das Lavras*" (147). The references to historical dates, events and leaders imply, between the lines, that Brazilian history is also plagued by difficulties within its paternal social structure. In addition, by grounding the family chronicle in national history, the boundaries between fact and fiction become more muddled, leaving the reader to question not only the accuracy of the "official" document of the fictional family's origins and past, but also the "official" history of the national family.

The Moura Alves family chronicle also succeeds in reinforcing the orality of the text by explaining how the legend of Negro and Maria Olegária lives on in the collective memory. On nights when there is a full moon or a lightning storm, Parada de Deus residents perceive the supernatural presence of the famous "*cavalo indomado*":

A população dos casebres erguidos nas cercanias do hospital não só ouvia o barulho surdo das patas do cavalo como também passara a dizer que vira o seu vulto, um animal retinto de tão negro, e dava até para notar o seu pêlo ligeiramente eriçado, as pernas grossas e compridas, e ele era transparente, podia-se ver o que havia além do seu corpo, o que não deixava dúvidas de que aquele era o próprio Negro, o cavalo de Maria Olegária, que fugira montada nele a fim de não ter que ir para o convento. (149)

The popular beliefs surrounding the legend of Negro make their way into the history of the Moura Alves family as it is told by Tônico Arzão, the local historian who plays a key role in the previous three novels in the Parada de Deus series. However, the lack of accuracy in terms of the historical facts that characterizes the black storytellers' renditions of the saga also becomes a feature of the version told by this twentieth-century chronicler. When Tônico Arzão decides that he wants to tell the story of Chico das Lavras' youngest daughter to Isabel de Moura Alves, the great grand niece of Maria Olegária, he finds that he is uncertain about the historical "truth" that he should tell: "O que ele duvidava um pouco era da nitidez de sua própria memória: sabia que começara a confundir um pouco as gerações, as datas" (150). By exposing the uncertainty surrounding even the supposedly objective account of events, in addition to the diversity of endings to the story as recounted by the Afro-Brazilian population, the author again pricks the suspicion of the reader whose complicity with the narrator continues on shaky ground.

On both the thematic and narratological fronts, Barroso succeeds in creating a novel that is, as Lanser terms it, both a fiction of *authority* and a *fiction* of authority. The plurality of voices in the novel, like the centrifugal forces of heteroglossia described by Bakhtin (272), resists the singular voice of the dominant culture and immerses the reader in a mosaic of stories. From the intersection of the oral testimonies, the legend of Negro, the untameable horse, and his almost human relationship with Maria Olegária, begins to take on a fluid shape. By having their expectations of intimacy and power-sharing with the storyteller thwarted, the readers are pressed to reevaluate the way in which they have been trained to read by patriarchal models that stress the acquisition of knowledge and the pursuit of definitive "truth". They are compelled to recognize that the story, like the oral narration of women, is collective property that is enriched by the creativity and contributions of various storytellers and cannot be reined in by so-called objective fact. Like the "cavalo indomado", the storytelling process refuses to be tamed. *A saga do cavalo indomado* thus debunks traditional Western notions of singular authorship and reader authority in

written literature to replace them with a model of collaborative authorship that is characteristic of oral performance.

WORKS CITED

- BAKHTIN, Mikail. *The dialogic imagination: four essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- BARROSO, Maria Alice. *A saga do cavalo indomado*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley, MA: Newbury House, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRIGGS, Charles. *Competence in performance: the creativity of tradition in Mexicano verbal art*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1988.
- CAMITTA, Miriam. "Gender and method in folklore field-work". *Southern Folklore* 47 (1990): 21-30.
- DALY, Mary. *The church and the second sex*. New York: Harper and Row, 1968.
- _____. *Beyond God the father: toward a philosophy of women's liberation*. Boston: Beacon, 1973.
- HELENA, Lucia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1985.
- LANSER, Susan. *Fictions of authority: women writers and narrative voice*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- LAIJOLO, Marisa. "The role of orality in the seduction of the Brazilian reader: a national challenge for Brazilian writers of fiction". *Poetics Today* 15:4 (Winter 1994): 553-567.
- NASCIMENTO, Esdras do. "Cavalo indomado, um texto de emoções". *Minas Gerais Suplemento Literário*, 17 Dec. 1988: 12.
- OLINTO, Antônio. Preface. In: BARROSO, Maria Alice. *Um nome para matar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967. 7-14.
- ONG, Walter. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London and New York: Methuen, 1982.
- ORTNER, Sherry. Is female to male as nature is to culture? In: ROSALDO, Michele; LAMPHERE, Louise (Eds). *Women, culture and society*. Stanford UP, 1974. 67-87.
- PATAI, Daphne. *Myth and ideology in contemporary Brazilian fiction*. London: Associated UP, 1983.
- SOMMER, Doris. "Sin secretos". *Revista de Crítica Literária Latino-Americana* 18.36 (1992): 135-153.
- _____. "Córtez in the courts: the traps of translation from newsprint to film". In: GARBER, Marjorie. (Ed.). New York: Routledge, 1993. 91-116.
- _____. "Resistant texts and incompetent readers", *Poetics Today* 15:4 (Winter 1994): 523-551.

**DOLCE VITA: SONO-GRAPHIC FIGURATION,
TENSION AND RESOLUTION IN
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?**

Charles A. Perrone
University of Florida

In several of the seven chapters and seventy-one sections of the last novel by Caio Fernando Abreu (1948-1996), *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B* (1990), the nameless first-person narrator recalls encounters when he highlighted a word, a letter, or an alliterative sequence. He also reports incidents when other characters draw attention to certain names, pronunciations, and kindred verbal items. Further, the reporter-protagonist focuses serially on varied drawn or printed signs in his environment – logo, emblem, astrological chart, marked map, calendar and poster legends, ideogram, glyphs – that suggest particular significance, influence on events, or confluence of interests and concerns. In the sound dimension, songs and singing are clear foundations in the fictional unfolding. A close examination of these sets of sonic and graphic signage brings to light a situationally-charged hierarchy of members of the alphabet and a disposition of pictorial symbols that support and solidify relations and inter-relations in the novel, affecting essential parameters of narration, invention of selfhood, conceptual climate, and worldview.

In *Onde andaré Dulce Veiga?*, language and human predicaments, both mental and physical, are presented on multiple

levels, from pulp fiction to sublime prosody, degeneration to contemplation. Accordingly, studies of the novel have considered such overarching questions as cynical decadence (hard-boiled detective pose), environmental degradation (social portraiture), postmodern epistemology (variegated mixture of expressive phenomena and genres), definition of individual identity (homo/sexuality, generational ethics), collective perspectives (community geography, nationality), personal quest (faith, spirituality), and the nature of telling (intertextuality, metanarrative discourse).¹ While valuable reflections have been offered on axial elements of construction in this novel, its wealth of factitious detail leaves room for new accounts to demonstrate how, explicitly and/or implicitly, given microlevels of text-making underpin macrolevels of idealism, ideation, and ideology. There is a somewhat intricate scheme of combinations drawing on numerology, what might be termed "letterology" (acronymic or nominal manipulations), and other varied devices of semiosis. This sono-graphic figuration is tied into and serves thematic domains. Signification in the novel is aided by a weighted management of these involved signifiers. Their materiality, via phatic and poetic functions of language, becomes a co-conspirator on the discursive level. The structural keystones of search and attainment are mixed up with, signaled, and verified by alphabetic indicators and icons, instrumental vehicles of matter and content. Fabrics of signs – inflexions of sound, letter groupings, anagrams, allusions – help mold the (quasi-) mystical realization of self as person and citizen that distinguishes *Onde andar Dulce Veiga?*. Such transcendence resides in and resonates from a series of material figures. This arrangement may not be precisely systematic or argumentative, but it is demonstrably present and effective. If not specifically allegorical, the conceived linguistic setup can be said to comprise an orchestration that fortifies and amplifies tensions, oppositions, mysteries, and interaction of components. If not scientifically, this fortification and this amplification are accomplished in suggestive or even subliminal fashion.²

Scrutiny of the revealing small print of *Onde andar Dulce Veiga?* should commence with acknowledgement of the paramount station of intertextuality in the novel, which ranges from

simple one-time use of names and short quotations to dialogical intensity and full-fledged structural allusions. With respect to genesis, it is useful to consider the very first paratextual display. Caio Fernando Abreu asserts the musicality and cinematic temper of the opus with a dual-pronged dedication. "*À memória de Nara Leão*" (5) refers to the precocious death and legacy of the muse of Bossa Nova who passed away as the author was writing this tale. Her name surfaces in four different guises in the narrative per se, privileged within an overall assortment of some two hundred names of personages from the world of art and entertainment.³ The second multipolar nod – "*Para Odete Lara,/ Guilherme de Almeida Prado,/ Cida Moreyra/ e todas as cantoras do Brasil.*" (5) – reinforces the focus on national female vocalists with a straightforward statement and recognition of the class, headed by a versatile *paulista* singer (Moreyra) of the late twentieth century, as well as of the actress (Lara) who played the role of Dulce Veiga in the silver-screen version (1977, Bruno Barreto, dir.) of the source novel *A estrela sobe* (1938, Marques Rebelo), where Dulce appears as a character (with the last name Gonçalves) in the story of the checkered rise of a diva in the golden age of samba in Rio de Janeiro.⁴ The gentleman to whom Abreu pays tribute, in turn, is the filmmaker who co-authored with him a screenplay for a work about the career of the show-bizz dame, a working document that Abreu transformed into an elaborate novel.⁵ This partnership helps explain the plethora of filmic references in the literary result and the book's virtually bi-generic makeup, as suggested in the "B" classification of the subtitle, usually employed for second-class movies. The titular letter "B" reappears in the conclusion to the musico-alphabetic plan proposed here as well.

In terms of significant external structure, epigraphs are cornerstones. *Onde andaré Dulce Veiga?* is framed by two literary quotations, a (translated) opening by a USAmerican novelist about scriptural (writerly) tasks and an appendix from a novella by one of Brazil's leading twentieth-century writers.⁶ The closing supplication links Abreu's project to a celebrated repertory of lyrical prose and remits back to a symptomatic episode in the body of the novel, sealing, with scripture-like lines laden with indexed vincula, its numinous aspect:

*"Ah Força do que Existe,
ajudai-me,
vós que chamam de o Deus."*

(Clarice Lispector: *Água viva*)

(Abreu 214, original italics and quotation marks)

Intertextuality shows sundry faces in the course of the novel. Interest in famous authors is fertile, notably Patrícia's fascination with Virginia Woolf. Other characters of Abreu's query and quote English-language verse in the original (Shakespeare, W.C. Williams, Keats), and the lines do maintain affinities with situations at hand. These amusing instances are nicely epigrammatic but not pivotal. Similarly, not all quotes from the Bible and other non-secular sources are crucial nor contribute equally, but each one certainly aids in establishing worship as a ubiquitous and multifarious practice. As for song repertoires, among the lyrics sampled, some briefly exemplify the presence or style of standards or countercultural international modes (e.g. a few words of Charles Aznavour, Lou Reed, Jim Morrison), while others are assuredly there to convey nationalist sentiment (e.g. lines of "Aquarela do Brasil"). The main song texts cited whole in *Onde andaré Dulce Veiga?* – the real-life "Nada além" (Mesquita-Lago, 1938) and the fabricated "Poltrona verde" – purposefully interrelate; the latter ends contrastively "o tudo o nada/ e o mais além". Moreover, they both qualify as intradiegetical and plug into the phono-visual A-Z framework that subtends and permeates the novel.

Centrality of song in *Onde andaré Dulce Veiga?* is hardly vague. The bookends of the narration read "Eu deveria cantar" (11) and "E comecei a cantar" (213), a circularity that proves to promote a narratological enhancement, as seen in the conclusion below. While the simple sense of singing is evident from the onset, the conditional verb of the first sentence also contains a key sound/ print pattern: the letters/ phonemes D-/d/ and V-/v/. These originate in the overall title in the initials of the name of the person who stands as the object of desire of the narrative journey, Dulce Veiga, soon to come forth in the heading of the first chapter, "SEGUNDA-FEIRA, VAGINAS DENTATAS" (10). Beyond denominating certain content, the consonants D and V

also embody shapes – the semi-circular rounded stroke of D and vee, a standing 45° angle – that prove to have signification worth as well. They fit into operative paradigms, plus metonymic and metaphoric junctions, that orient a developmental process in the novel. There are semantic areas headed by select letters that create mood, atmosphere, conjuncture. V is the most basic form, as its purview encompasses other physically similar letters that initial important names and nouns (e.g. A, M, N, W) as well as performing designs (*borboleta*, *seta*, and, especially, *estrela*). Further, V circumscribes the most fundamental of living notions, sexual reproduction to birth (e.g. *vagina*) and the state of active being (e.g. *viva*). The scope of V also captures Vita [Sackville-West], Virgínia [Woolf], *voz-vós*, and other attachments.

For its part, D is the magnet at the center of a complementary governing field. D designates the narrator's workplace and writing outlet, *Diário [da Cidade]*, but it has most to do with a sense of the divine – *Deus*, *Dai-me*, *Donato* – and religious phenomena suffuse the narration, in both official sacred media (e.g. church, miracle, cross, Bible, saints; umbanda lore) and practices of non-sectarian or cult spirituality (Seicho-No-Ie, New Age). The narrator's search for a disappeared singer and greater coherence is figured, with dulcet verve, as a rounding-sweetening-dulcification of life-vital force-existential condition. Generation of such spatio-sensory conceptions is fueled by the arming of a general parasystem built around a tripartite division of the alphabet: 1) dominant characters, like D and V, that initiate keywords, enabled and empowered by conspicuous passages; 2) an auxiliary cast whose importance is indicated by placement or context, such as B and N (*nome*, *narrador*, *Norte*); 3) and the remainder of the constituents, subordinated with relatively light burdens. On the whole, the shaped substance of designated signifiers functions as an echo chamber of potency, glue for the reinforcement of capacity and ascendancy in the novel.

The symbolism of names and the proportional signification caliber of allied ingredients in *Onde andarás Dulce Veiga?* supersedes any debilitation attributable to the ultimately arbitrary nature of phonemes. The approach employed in the pres-

ent deliberations accepts the premise that unitary sound value can affect cohesion and meaning in contrived verbal contexts. In deconstructing a dense text of contemporary Brazilian lyric, a perceptive analyst turns to Becq de Fouquiè and his "principle of tonic vassalage," which posits that a poem's semantically most important word will rule the basic sonority of its other words. She notes in this regard the more modern formulation of Roman Jakobson and his axiom of projection onto axes ("*The poetic function projects the principle of equivalency from the axis of selection into the axis of combination.*").⁷ If, following these theorists, one can identify for poems a dominant acoustic image in which sonority intensifies words' expressivity, like identification can be carried out for a fictional text such as *Onde andará Dulce Veiga?* that exhibits lyrical (and even some concretist) qualities and draws on the poetry of song. Autovalidation of such conduct is hinted at when the narrator divulges his having made an utterance carefully to facilitate comprehension: "Escandi as sílabas tão meticulosamente que qualquer um, até uma vagina dentata, perceberia..." (21). This pseudo-scansion can be taken as an invitation to slice meticulously the multicolored poetic threads in the fabric of the prose.

In general, assignment of superior status to linguistic markers in the novel is determined by what can be termed *authorization*, defined as excerpts that sanction (s)election by underscoring letters, names, or words, as explained in the first paragraph. Seven letters make up a first echelon of initials of keywords and personal nouns: D, V, F, P, L, S, A. The first two are already insinuated in the title and opening phrase, and they gain strength continually as the syntagmatic march moves along. The words that best authorize S, D, and L appear rather late in the story, when the narrator returns to the room of the infirm Saul, Dulce Veiga's former companion and father of Márcia. He alliterates: "—Saul é o sal salgado, a noite prisioneira — ele dizia. — Dulce o doce dulcíssimo, a luz do dia claro, liberto, amém" (191). The instance of S, via the speaker himself, had been broken down and boldfaced previously, when the narrator spoke with Dulce's one-time pianist: "Saul: Pepito dissera. Ele pronunciava *Sá-ul*, acentuando o *a* da primeira sílaba, dividindo o nome em dois estágios, dois sustos" (69). Here there

is an inducement to supply the stages, the frights. These could be *sal*, with its symbolic condensation (sweat, pain, wounds), and *sul*, regional location of a “cidade infernal” (11), São Paulo, that will be contrasted with a liberating Estrela do Norte. An underlying detail of pertinence here is that Saint Paul was named Saul at circumcision and practiced evil ways before becoming an Apostle.⁸ With Saul, São Paulo, and *sul*, letter S consolidates a negativity that plays against positive sway.

A categorical bolstering of V takes place when the narrator leaves the home of outlet-owner antagonist Rafic and looks back at him: “Os dedos abertos formavam o V da vitória. Ou vício, vingança, vergonha, voragem, vertigem, pensei...” (109). Alliteration in V, in support of the vital V paradigm, abounds in the chapters, a notable instance being when the narrator surprises Márcia in the room of the drug-addict Saul: “Na palma da mão, voltada para cima, as unhas vermelhas estavam cravadas no monte de Vênus. E na altura do cotovelo ... latejava uma veia” (149). In both these cases, one is traversing a downside (toward corruption) of the field of V. Indeed, as discussed below, the assignments of prime letters are not univocal; while largely oriented in given semantic directions, they manifest dialectical give-and-take, thus increasing levels of interconnectedness in the totality. As far as repetition is concerned, *verde* is the most prominent word across the spectrum, with both attractive and painful radiance, a chromatic modifier of *veludo*, *poltrona*, *olho*, *água*, *mar* et al. Once its frequency becomes evident, readers are enticed to look for accumulated or new meanings upon recurrences. In terms of linguistic sorority, it is expedient to observe that the voiced labiodental fricative /v/ naturally pairs with the voiceless labiodental fricative /f/. This letter is certified in the stage name of Dulce’s daughter, especially in another enumerative exemplification, when she autographs an LP cover for the narrator: “A assinatura era Márcia F. F de feroz, pensei, de foda, felicidade, falsidade – e tantas coisas mais” (51). As seen in this thought, there are also counterpoint acceptations in this well-populated subdivision, but the two most powerful substantives will be *força* and *fê*, which are singled out on several occasion as movers in the expedition of the soul.⁹ In an early scene, V and F are interrelated and a spiritual

loss is affirmed in anticipation of the narrator's loss of name: "foi nesse momento que a vi ... a primeira estrela, devia ser Vênus. *Primeira estrela que vejo, lembrei, realiza o meu desejo*. [...] Força e fé, que tinha perdido, eu pedi" (36). These are just what Dulce offers near the end of the narrator's mission: "– Força e fé, repete comigo: dai-me força e dai-me fé, dai-me luz" (209).

The primacy of P and L is ordained, too, in multiple ways. Saul's above-cited prayer-like proclamation included illuminating Ls (*luz, claro, liberto*) with his own S and his ex-mate's D. A poster legend in the narrator's apartment concludes propitiously "*Ist es nicht aufregend, dieses Leben*" (41), and he flags and tags his reaction to the translation: "E era tão raro rir que repeti: / – Não é excitante viver?" (41). The lead letter of *luz* gains much in coalition with P. This latter letter is first entitled by focus on the unusual word *pentimento*, imperfectly thought of by the narrator: "aquela palavra que eu não sabia ao certo o significado. *Pentimento*, repeti: *pentimento*, um sentimento com pena" (35). This Italian term for visual vestige (akin to palimpsest) relates above all to reconstructive memory here (cf. Frizzi 187-188). In addition, like *Pietà*, it is from the world of fine arts (painting, sculpture) and serves to balance high- and low-brow holdings in this fictional universe. Of course P also points at the exceptional experience with Pedro and his momentous absence (the narrator locates his loss of name with his departure: "Desde esse dia, perdi meu nome"[116]). The couple PL is married in the drop-of-mercury game that the narrator picks up at the apartment of Lilian Lara; when he solves the puzzle, he sees the centered drop "como um P maiúsculo datilografado em cima de um L também maiúsculo" (180). Overlay of P and L suggests mating or parentage – Pedro over the former spouse Lídia, he and narrator at suggestively named metro stops Paraíso and Liberdade, Patrícia and mother Lilian Lara. The PL drop of mercury is immediately decodified, with attendant *nota bene*, as an astrological symbol the narrator had seen by the tail of the cat Vita Sackville-West at Patrícia's. PL is the simple emblem for Pluto, a complicated planet. There is good reason to pursue the complexification of the representation of that sphere, for it is a strong and multifarious sign with duple countenance.¹⁰ Indeed, the planet (and/or sign) involves pro-

found desires to probe passion, sexuality, the mystery of life, and karmic guilt. In addition, it rules the subconscious self, reproduction, transformation, regeneration and rebirth, all germane to the narrator's periplus. While a transcendental planet and (re)creative, it also governs the underworld – the narrator ponders: “Plutão, o Hades, senhor dos infernos” (181) – as well as obsession, kidnapping, coercion, waste, destruction, death, crime and dictatorship. Given the dystopian urban setting of *Onde andaré Dulce Veiga?*, and one of its historical backdrops (the dark days of the military regime), the realm of Pluto is an even more relevant frame of reference for action and interaction. The apparently Oriental character traced by Márcia on a tabletop in her dressing room at the club further hints at the pair PL, with concomitant connotations, in consonance with other top-tier letters.

After P L F V D S, the first step of the alphabet stands out to be deputized during the narrator's visit to the drama rehearsal, where the names of actors and characters (Alberto, Arturo, Arandir, *argentino*, etc.) all begin with the same letter: “Eram As demais para minha cabeça” (130). Said thusly an overloaded (though mostly lower case) anagram for AIDS comes into view. Considering the fantasy of group sex in this scene, “A” invokes the specter of malady, foreshadowing the rationale for Pedro's staying away, and connecting to Márcia, whose man died of the dreaded disease, whose body also has its physical manifestations, and whose album is suitably titled *Apocalypse*.¹¹ When the narrator is first offered cocaine, the line that falls to him is the letter “i” of the powder arranged on a mirror to spell the young star's name (29). In a subsequent scene of stimulant consumption, they discuss AIDS, infection, and sexual orientation. She makes a design with powder on the table top, and he discerns the lines to be like those of a Chinese or Japanese ideogram, but in an approximate way: “mais ou menos esta forma” (170). It is left without further elaboration but there is a rhetorical provocation. The narrator's own curiosity in this situation, his constant fixing on signs, and the “transcription” of the design prompt reader calculation outside of the text (a sort of paratext of speculation and research) about a communicational object that proves to be quite polyvalent.

Western readers with no knowledge of kanji can simply guess what the presumed ideogram might signify. Images of the young singer and her band include *borboleta* and *vagina dentata*, for instance. Among numerous others, *Apocalypse* (implying AIDS, or similar) would be relevant as well given the just-concluded conversation with Márcia and the narrator's subsequent ruminations about symptoms, tests, etc. Spatio-sequential logic could dictate that the answer lies in the very next word in the text, Japanese *Torii* (170), which is explained as arches. This is, in fact, a word for Shinto gates, so the narrator's entrance into the expressively-named district of Liberdade is made through a spiritual passage. Still, there is no confirmation of the kanji. ABC-trained readers can also respond visually to the character or design, and it can be interpreted as, or associated with, shapes of Roman letters. What Márcia drew could be seen to be composed of a small v on top of a stretched D or stem-twisted P over a truncated sort of L, all of which are within the primary cluster of consequential letters, again implying binds, bonding, relationships, connections, inseparability. This configuration grows denser if one also visualizes the contours of F and A in the strokes of her arrangement. In this case, there is simply a vague feeling of convergence and applicability to the evasive Márcia and her riddle-like role in the Dulce Veiga saga.

A more demanding option would be to search the Chinese and/or Japanese meanings of the character.¹² A first impulse might be to assume that the latter language is being used, given a series of germane observations: the name of the club (Hiroshima), the part of town it is in (Liberdade, predominantly Japanese), the nipo-descendant member of the band, an ethnically-identified cab driver. While not a particularly common character, the glyph (or nearly identical variant) does appear in Japanese dictionaries as *DA* or "exchange", and in a family of compounds (with 2-3 ideographs), such as "conversion of paper money" or "convertible banknotes". Cute points here are that cocaine has just been snorted with a rolled bill and that the song "Material Girl" was piped in. From a detectivesque vantage, such meanings pertain to the pecuniary bias of Rafic, one of whose glittering utensils the narrator spies in Márcia's hand in the dressing room. Another Japanese reaction when con-

fronted with such a stand-alone kanji could conceivably be a sensation of absence, since it is most often used jointly with other graphemes to make nouns or verbs, including, beyond the commercial ones, “to explain” and “novel”.¹³ This kanji is a direct borrowing from the Chinese character *dui* or *tui*, meaning “to weigh”, “to exchange”, “to pay” in the modern language, and, in classical usage, a trigram (broken line/ two solid lines), which doubled is the 58th position in *I Ching, or the Book of Changes*. Affiliated meanings are lake, swamp, young girl or youngest daughter, and joy, pleasure, encouraging, which obtain in this context in the novel. Earlier the narrator had seen this venerable volume on Patrícia’s shelf, and it adds to the general atmosphere of mysticism and divination. The only other Chinese referents are the shadows at the drama rehearsal. All in all, the recourse to ideogram assists in the creation of an Oriental element in the multicultural mix of the city and of an aura around Márcia. Significational reverberations depend on volition, the extent of reader effort expended to discover origins and applications of the ideogram.

Parallel to alphabetic distribution in *Onde andaré Dulce Veiga?* there are numerical factors. In any narrative containing detailed physical description of settings and surroundings, single-digit cardinal and ordinal numbers are likely to be used with some frequency. Here, however, the constant utilization of numbers borders on flag-waving. In an astrological, (quasi-) cabalistic, virtually esoteric vein running through the fabulation, the chief integers are six, seven, and eight. In this textual circuitry, 6-7-8 roughly correspond to the celestial, the divine, and beyond (infinity). The *I Ching* alluded to above operates with hexagrams, and the drop of mercury game has a hexagram shape. There are more than ten references to six as a measure of time, an hour, and others in astral counts, while six-month reigns are noted in Umbanda deities. Eventually most important, six are the points of the star on the map of Brazil that indicates Dulce’s central location. In a transition to the next increment and suggestion of illustrative intersection, the narrator fixes on “seis ou sete caminhos que se encontram naquele ponto” (63), as he pursues a phantasmagorical Dulce.

The seven ordinate letters may be quantified by external structure, a chapter for each day of the week, for each of which there is a corresponding or presiding *orixá* of Umbanda, which diversifies and ethno-nationalizes creed in the novel. This numbering is manifested in counts (of lines, floors, et al.), folk belief or superstition (wishes, years of bad luck), and, most overtly, in a shoreline episode: “lavei sete vezes o rosto, na sétima onda, com a água salgada e fria da Guanabara” (180). In an intimation of success in quest embodied in a step of transcendent movement (7+1), eight is the text’s other focal number. The octad alights in several meaningful manners. The narrator vividly recalls having discovered Saul’s squalid room number to be eight. The written form can be thought of as a rotated rounded version of a sharp-edged butterfly image (the tattoo on Marcia’s body that haunts the narrator), thus reflecting the dulcification proposed above; a musical tie-in will be offered below. In terms of the sublime, a partnership with the infinity sign is most elevating. A lit cigarette burning a telegram of congratulations for the narrator-journalist (for the piece on Dulce Veiga) makes a radiant springboard: “As bordas incendiadas crepitaram por um momento, até encontrar as bordas apagadas de outro furo. Então apagaram-se também, para formar um único orifício que lembrava o número oito deitado, assim •”. Further to rounding, this burnt stain soon takes the form “triângulo de extremidades arredondadas” (84), another example of provocative launching of graphics into the narrative blend. The infinity sign is the same mathematical (and occult) symbol taken to a philosophical plane with which João Guimarães Rosa concluded *Grande Sertão: Veredas* to leave the traversing of insight, *travessia*, without cessation, which is somewhat analogous to the narrator’s regeneration in *Onde andarás Dulce Veiga?*¹⁴

With a pairing of the mirrored letters M and W, the second assembly of letters can include eight: B C E G H J N M-W. Most agents in these rows have been seen above; a few ensue. The resonances and aftereffects of the names and nouns in this group coagulate and intertwine with each other and others of the first group to (help) transmit such fundamentals as religion (especially Js), gender/ ambiguity, and territorialization. This

trio is brought together in one of the dearest motifs in the novel: *beijo*. The erotic desire of the kiss and the much-remembered furniture in Dulce/Saul's room may have a Biblical source. One of the opening lines of "The Song of Solomon" reads: "O that you would kiss me with the kisses of your mouth!" (1:2 RSV); a description of place that follows includes "Our couch is green..." (2: 16). Frizzi finds that "the recurring image of the kiss is also a complex and multivalent element, a sort of mark of Cain, both a curse and a sign of distinction, and ultimately a symbol of acceptance and redemption" (193). The kiss the rookie interviewer received from Saul is an accursed prelude to his capture and political torture. "O beijo no asfalto" treats homosexual persecution, and the new staging being rehearsed goes well beyond the concluding kiss of the play, with which the narrator is familiar, to assert a surprising contemporary stance. The conspiracy with religion is cemented in the urge to kiss Filemon, who preaches Christianity, as well as in the thoughts of the nauseating epiphany of [*A paixão segundo*] GH and of Jesus kissing lepers, which prepare the second kiss of Saul to open the way to ascertain the fate of Dulce Veiga. She will be a counterweight or antidote to the filth and sad contamination of Saul, São Paulo, the south, AIDS.

GH is a straightforward literary allusion, but here it also connects by code to location, the origins and whereabouts of Dulce Veiga and Márcia. GH traces the latter's trajectory, as her grandmothers are from Goiás, where she lived when young, and she ended up in Hiroshima, the appropriately named club where she performs. In her interview, she reveals sweet memories of butterflies and falling stars "no coração do Brasil" (93). The map of Brazil with a six-pointed star and a green circle in the center leads to Dulce in Estrela do Norte, which is in a mythically indeterminate interior.¹⁵ The agglutinating V is present here semantically, spatially, and visually, as the form of the star comprises VVVVVV positioned in a circle around a center.

Among the main oppositions or structural binaries in *Onde andarã Dulce Veiga?* are the south-north or urban-rural track, an infernal-heavenly darkness-light pole, loss-recuperation and amelioration-sickness scales, a certain fluidity of mas-

culinity-femininity/hetero-homosexuality, and a range of high-to middle- or lowbrow culture. Within alphabetic areas, general alignment may be for better (e.g. D: Dulce, Deus) or for worse (e.g. A: AIDS, *Apocalypse*) but designations are not absolute or cut sharply, rather, as with the ambiguity of Pluto and the moveable appearance of Jacyr/a, there may be both anima and animus in categories or cases, both negative and positive energies. The appellation Márcia Felácio e Vaginas Dentatas, as she herself explains, begins by appealing to a pleasure principle with the leader's name in order to make the back-up group's name a more frightful prospect ("uma ameaça de castração, de impotência, de mutilação"[120]). Within the band's title, vitality is countered by a form of violence (dentition). The name of Dulce /dulsi/, she who has found peace, contains most of the ideal phonetics of Saul /saul/, who epitomizes deterioration. D has some bad associations, as in "Denúncia, não: *deduração* ou *traição* faziam mais o gênero *Diário da Cidade*" (157) and, naturally, the antithetical modifier in the title of the film Dulce dropped out of: *Vertigem Diabólica*. Pedro, nominally symbolic of Christian tradition via the rock upon which the Church was built, further represents *paraíso*, idyllic love, but also peril of disease. Cazuza – a real-life singer, icon of Brazilian rock, and casualty of AIDS – is the name with two a-s that Dulce has given to a kitten, symbolic of innocence and hope, that the rejuvenated narrator will take back to the city.

As he prepares to depart, the narrator personifies the feline to express a lingering reservation ("Ele ... confiante em nosso futuro. Eu, nem tanto" [213]). He had located the Dulce Veiga of alternative aspiration ("Quero encontrar outra coisa") and benefitted integrally from the encounter. Providing a therapeutic mind and body massage, and a psychotropic potion that leads to eco-tantric eroticism and oneiric enlightenment, she guided him to an enriching and comforting state of alterity, an exposure that changed his point of view indelibly with consciousness of plenitude and an "other" level. With "truth or place of origin metonymically [...] located within the figure of Dulce Veiga herself, ...[t]he reporter learns from her the possibility of peace and a sense of purpose within his own horizons of incompleteness and finitude" (Arenas 52-53).

Acts of vocal music, ideal or real, are the Alpha Omega of his trek, the opener and the finisher, the clincher. Dulce Veiga abandoned the troubled south decades ago and now sings re-territorialized and reoriented. An indispensable part of her influence on the narrator is her model musicality. After he sees her royal image and celestial V-arrow gesture, her vocalization of what appears to be his name motivates the final step towards fulfillment, his own melodic response. Being able to produce song is the indicator of true reversal, the marker of restarting that which has been truncated, put on hold, lost. With this resolution of tension, the first line of the novel – “Eu deveria cantar” – takes on added meaning in a second reading or re-visitation when temporal configuration and moment of narration are known. To start up part one, Monday, the harried narrator ought to sing to feel better or to commemorate his hiring by the newspaper, but this ability has been suspended. If one determines that the narration is not simultaneous with occurrences but done, rather, in retrospect, then the first-person protagonist, some time after the events of Sunday, can indeed sing, and this rejuvenated narrator is also communicating that he should relate his tale in song, as a ballad or entoned saga, an *epopeia* sung perhaps to the accompaniment of a stringed instrument.

If this epical suggestion enriches the totality, it should be kept present that *Onde andar  Dulce Veiga?* exercises elocutions of poeticity throughout by means of specific techniques, most notably alliteration, melodious moments, and a characteristic use of the auditory dimension to provoke the abstract. This lyrical strain supports mystery from the outset, and concrete musicalization is a requisite articulation to reach “salvation.” Sound segments and graphemes again collude at the conclusion of the novel to heighten its expression. The narrator’s reactive enunciation of “Bonito, era meu nome” (213) implies a verb phrase (e.g. *foi bonito ouvir*) but can be extended to mean that the adjective was, or was similar to, his actual name. He does not say what he subsequently began to sing: his name?, pure vocables?, one of the songs in the story? the appended epigraph? To animate the web of interconnectedness, this iteration and conjectural nominalization of “Bonito” can be retrofitted to

the novel's subtitle: "um romance B," a lovely novel. Following such beautiful logic and alphabetic observance, the letter B can be fancied as a doubled P, where one is upside down and turned over, with semantemes related to Pedro.¹⁶ Further, one can conjure up a sono-graphic materialization of the narrator's beginning to sing, i.e. written musical notes. Lower case b, d, and p are the print letters that most resemble musical notation of a half note (*minima*). Upper-case B, as in Bonito *qua* name and the subtitle, may be understandable optically as a protracted affirmation of the art via notation. Depending on font and notational style, B can be imagined as a simple interval (likely perfect third) with clipped stem, or willed as a repositioning (rotation) and overlay (superimposition at stem) of two occurrences of half note in order to form the equivalent of a whole note (*semibreve*). Thus arises a pairing and coming together to make a full-measure duration or more complete intonation, a metaphor for bonding, recovery, and wholeness. All the attention afforded to graphic representation in the novel justifies, as it were, such speculative poetic license. And all such projected perceptions further destabilize, even reverse, the inferior estimation usually attached to a B classification.

A penultimate detail of printing in *Onde andar Dulce Veiga?* assists in the bringing forth of a more open-ended last flourish of celestial proportions. The completion of the narration per se is *cantar*, capped off by *, an asterisk. What follows is the information *São Paulo, 1985-1990*, seemingly just a typical authorial sign off. Here, however, since years and place of composition actually correspond to the setting and time frame of the fiction, this data could (also) be the narrator's and not necessarily (just) the author's. In concert with the exegesis proposed here, the glyph * (popular, *estrelinha*) can be read as a star. With six rounded points, the figure is isolated on the page but bears all attendant echoes and reflections from the text, illuminating the intoned final passage from *gua viva*. The flow of bonification, dulcification, and vitalization – *dolce vita*,¹⁷ sweet life – arrives at the closing invocation of a voice of divine force.

WORKS CITED

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga*: um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [Rpt., 1990].
- ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- BEZERRA DE MENESES, Adlia. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.
- COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de ds: an exegesis*. 3. ed. New York: AMS Press, 1980. (1949)
- FRIZZI, Adria. Of cabbages and kings. Afterword and glossary to ABREU, Caio Fernando. *Whatever happened to Dulce Veiga?* A B-Novel. Austin: University of Texas Press, 2000. 187-200.
- JAKOBSON, Roman. *Language in literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- LEAL, Bruno. A literatura como cartografia textual: *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil Brazil*, v. 14, n. 25 (1999), 39-67.
- LOPES, Denilson. "Onde andar meu amor?" In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. 213-246.
- MARTINS, Maria Cristina de Castro. "O amanhecer de uma nova era: uma análise do espaço sagrado e simbólico do Vale do Amanhecer." Paper presented at X Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina. Sept. 24, 1999. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.
<<http://www.ifcs.ufrj.br/jornadas/papers>>
- MENDES, Leonardo. Onde andar Caio Fernando Abreu? Notas sobre o romance pós-moderno brasileiro. *Mester*, v. xxiv, n. 1 (1995), 125-142.
- PERRONE, Charles A. *Masters of contemporary Brazilian song*: MPB 1965-1985. Austin: University of Texas Press, 1989.
- _____. A música popular num romance brasileiro de trinta: das *Memórias de um sargento de milícias a Marafa*. *Latin American Music Review*. v. 3, n. 1 (1982), 73-91.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Limbo, o morno hálito dos dias e o caminho para Timbuktu: uma leitura filosófica de *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu e *Timbuktu*, de Paul Auster. In: SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo. (Eds.). *Filosofia e literatura*. Porto Alegre, Edipucrs, 2003.
- TINHORO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 2: Século XX, 1ª parte.
- YDICE, George. "Flnerie in an age of electronic reproduction." Address delivered at Duke University. March 29, 1996.
<http://www.nyu.edu/classes/yudice/Democrat/flaneur.htm>

NOTES

¹ In the interests of brevity here, there will be no recapitulation of the dramatis personae and storyline of the work under consideration, i.e. familiarity with names and plot are assumed.

² Cf. perspectives in "Subliminal Verbal Patterning in Poetry" by Roman Jakobson (250-261). Intentionality (subjective intent) is not really at issue for this reading of *Onde andará Dulce Veiga?*, as independent evidence (objective data) is put forward. As seen below, the work began as an idea for a film based on a character in a cinematic version of a source novel, *A estrela sobe*. The name, star and title, one could speculate, comprised a matrix, a site of origin for a sort of generative grammar of motives that developed somewhat naturally; *dulce-veiga-estrela* would represent points of departure after which convenient similarities and contiguities (e.g. *deus-vida-céu*) were exploited and expanded upon to build a web of interlocking components. The organization uncovered here greatly exceeds random possibility; if there was not a somewhat pondered blueprint, the coincidences in the novel could be taken as almost magical or as beneficiaries of a brand of divine intervention. These words of the narrator may be emblematic of the kind of authorial preparation (or at least awareness) implied in the present approach: "Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final" (56). "Enigmas, era tudo que eu encontrava pela frente. Enigmas insolúveis, esfinges impenetráveis, insanidades. Dulce Veiga caíndo do viaduto, uma Pietá gay, a reencarnação de Virginia Woolf, coisas assim" (139).

³ Almost all the names in this array correspond to real-life personalities, principally actors and directors (nearly one half the total). Musicians (mostly singers) make up about one quarter of the whole, as do literary figures, authors and a few well-known fictional characters. Plastic artists and religious personages make up the remainder. Including about a dozen phony names in imagined local show bizz, only roughly a quarter of the individuals are Brazilian, a percentage demonstrative of the author's realistic and open attitude toward the reception of international media figures, the dominance of foreign film industries, the continued attention afforded to American and European writers, and the omnipresence of Anglo-American popular music in modern Brazil. Leal (esp. 40-42) usefully conceptualizes the dizzying challenge of this kaleidoscope of references with respect to the narrator's mindset and the posture of the international communication industry. See Yudice on the narrator as *flâneur* in the age of mass media.

⁴ On the role of popular music in Rebelo's fiction, see Tinhorão, 233-270, and Perrone, "From ... to *Marafa*". With respect to antecedents, Mendes (129-130) notes that Dulce Veiga was first a character in one of Abreu's *Contos pirandellianos* (1985). Therein, her LPs were a unique pleasure in the protagonist's life, so she was already being portrayed as a counterpoint to desolate urban scenery, as she is in the novel.

⁵ A renewed expression of appreciation is due to Guilherme de Almeida Prado, head of Starfilmes, for sharing information about the film project and subsequent use of the idea. Among other things, it may be noted that the subtitle of the novel is modeled on a credit in one of his films, *A dama do Cine Shangai, um filme B*. I thank one of the actresses in that film, Regina Rheda, for her reading of this study. Another curiosity, germane to the discussion in note 15, is that the primordial reason for the toponym Estrela do

Norte was the name of Almeida Prado's production company. His filmography is at www.tasking.com.br/starfilmes. On some of his earlier films, see Lopes 213-216. While the making of *Dulce Veiga* has been delayed since the late 1980s, there are plans to begin filming of a new modification in 2004-05.

⁶ For an in-depth analysis of principal intertexts, the epigraph from John Fante's *Dreams of Bunker Hill* and the 1960 play *O beijo no asfalto* by Nelson Rodrigues, see Frizzi. The first quotation ends with a colon, which sets the stage, as it were, for the importance of graphic signs in this Brazilian novel. Curiously, after the postscript Abreu uses a colon to separate the name of the author and the title of the work, uncharacteristic punctuation for bibliographical documentation, much less for preparing to close an entire book. The epigraph and postscript are both given, unnecessarily, between quotation marks, perchance to emphasize the act of recognition or to insinuate oralization or thought. Within the topic of intertext, Frizzi also focuses insightfully on the roles of *orixás* (with verbal repertoires) and the chief motif of the kiss (cf. below vis-à-vis the Bible).

⁷ Bezerra de Menezes (99-100) within a discussion of "Cálice" (Gilberto Gil-Chico Buarque); on textual acrobatics in this tune see also Perrone, *Masters* 32-34. The quote of Jakobson is taken from the landmark "Linguistics and Poetics" (71, original emphasis).

⁸ I am grateful to o *gaúcho-californiano* Ted Young for his reading of this manuscript and for reminding me of the Biblical story. Saul was noted as a blasphemer and persecutor of Christians before God appeared to him and chose him to be one of the principal instruments of the conversion of the world to the Christian faith.

⁹ Note, too, the initials of the complete name of Dulce's daughter: Márcia Francisca da Veiga Prado. The labiodental properties of /f/ and /v/ conveniently fit the corporeal nature of kiss (lips), vagina (labia), and dentata (teeth). Other Fs are Filemon, homoerotic and evangelical, the crooner animal companion names [Dick] Farney alongside Frank [Sinatra], and *Fartum* ("era uma palavra antiga, e foi a que lembrei" [187]). A symptomatic intersection occurs when Patricia notes the signs of Márcia F. and the narrator: "Ela é Leão, uma estrela" (89), contrasting with his sign Aquarius but sharing V, Virgem.

¹⁰ The simple version is, in effect, an acronym for the scientist Percival Lowell who "discovered" (predicted the existence of) the distant planet. Astrologers later filled out the symbol with the Cross of Matter, a crescent moon and a hovering circular infinity sign. Sources on-line: astro.rin.ru and www.creativechoices.com/astrology/planet/pluto.htm

¹¹ On Caio Fernando Abreu and the battle against AIDS in Brazil, see Arenas 46 ff. and Marcelo Bessa, *Os perigosos: autobiografia e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Structures that Robert Greer Cohn perceives in "Un coup de dés" – base male-female duality, rhythmic thrust, gender-relevant letter patterns (i=the masculine, o=the feminine), et al. – pertain to material Abreu manipulates here.

¹² I am indebted to Adria Frizzi for pointing me toward sinocentric construal here. Expressions of gratitude are due to my colleagues in African and Asian Languages and Literatures, Professors Cynthia Chennault,

Chauncey Chu, Yumiko Hulvey, and Ann Wehmeyer for their explications of Chinese and Japanese characters.

¹³ Although it is not natural to break down kanji by constituent parts, Western readers might follow such an impulse and find that the segments in Abreu's ideogram do have curious coefficient meanings. The upper brushings form an inverted version of the radical for the number 8, which plays into the novel's numerical scheme, and the bottom, a very common character, stands for *ani*, or older brother, suggesting the helpful elder-sibling role the reporter has taken on, as well as a likely fraternity of suffering a fatal infection.

¹⁴ For a different philosophical comparative approach, see Timm.

¹⁵ When queried, Saul had simply indicated "ao norte", which is directional only, not regional necessarily. By the star-on-the-map plotting the town could be in Goiás, which does have a municipality by this name and out of which the symbolic Brasília, DF was created. Lopes (223) states that the location is in Goiás. It is instructive to note that some forty kilometers from the federal district lies Vale do Amanhecer, a sui generis hyper-syncretic religious community founded by a woman from the Northeast; an academic study of this place considers "Um índio" by Caetano Veloso, which sings of the descent of an indigenous figure at a point equidistant from the two major oceans (Martins). Leal, who proposes a cogent cartographic reading of the novel, writes that Estrela do Norte is in Mato Grosso. In sum, one could center a green dot in those two states or farther North in Amazônia, where Arenas (52) assumes the place to be: "The 'real' Dulce Veiga lives in the idealized Amazon region". In any case, the crucial Center North/South contrast is achieved.

¹⁶ With respect to the bilabial occlusives /b/ and /p/, setting, and song, one is reminded of the interplay of *samba* and "Sampa", Caetano Veloso's homage to São Paulo. The two words are distinguished only by the voicing of the second consonant. Abreu cites Veloso's song "Menino do Rio" when the narrator is in Copacabana: "o Havaí, seja aqui..." In the Bossa Nova song "Bonita" (Antonio Carlos Jobim-Ray Gilbert-Gene Lees), the feminine adjectival form is in fact the name of the addressee. Lopes believes with regard to intoned identification: "O protagonista canta seu nome no final, mas não o diz" (242).

¹⁷ In musical direction, *dolce* indicates soft, sweet, pleasant playing. Echoes of Fellini's 1960 classic are welcome to the extent that the seventh art in itself is evoked, but given evident divergences, the decadent mood of that film vs. the uplifting thrust of Dulce Veiga, no identification with outlook is fitting.

SER, MUNDO E CIDADE: O ESPAÇO URBANO NA POESIA DE DRUMMOND

Patrícia Vieira
Harvard University

1. Introdução: ser, mundo e espaço

Parece existir algum consenso entre os críticos da obra de Carlos Drummond de Andrade no que diz respeito ao caráter contraditório da sua poesia. Com efeito, a maioria dos comentadores assinala o fato de que, no seio da poética drummondiana, se encontra uma tensão entre ser e mundo, a qual o poeta vai representando de diversas formas ao longo da sua carreira e que nunca chega a resolver por completo. José Guilherme Merquior enfatiza, em *Verso e universo em Drummond*, a oposição entre o solipsismo de um “eu” poético individual e um desejo de universalidade que se exprime particularmente a partir de *Sentimento do mundo*. Num ensaio sobre o poeta, Antonio Candido salienta, em sintonia com Merquior, a polaridade inerente aos textos drummondianos, que oscilam entre uma “subjetividade tirânica” (96) e uma preocupação com aspectos sociais, que se traduz em poemas de pendor mais abertamente político. Davi Arrigucci Jr., numa obra recente, retoma essa problemática, procurando com a sua análise elucidar a forma como o poeta exterioriza o seu sentimento do mundo (17).

A separação entre o sujeito poético e o ambiente social que o rodeia percebida na obra de Drummond é frequentemente apontada como uma das características da poesia moderna. Theodor Adorno, no seu ensaio "On lyric poetry and society" afirma que essa divisão, inexistente na poesia medieval, se desenvolveu como uma reação da literatura a uma sociedade materialista e reificada:

It [the distinction between poetry and society] implies a protest against a social situation that every individual experiences as hostile, alien, cold, oppressive [...]. The lyric spirit's idiosyncratic opposition to the superior power of material things is a form of reaction to the reification of the world, to the domination of human beings by commodities that has developed since the beginning of the modern era, since the industrial revolution became the dominant force in life. (39-40)

Segundo Adorno, qualquer texto lírico constitui uma expressão de antagonismo social e testemunha a alienação do sujeito no mundo moderno.

Se a distinção entre o indivíduo e a sociedade se encontra em grande parte da poesia moderna, tal não implica que exista sempre uma rejeição do social por parte do "eu poético", que o leve a entrincheirar-se na sua subjetividade. Ao contrário do que parece sugerir Adorno, a resposta dos poetas ao que Wallace Stevens denominou de "pressão da realidade" (974) não se traduz de forma linear por um repúdio da modernidade. Num famoso ensaio sobre Baudelaire, frequentemente considerado o primeiro poeta moderno, Walter Benjamin aponta para a relação ambígua do escritor com o mundo seu contemporâneo. A repulsa pela industrialização e pela massificação encontra-se aliada no poeta novecentista a uma atração pela vida moderna que o levou a colocá-la no centro da sua poesia. A admiração de Benjamin por Baudelaire deve-se ao fato de que este logrou exprimir o caráter paradoxal do seu tempo, simultaneamente assustador e admirável, chocante e fascinante. De acordo com Benjamin, a poesia de Baudelaire representa desse modo uma descontinuidade que o ensaísta alemão considerava central para o mundo moderno: "Baudelaire [was] able to fathom the

full meaning of the breakdown which he, a modern man, was witnessing" (181). Essa desconexão, que levou à separação entre o "eu" poético e a sociedade, resultou de uma quebra radical com a tradição e de rápidas transformações sócio-econômicas e constituiu o tema central da poesia baudelairiana.¹

Os poetas brasileiros das primeiras décadas do século XX depararam-se com uma situação de disjunção na realidade do seu país que apresentava muitas semelhanças com a descrita por Benjamin no que diz respeito à Europa. Alfredo Bosi, num ensaio sobre o modernismo brasileiro, assinala que o movimento resultou da rápida mudança de estilos e idéias nas grandes cidades: "tudo vai mudando de imagem e de significado ao nível da consciência. Estilhaça-se o espelho em que esta reflete e prolonga a cultura recebida" (117). A poesia de Carlos Drummond de Andrade insere-se nesse contexto de transformação social radical. As contradições, freqüentemente assinaladas na obra do poeta, podem ser entendidas como uma tentativa de traduzir o espírito da modernidade em que este se insere. A resposta de Drummond ao mundo moderno não se reduz a uma rejeição do seu tempo, que se representaria, como afirma Adorno, por uma divisão radical entre eu e mundo. A poesia drummondiana exprime uma relação com o seu meio semelhante à que Benjamin aponta na sua descrição de Baudelaire, ou seja, simultaneamente de repulsa e de atração. Por essa razão, o poeta parece permanentemente oscilar entre indivíduo e sociedade.

No seu texto sobre o modernismo, Alfredo Bosi aponta para um elemento fundamental na definição da modernidade, nomeadamente, a percepção da espacialidade. Bosi refere que o movimento cristalizado na Semana de Arte Moderna de 1922 não teria sido possível, nos moldes em que ocorreu, sem a criação do novo espaço da grande cidade, influenciada por estímulos europeus, que se opunha a uma percepção do território fora dos grandes centros urbanos como um lugar idealizado e mítico.² A diferenciação entre a cidade e o meio natural constituía já desde o século XIX um *topos* recorrente na literatura. Com efeito, a evolução da poesia desde o Romantismo ao Modernismo pode ser retratada recorrendo à forma como as várias correntes literárias encaravam determinados espaços. Enquanto

os românticos rejeitavam o industrialismo e o ambiente urbano como antipoéticos e se limitavam usualmente à natureza, os modernistas, tal como o seu precursor Baudelaire, apresentavam atitudes contraditórias em relação à cidade (Spender 46-9).³ Se o grupo dos futuristas e expressionistas aceitava entusiasticamente o novo meio urbano, um poeta como T. S. Eliot criticava em "The waste land" as massas amorfas da urbe. Para alguns escritores modernos, a distinção entre espaço rural e cidade encontrava-se associada à diferenciação entre indivíduo e mundo. O campo representava um local de origem, onde a tradição convivía com o presente e onde o "eu" poético podia exprimir a sua criatividade. A cidade, por outro lado, correspondia a uma ruptura com o passado e a uma quebra da unidade do indivíduo, sujeito a uma multiplicidade de sensações que o tornavam incapaz de se orientar no novo espaço.

Na poesia de Drummond, encontramos uma representação ambígua do meio metropolitano. O poeta não rejeita a cidade de forma decisiva, mas não deixa de apresentar uma atitude crítica em relação à desumanização que ocorre nos grandes centros. Estes são definidos não em relação a uma natureza original, como acontece na obra de alguns escritores europeus, nem por oposição a um Brasil indígena e mítico, como Alfredo Bosi sugere ser o caso em Mário de Andrade e Oswald de Andrade, mas em contraste com o interior do país, sobretudo com Minas Gerais e com a Europa. De fato, se, como assinala a maioria dos críticos, a obra drummondiana oscila entre o mundo e o eu, o mesmo se poderia afirmar, no que diz respeito ao espaço, entre a cidade europeia e a brasileira e o interior. Nas páginas que se seguem, analiso a representação da urbe na poesia de Drummond, referindo a forma como se exprime a negociação entre ser e mundo nesse universo. Começarei por definir a forma como a cidade é apresentada na obra do escritor, salientando alguns dos tópicos recorrentes relativos à metrópole na sua poesia. Procurarei depois esboçar uma comparação entre a concepção do espaço urbano e do interior do país, particularmente de Minas Gerais, que surge frequentemente como contraponto da grande cidade. Em seguida, discuto a relação entre o universo europeu e o brasileiro na poesia drummondiana, especialmente no que diz respeito ao meio citadino, no contexto do

cosmopolitismo do início do século XX. Finalmente, delineio a relação entre o ambiente metropolitano e a violência nos versos de Drummond e a forma como esse tema surge associado à manifestação de empenho social e político por parte do escritor.

2. Cidade

A temática da cidade surge logo em *Alguma poesia*, o primeiro volume de poemas publicado por Drummond em 1930. O texto que abre a coleção, “Poema de sete faces”, refere-se claramente a um ambiente urbano. A descrição desse espaço inclui a menção de um bonde e de várias pessoas desconhecidas do sujeito poético:

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
[...]
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa. (53)

Nesses breves versos encontram-se de forma embrionária vários dos tópicos que caracterizam a visão drummondiana do meio citadino.⁴ Por um lado, surge, com o bonde, o universo da técnica, que constitui uma característica fundamental da poesia moderna e que tem uma presença constante na concepção de espaços urbanos pelo poeta. Por outro lado, encontramos aqui uma referência à multidão, representada metonimicamente pelo conjunto de pernas multicores. Finalmente, temos a descrição de um encontro efêmero com um desconhecido, o “homem atrás do bigode”, com qual o sujeito poético cruza por um momento. Essas linhas de leitura constituem um mapa da forma como Drummond irá construindo o espaço da cidade ao longo da sua obra.

O entusiasmo pelo progresso técnico e pela cidade como o espaço em que este se encontra representado de forma mais evidente observa-se em vários textos de Drummond, particularmente nos seus primeiros livros de poesia. A grande metrô-

pole a que o poeta se refere é invariavelmente o Rio de Janeiro, para onde se mudou definitivamente em 1934. Assim, no início do poema “Rio de Janeiro”, de *Alguma poesia*, parece haver uma apreciação do poeta pela técnica presente no meio urbano: “Fios nervos riscos e faíscas./ As cores nascem e morrem/ com impudor violento” (59). O corpo citadino é comparado com um ente orgânico, na medida em que os fios se assemelham a nervos e as suas cores, que nascem e morrem, ecoam os ciclos dos seres vivos. A visão positiva da cidade esbate-se no final do poema, mas surge novamente numa outra composição da mesma coleção, nomeadamente “Coração numeroso”:

Foi no Rio.
Eu passeava na Avenida quase meia-noite.
[...]
Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
[...]
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade [...]. (65)

A sintonia do “eu” poético com o espaço urbano parece aqui ser completa. As casas e os carros, representantes da modernidade, fundem-se com o sujeito, que se identifica de forma completa com a metrópole. O próprio título do poema sugere essa identidade, uma vez que o coração do poeta se torna múltiplo, para abarcar as várias facetas da realidade que o rodeia. Encontra-se aqui implícita uma alusão ao “Poema de sete faces” na medida em que o coração mais vasto que o mundo se transforma no coração numeroso que engloba toda a cidade.

Apesar da sua identificação com a metrópole, o sujeito poético não estabelece nenhum laço com os seres humanos que o cercam. O próprio relacionamento amoroso que se encontra implícito no poema parece estar numa fase de ruptura. Em “Coração numeroso”, tal como em “Poema de sete faces”, o sujeito encontra-se só no centro da urbe e a multidão citadina parece definir-se por oposição ao poeta. Walter Benjamin havia já enfatizado a relevância da massa humana na literatura moderna. Na sua análise da poesia de Baudelaire, o ensaísta assinalou

a sensação de choque causada pela experiência da multidão no poeta novecentista: "Fear, revulsion and horror were the emotions which the big-city crowd aroused in those who first observed it" (174). Benjamin sugere, no entanto, que Baudelaire logrou transformar as massas num incentivo à atividade poética.⁵ No caso de Drummond, a multidão parece igualmente estimular a reflexão do sujeito, levando-se em conta que esta o leva a questionar o universo onde se encontra inserido e a posição dos seres humanos nesse espaço. O "eu" poético apercebe-se de que a grande concentração de pessoas permitida, de certa forma, pelo progresso técnico, constitui um fator de desumanização e reitera essa circunstância em vários dos seus poemas.⁶ Assim, em "Edifício Esplendor", o sujeito comenta a transformação dos seres humanos em meras entidades isoladas num edifício da grande cidade:

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores. (123)

No mundo moderno, as pessoas são absorvidas pela técnica e convertem-se em números. Os habitantes da cidade, insignificantes partes da multidão, são forçados a limitar-se a espaços reduzidos, opressores e claustrofóbicos, como o elevador ou as "células estanques" (123) dos apartamentos. O ritmo quebrado e sincopado dessas linhas ecoa o compasso do elevador no edifício e a monotonia das vidas das famílias que, depuradas das suas emoções no cimento que as envolve, perdem a sua humanidade para se tornarem meros moradores.

A solidão no seio da multidão afeta todos os habitantes da grande cidade. No entanto, esse sentimento parece ser experimentado de forma mais incisiva pelo sujeito poético, talvez porque se encontre duplamente isolado como habitante da cidade e como artista. Assim, em “A bruxa”, o poeta escreve os seguintes versos:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.
[...]
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão. (121-2)

Apesar de estar cercado de pessoas, o “eu” poético compreende que está só no meio urbano. A repetição do sintagma “dois milhões de habitantes” enfatiza a sua separação do resto da população da metrópole. A sua vontade de se comunicar com outros seres humanos, representados metonimicamente, como em “Poema de sete faces”, pelos olhos, mãos e afetos, encontra-se vedada, de forma metafórica, pela escuridão da noite, e a única companhia do poeta é a bruxa que rodeia a luz.

Isolado no meio da multidão citadina, o sujeito poético estabelece apenas laços efêmeros com as pessoas a seu redor. No “Poema de sete faces” o retrato do homem de bigode parece resultar de uma impressão formada de passagem, num encontro rápido, talvez no bonde. O poema “O mito” constitui um outro exemplo da descrição de uma relação passageira construída de forma unilateral pelo “eu” poético a partir de dados superficiais:

Sequer conheço Fulana,
vejo Fulana tão curto,
Fulana jamais me vê,
mas como eu amo Fulana.
[...]

Mas Fulana será gente?
Estará somente em ópera?
Será figura de livro?
Será bicho? Saberei?
[...]
Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões e Capim; (163)

No seu ensaio acerca de Baudelaire, Walter Benjamin enfatizara já a relevância do efêmero na poesia moderna. No espaço-tempo da grande cidade o poeta registra breves encontros, que constituem a forma de relacionamento característica da modernidade.⁷ Essas relações passageiras estabelecem-se sob o signo do olhar. Assim, em “O mito”, o sujeito começa por afirmar que não conhece a mulher que ama, mas que a viu, possivelmente entre a multidão. No espaço urbano, que coloca desconhecidos em contato direto durante breves momentos, os olhos constituem uma poderosa forma de relacionamento, capaz de despertar o desejo entre desconhecidos. É significativo o fato de que a mulher no poema é apelidada de Fulana. O “eu” poético desconhece o seu nome, já que esta surge apenas de forma idealizada, construindo-se a sua identidade a partir da imaginação do sujeito, que se baseia nos momentos em que cruzou com ela. A conclusão do poema assinala que Fulana consistia apenas num mito, criado a partir de breves encontros no espaço da metrópole.

A solidão experimentada pelo homem entre a multidão e o caráter superficial das relações humanas nos espaços urbanos leva o poeta a modificar a sua visão do mundo. Se em *Alguma poesia* o sujeito encarava com otimismo a sua capacidade de abarcar a totalidade da vida moderna, exclamando “Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é o meu coração” (54), esta atitude transforma-se nas coleções de poesia posteriores. No poema “Mundo grande” as linhas do “Poema de sete faces” são reescritas, afirmando-se agora: “Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor” (116). Perante a vastidão da realidade moderna, identificada com o espaço citadino, e o isolamento do homem nesse espaço, condenado a relações efêmeras, o sujeito poético adota uma atitude nostálgica em relação às suas origens

mineiras, a qual se acentua nos livros de poesia que se seguem a *A Rosa do Povo*.

3. Da Cidade ao Interior

O interior do Brasil, representado essencialmente por Minas Gerais,⁸ surge na poesia de Drummond como contraponto das grandes metrópoles. José Guilherme Merquior apontara já para esse fato, afirmando: “A sociedade restrita e hierarquizada da fazenda e o ambiente moderno da grande cidade são os dois pólos do lirismo sociológico de Drummond” (92). Dessa forma, se o primeiro poema de *Alguma poesia* faz referência à cidade, já o segundo, “Infância”, se localiza num ambiente rural. A caracterização do interior mineiro surge em oposição ao meio citadino. A multidão da urbe dá lugar a vastos espaços vazios, tais como o mato ou a fazenda mencionados no poema.⁹ Por outro lado, o isolamento sentido nos grandes centros é substituído pelos laços familiares em poemas como “Viagem na família” ou “Retrato de família”.¹⁰ Finalmente, a rapidez da vida moderna, onde o efêmero desempenha um papel preponderante, contrasta com a tradição e o passado associados ao espaço mineiro.

Os valores relacionados com Minas Gerais, por oposição ao Rio de Janeiro, encontram-se enunciados no poema “Prece de mineiro no Rio”, do livro *A vida passada a limpo*:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
[...] Balançando
entre o real e o irreal, quero viver
como é de tua essência e nos segredas,
capaz de dedicar-me em corpo e alma,
sem apego servil ainda o mais brando.
[...] não me fujas no Rio de Janeiro [...] mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som, Minas Gerais. (304-5)

Minas surge neste poema como uma visão de coerência no ambiente caótico do Rio de Janeiro. O sujeito sugere que a identidade mineira faz parte de sua essência e que os ensinamentos adquiridos nesse meio constituem uma fonte de estabilidade que lhe serve de guia na metrópole. A intenção de regressar a um imaginário mar do interior pode aqui ser entendida como um desejo de morte, que levaria o sujeito de volta às suas origens e lhe permitiria fugir à “confusão da cidade” (305).

O interior mineiro surge freqüentemente como um local idealizado, onde o tempo se encontra parado no passado e ao qual o sujeito anseia por regressar. Contudo, a nostalgia por Minas é substituída por vezes por uma percepção diversa desse espaço. A feliz tranquilidade da vida rural, expressa em poemas como “Família”, não anula a crítica de um esquema familiar patriarcal. José Guilherme Merquior assinala ainda o motivo da “vida besta” que surge pela primeira vez no poema “Cidadezinha qualquer”. A monotonia da vida no interior impede o sujeito poético de aderir por completo ao quadro idílico da vida rural.

Tanto a realidade citadina como o interior mineiro se encontram associados na obra de Drummond a uma sensação de desconforto. A cidade conduz à desumanização e ao isolamento, enquanto o mundo rural é criticado pela sua pequenez e monotonia. O sujeito poético oscila entre os dois espaços e não se identifica completamente com nenhum deles, como afirma em “Explicação”: “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador” (77). O poeta está consciente de que o seu descontentamento se encontra para além de definições espaciais, como podemos observar em “O boi”:

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.
[...]
Ó solidão do boi no campo,
homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
e as casas não têm sentido algum.
[...]

Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo. (122)

O homem citadino, rodeado pela tecnologia moderna, encontra-se só. Os meios de transporte e comunicação, tais como o carro, o trem ou o telefone, não são suficientes para ultrapassar o isolamento dos seres humanos. Contudo, a alternativa a essa situação não parece ser o campo. O boi, que representa em vários poemas do escritor a tranquilidade do mundo rural, encontra-se tão só quanto o homem na metrópole. A comparação entre boi e homem sugere que o isolamento é independente do espaço em que o sujeito se encontra. A solidão, resultante da divisão entre o eu e a realidade tão presente na obra de Drummond, não se resolve por um regresso às origens do interior mineiro. A dicotomia entre cidade e campo, bem como a divisão entre mundo e ser e o movimento pendular entre esses contrários, limita-se a expressar um sentimento de inquietude inerente à obra drummondiana.

4. Cidades européias e brasileiras

O único país que Drummond de Andrade visitou, para além do Brasil, foi a Argentina.¹¹ No entanto, na sua poesia encontram-se várias referências a metrópoles européias, tais como Londres, Paris ou Moscou. A poesia drummondiana segue nesse particular uma tendência comum na literatura do início do século XX. Com efeito, como assinala Jorge Schwartz, o cosmopolitismo constitui um dos traços que definem a arte nesse período.¹² Paris, como centro de inovação artística, delineava-se como o modelo da cosmópolis e constituía uma influência que se fazia sentir na maioria dos países ocidentais.¹³ O escritor cosmopolita era aquele que entrava em contato com a cultura universal e não necessariamente alguém que viajava muito. Como salienta Schwartz, escritores como Lezama Lima ou Jorge Luis Borges escreveram a parte mais cosmopolita das suas obras em épocas de prolongada permanência na sua terra natal (6). Apesar da obra de Drummond não representar um expoente do cosmopolitismo, os reflexos desse movimento fazem-se sentir na sua representação do meio urbano. O espaço brasileiro

é freqüentemente justaposto às cidades européias, tal como acontece no poema “Fuga”:

O poeta vai enchendo a mala, [...]
um exemplar da *Imitação*
e parte para outros rumos.
[...]
Povo feio, moreno, bruto,
não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda – como eu – de luto.

Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino.
Museus! estátuas! catedrais!
O Brasil só tem canibais.

Dito isto fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
por um tico não vai ao fundo.

Enquanto os bárbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatólis nem capitólis
aos deboches americanos. (67-8)

Nesta composição o poeta delineia de forma irônica uma comparação entre o Brasil e a Europa. O espaço europeu é associado à cultura representada pelos museus, estátuas, catedrais e escritores (Anatole France) enquanto o ambiente brasileiro é descrito, por contraste, de forma negativa. Os brasileiros são feios, brutos e canibais e não compreendem a sofisticação do artista, levando-o a abandonar o país. É de notar a menção do livro *Imitação*, tratando-se provavelmente da obra *Imitação de Cristo* de Thomas à Kempis, e dos micos, imagens associadas à cópia de um original superior. O sujeito parece indicar, através dessas referências que o Brasil é, apenas uma imitação pálida da Europa. No entanto, todas as afirmações da grandiosidade européia são feitas em tom jocoso, sugerindo que o poema é uma paródia dos intelectuais que se viram para a Europa, desprezando as suas origens brasileiras. Com efeito, poderíamos ler o final do

poema como uma celebração da vitalidade sul-americana, que se opõe aos valores decadentes do outro lado do Atlântico, onde o luto é o traje característico.

Na poesia de Drummond de Andrade não encontramos uma emulação acrítica de modelos europeus. Com efeito, o poeta afirma, em "Explicação": "Para mim, a maior burrice é suspirar pela Europa./ A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro" (77). A atitude do poeta em relação à Europa torna-se clara na composição "Europa, França e Bahia":

Meu olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.
[...]
O pulo da Mancha num segundo. [...]
Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas
formam um tapete
[para Sua Graciosa Majestade Britânica pisar.
E a lua de Londres como um remorso
[...]
A Itália explora conscienciosamente vulcões apagados,
vulcões que nunca estiveram acesos
a não ser na cabeça de Mussolini.
[...]
Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.
[...]
Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a "Canção do Exílio". (56-7)

Neste poema não se enfatiza o espaço cosmopolita europeu mas sim o lado negativo do velho continente. A cidade de Londres, capital do império britânico, é descrita como centro do colonialismo. A sua riqueza depende da subjugação de vastas regiões do mundo, do que resulta que a própria lua londrina, personificada, sinta remorsos. Na Itália o sujeito não se detém nos monumentos romanos mas concentra-se em Mussolini, relacionando-o com um vulcão, por ora apagado mas prestes a explodir, e a Alemanha é apresentada como símbolo da derrota, à luz do desfecho da Primeira Guerra Mundial.

A visão disfórica das cidades e espaços europeus é levada a cabo por um “eu” poético que se identifica com o Brasil. Os seus “olhos brasileiros” enjoam-se da Europa e fecham-se com saudades do seu país enquanto pensa na “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. No entanto, a indicação mais clara de que o sujeito escreve a partir de uma perspectiva sul-americana encontra-se na primeira linha do poema: “Meus olhos brasileiros sonhando exotismos” (56). Nessas breves palavras procede-se a uma hábil inversão do estereótipo europeu, segundo o qual a América do Sul é um espaço exótico. Para o sujeito, são as cidades europeias que correspondem a um universo de exotismo. Seguindo a terminologia de Oswald de Andrade, poderíamos interpretar esta frase como uma sutil canibalização do cosmopolitismo europeu. Drummond apropria-se de modelos europeus mas adapta-os à realidade do seu país, tornando-se assim a periferia o centro e passando a Europa à categoria do outro, diferente e exótico.

Se o interior mineiro funciona como imagem a partir da qual se constrói, por contraste, a cidade brasileira, o meio europeu forma um outro ponto de comparação para a definição dos centros urbanos no Brasil. No entanto, enquanto a perspectiva do sujeito poético se desloca de forma pendular entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro, o mesmo não acontece no que diz respeito à relação entre a Europa e o Brasil. Os meios urbanos europeus são sempre descritos como vistos de fora, através dos olhos de um estranho cujo ponto de vista se encontra firmemente ancorado na América. A distância entre o mundo e o “eu” na poesia drummondiana converte-se aqui na separação entre o outro europeu e o “nós” brasileiro, identificando-se o poeta claramente com o último.

5. A cidade e a violência

Na poesia de Drummond, a cidade encontra-se frequentemente associada à violência.¹⁴ Enquanto o interior é usualmente descrito através do uso de um vocabulário simples, que evoca calma e imutabilidade, as metrópoles são palco de rápidas transformações, representadas através de imagens brutais.

Encontramos, assim, nos vários poemas que tematizam o ambiente urbano, referências a assassinatos e adultérios (59), milhões sofrendo e homens torcendo-se (122), corpos que se unem e se separam (123), suicídios (124), ruídos aflitos e trágicos (142), multidões exaustas (142) etc. O poema “A flor e a náusea”, da coleção *A rosa do povo*, constitui um exemplo do meio metropolitano quase apocalíptico que surge em várias das composições drummondianas:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua *cinzenta*.

Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Devo seguir até o *enjôo*?

Posso, sem *armas*, *revoltar-me*?

Olhos *sujos* no relógio da torre:

Não, o tempo não chegou de completa justiça.

O tempo é ainda de *fezes*, *maus poemas*, *alucinações* e *espera*.

O tempo *pobre*, o poeta *pobre*

[...]

O sol consola os *doentes* e não os renova.

As coisas. Que *tristes* são as coisas, consideradas sem *ênfase*.

*Vomit*ar esse *tédio* sobre a cidade.

[...]

Crimes da terra, como perdoá-los?

Tomei parte em muitos, outros escondi.

[...]

Pôr *fogo* em tudo, inclusive em mim.

Ao menino de 1918 chamavam *anarquista*.

Porém o meu *ódio* é o melhor de mim. (itálicos meus, 140)

Os vocábulos em itálico demonstram a brutalidade das imagens utilizadas no poema. O “eu” poético caracteriza a realidade que o rodeia e a sua resposta a esta através de figuras relacionadas com a sordidez, a carnalidade e o desespero e constrói um espaço escuro, triste e assustador. A flor que nasce entre o asfalto na rua da cidade, e que poderá aqui ser interpretada como a arte ou a poesia, representa, apesar da sua fealdade, uma réstia de esperança dentro de um meio sombrio.¹⁵ A obra de arte

constitui uma forma de lidar com a desumanização do cotidiano e com a violência inerente aos espaços urbanos.

A violência como *topos* do mundo citadino surge na poesia de Drummond frequentemente associada à questão da justiça social. Enquanto a hierarquia da sociedade mineira é apresentada em composições como “Infância” ou “Família” como fazendo parte de uma ordem natural imutável, as convulsões sociais constituem um tema recorrente nos textos sobre a metrópole, particularmente nos livros *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. O poema em prosa “O operário no mar” traduz a atração pela causa da igualdade social na obra do poeta. O operário que passa na rua é descrito como uma figura idealizada, representante do trabalho de toda uma classe: “Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios” (103). Essa frase sugere uma conexão entre classe e raça, ao salientar que o operário é mais escuro do que o homem comum. O sujeito parece experimentar um desejo de entrar em contato com essa figura: “Ele me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela [...]” (104). O fascínio pelo outro encontra-se associado a um sentimento de culpa, talvez pelo poeta estar consciente de que a sua posição social implica a existência do operário.¹⁶

A relação entre o operário e o “eu” poético processa-se de forma pacífica na imaginação deste último. No entanto, em alguns poemas existe um traço de violência nas relações entre as diferentes classes sociais. Em “A morte do leiteiro” um “senhor” mata a tiro um leiteiro, julgando tratar-se de um ladrão. No poema transcreve-se a voz do assassino: “Quem quiser chame o médico,/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai./ Está salva a propriedade” (170). Nesses versos revela-se o compromisso social do poeta, que leva a cabo uma crítica velada à noção de propriedade, razão que leva o senhor a justificar o seu crime. O empenho social de Drummond torna-se claro à luz dos versos finais de “Consideração do poema”, o texto que abre o livro *A rosa do povo*, onde o poeta declara a estreita ligação entre a sua poesia e o povo: “Tal como uma lâmina/ o

povo, meu poema, te atravessa" (138). A violência surge como um fenômeno inevitável na grande cidade, onde os diversos grupos que formam a sociedade se movem num espaço comum.

A relação entre a violência e o espaço urbano manifesta-se ainda nos textos que Drummond dedica à guerra, particularmente em *A rosa do povo*, livro escrito durante a Segunda Guerra Mundial. Em poemas como "Carta a Stalingrado", "Telegrama de Moscou" ou "Com o russo em Berlim" o poeta descreve a devastação provocada pelo conflito de uma perspectiva marcadamente esquerdista, que abandonará em livros posteriores. Cidades como Stalingrado ou Moscou surgem como palco de violência, mas, simultaneamente, como fonte de esperança no triunfo dos valores socialistas. Da mesma forma, a entrada do exército russo em Berlim é descrita como uma conquista do socialismo que preconiza futuras vitórias:

Uma cidade existe poderosa
a conquistar. E não cairá tão cedo.
Colar de chamas forma-se a enlaçá-la,
com o russo em Berlim.

Uma cidade atroz, ventre metálico,
pernas de escravos, boca de negócio,
ajuntamento estúpido, já treme
com o russo em Berlim.

Essa cidade oculta em mil cidades,
trabalhadores do mundo, reuni-vos
para esmagá-la, vós que penetrais
com o russo em Berlim. (203)

O sujeito poético imagina uma cidade que, à semelhança de Berlim, será conquistada pelo poder da União Soviética. Essa urbe metafórica corresponde possivelmente ao capitalismo, baseado no negócio e oculto, como refere o poema, "em mil cidades". Cabe aos trabalhadores do mundo juntar esforços para o derrubar. A retórica marxista desses poemas estabelece assim uma conexão entre a guerra e a luta de classes. As grandes metrópoles são identificadas como o palco onde se desenrola essa luta, que implica a violenta destruição da ordem capitalista.

Em *A rosa do povo*, Drummond parece abolir um pouco da separação entre o “eu” e o mundo característica da sua poesia. Em textos marcadamente políticos, o poeta exprime o seu apoio à causa da igualdade social e propõe unir-se ao “russo em Berlim” para lutar por este fim. No entanto, o desejo de integrar a marcha do socialismo limita-se apenas a alguns poemas. Na maioria das composições o “eu poético” surge distanciado da realidade e apresenta-se como mero narrador, não participando dos acontecimentos, tal como acontece nos versos sobre a morte do leiteiro. O sujeito define-se como observador do espetáculo violento da grande cidade e descreve, em textos como “A flor e a náusea”, os efeitos que esta tem sobre si. A violência citadina acentua assim a tensão entre ser e mundo presente na obra do escritor. Este deseja participar nos eventos que o rodeiam, mas termina por se limitar à condição de espectador fechado em si mesmo.

6. Conclusão

A cidade constitui um espaço onde se exprime o movimento pendular entre ser e mundo presente na poesia de Drummond de Andrade. O poeta parece identificar-se com a urbe em várias composições, procurando abarcar os seus múltiplos estímulos. Noutros poemas realça-se a distância entre o “eu” poético e o mundo citadino, composto pela técnica, pela multidão e por relações efêmeras, que levam à solidão. O interior do Brasil, particularmente Minas Gerais, contrasta com a metrópole e apresenta-se em alguma da poesia drummondiana como alternativa a esse espaço. Ao isolamento e à rapidez que caracterizam a vida nos grandes centros opõem-se os laços familiares, a tradição e o passado que são associados ao interior. Minas surge frequentemente de forma idealizada, vista através de um véu de nostalgia. No entanto, o poeta assinala em vários textos que a solução para a solidão do sujeito não passa por um regresso às origens mineiras. A poesia drummondiana não opta por um meio rural idílico, mas mantém uma oscilação entre o interior e a cidade.

As cidades brasileiras definem-se em Drummond, por um lado, em oposição ao interior do país e, por outro lado, em

contraste com o espaço europeu. Contudo, ao contrário do que acontece com Minas Gerais, a perspectiva do sujeito nunca adere à Europa, no entanto, permanece sempre associada ao Brasil. A realidade européia é apresentada como exótica, numa inversão do cosmopolitismo característico do início do século XX, segundo o qual a arte era universal mas o centro cultural permanecia enraizado na Europa, particularmente na grande metrópole de Paris.

As cidades, tanto brasileiras como européias, encontram-se freqüentemente relacionadas com o tema da violência. O meio metropolitano surge em algumas composições do escritor de uma forma apocalíptica, descrito através de imagens de sordidez reminescentes da coleção de poemas *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. A violência urbana é igualmente associada em alguns poemas a temas marcadamente políticos, tais como a guerra ou a luta de classes. Aqui o poeta parece abolir a distância entre o “eu” e a realidade e adotar de forma clara um posição engajada de empenho pela igualdade social. No entanto, essa atitude limita-se a alguns textos, particularmente do livro *A rosa do povo*, permanecendo o sujeito poético na maioria dos casos como um observador distanciado da violência.

A poesia de Drummond de Andrade delinea-se como uma justaposição de elementos em contraste. A disjunção apontada inicialmente entre ser e mundo desdobra-se em outras rupturas tais como a separação entre cidade e interior, Europa e Brasil ou empenho social e observação passiva da violência. A cidade constitui o vórtice que une várias dessas forças em tensão. O meio urbano, palco privilegiado do combate entre opostos, identifica-se na obra drummondiana com o espaço onde se representam as contradições da modernidade.

TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor W. “On lyric poetry and society.” Trad. Shierry Weber Nicholsen. *Notes to literature*. Ed. Rolf Tiedemann. New York: Columbia University Press, 1991. v. 1. 37-54.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- BAUDELAIRE, Charles. The painter of modern life. *The painter of modern life and other essays*. Trad. e Ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon, 2001. 1-41.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Blaise Allan. Genève: Slatkine, 1994.
- BENJAMIN, Walter. On some motifs in Baudelaire. Trad. Harry Zohn. In: _____. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969. 155-200.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital of the nineteenth century. Trad. Edmund Jephcott. In: _____. *Reflections*. Ed. Peter Demetz. New York: Schocken Books, 1986. 146-62.
- BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. 114-26.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. 93-122.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- KANT, Immanuel. *Critique of judgment*. Trad. Werner S. Pluhar. Indianapolis e Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987. (1st ed. 1790).
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio e Secretaria de Estado da Cultura, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gaúcho no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SIMMEL, Georg. The metropolis and mental life. In: _____. *On individuality and social forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1984. 324-339.
- SPENDER, Stephen. Poetry and the modern city. *Literature and the urban experience: Essays on the city and literature*. Ed. Michael C. Jaye e Ann Chalmers Watts. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1981. 45-50.
- STEVENS, Wallace. The noble rider and the sounds of words. *Critical theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. 968-79.
- VENDLER, Helen. Poetry and the city: Robert Lowell. *Literature and the urban experience: essays on the city and literature*. Ed. Michael C. Jaye e Ann Chalmers Watts. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1981. 51-62.

NOTAS

¹ As transformações que ocorreram com a industrialização levaram a uma intensificação do ritmo de vida do homem citadino e contribuíram para uma mudança na forma de encarar a realidade pelo ser humano. A impressão de descontinuidade na poesia de Baudelaire exprime uma sensação compartilhada por muitos intelectuais modernos. Georg Simmel, um sociólogo do início do século XX, escreve, por exemplo, acerca da vida na sua época: "The psychological foundation, upon which the metropolitan indi-

viduality is erected, is the intensification of emotional life due to the swift and continuous shift of external and internal stimuli" (325).

² Nesse ensaio, Alfredo Bosi refere-se particularmente a uma determinada versão do modernismo brasileiro, representada especialmente por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O ensaísta critica a representação romantizada de um Brasil indígena e pré-colombiano por parte desses escritores, que deixavam assim na sombra do esquecimento grande parte do país real (118). É significativo que o argumento de Bosi assinala a diferença fundamental entre a grande cidade e o espaço mítico do território natural como central na construção da imagem do país por parte desses autores.

³ Stephen Spender resume a posição de diferentes movimentos literários anglófonos a partir do Romantismo no que diz respeito à forma de encarar a cidade. Da rejeição do espaço urbano pelos românticos passa-se a uma tentativa de adaptação ao meio citadino pelos escritores vitorianos e, em seguida, a uma adoção da cidade como motivo privilegiado pelos poetas decadentistas (46-8).

⁴ A compressão da multiplicidade de estímulos a que o sujeito está exposto na metrópole, em algumas linhas de um poema, constitui, como afirma Helen Vendler, uma das principais dificuldades ao escrever poesia sobre a cidade: "The city poses many difficulties as a subject for the lyric poet. The first is that it is difficult to translate the heterogeneity of the city to the brief scope of poetry. The form of poetry has made it being used chiefly for domestic and private concerns" (52). No "Poema de sete faces" Drummond logra transmitir o movimento do bonde, a multidão desconhecida, o homem com bigode e a resposta do "eu" poético a esse meio no espaço de duas breves estrofes.

⁵ Baudelaire, no seu ensaio "The painter of modern life" escreve o seguinte: "[any man] who can yet be bored in the heart of the multitude, is a blockhead! a blockhead! and I despise him!" (10). Benjamin reconhece que, na poesia de Baudelaire, experiência de choque causada pela multidão se encontra associada ao potencial criativo do poeta: "This crowd, of whose experience Baudelaire is always aware, has not served as the model for any of his works, but it is imprinted on his creativity as a hidden figure [...] (165). Desse modo, a multidão funciona simultaneamente como um local de alienação e solidão e um estímulo para a criação.

⁶ A associação entre o progresso técnico e o isolamento do ser humano na grande cidade encontra-se expressa no poema "A um hotel em demolição": "No centro do Rio de Janeiro/ ausência/ no curral da manada dos bondes/ ausência" (318). No centro da cidade, com os seus inúmeros bondes, o sujeito sente apenas solidão. A comparação entre o conjunto de bondes e uma manada de gado sugere a justaposição entre cidade e interior à qual voltaremos abaixo.

⁷ Benjamin afirma que um dos objetivos da poesia de Baudelaire seria exprimir o efêmero da vida moderna. O ensaísta cita o poema "À une passante", onde se torna clara essa intenção do poeta: "Fugitive beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?" (118). No texto "The painter of modern life" Baudelaire proclama igualmente o seu interesse no efêmero como motivo de poesia. Ao

descrever Monsieur G. como o modelo do artista, Baudelaire comenta que esse busca a modernidade, procurando captar “the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable” (12).

⁸ Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira do Mato Dentro, no estado de Minas Gerais. O interior mineiro constitui assim o espaço não-urbano por excelência nos textos do poeta.

⁹ No poema “Opaco” de *Claro enigma* refere-se um edifício que barra a vista do poeta e o impede de observar o céu noturno. A composição conclui com a afirmação de que, mais do que o obstáculo do edifício, é a vista que se barra a si mesma. No entanto, a sensação, expressa nesse poema, de que a cidade torna os seus moradores prisioneiros de um ambiente claustrofóbico encontra-se em vários textos de Drummond e opõe-se à vastidão do espaço de Minas Gerais.

¹⁰ A cidade é frequentemente associada com a perda das raízes familiares, enquanto o espaço rural de Minas se encontra relacionado com a tradição. Assim, no poema “Os bens e o sangue”, surgem as seguintes linhas: “Ó meu filho de cem anos depois, / que não sabes viver nem conheces os bois / pelos seus nomes tradicionais ... nem suas cores” (263).

¹¹ Silviano Santiago, no seu livro dedicado a Drummond, assinala que o poeta permaneceu sempre dentro dos limites geográficos do Brasil. A sua primeira viagem dá-se em 1950 quando vai a Buenos Aires por ocasião do nascimento do seu neto Luís Maurício, filho de sua única filha Maria Julieta, casada com um advogado argentino (15).

¹² Schwartz descreve da seguinte forma o desenvolvimento do cosmopolitismo no início do século XX: “[...] as distâncias se reduzem, graças ao imediatismo e velocidade crescentes dos meios de comunicação. Por outro lado, no entanto, essas distâncias se ampliam e dão lugar a um internacionalismo das culturas, a uma abertura de fronteiras e a um intercâmbio cultural de intensidade jamais vista na história das artes” (4).

¹³ Paris passa a representar “o modelo por excelência da Cosmópolis, *axis mundi* cultural sobre o qual gravitam as “mini” ou “subcosmópolis”: Madrid, Moscou, Buenos Aires, Milão, Lisboa etc.” (5). Num ensaio de Walter Benjamin, Paris é considerada a capital do século XIX, mas a cidade terá mantido ainda esse estatuto nas primeiras décadas do século XX, sendo depois substituída por Nova Iorque, segundo a perspectiva de vários artistas (ver, por exemplo, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca).

¹⁴ Antonio Candido identifica a violência como uma característica fundamental da obra do poeta, referindo-se a esta não apenas como um tema mas igualmente como um atributo da estilística drummondiana: “um dos aspectos fundamentais da sua poesia [é] a violência [...]”. Drummond não procura ser agradável, nem no que diz nem na maneira por que o diz” (121).

¹⁵ Drummond enfatiza no poema que a flor que nasce no centro da cidade é feia. O poeta assinala aqui uma característica da literatura moderna. A categoria estética da beleza deixa de estar no centro da poesia e não se aplica a muitas das obras de arte desse período, que se encontram muito mais próximas da experiência do sublime, tal como esta é descrita por Kant: “But the other liking (the feeling of the sublime) is a pleasure that

arises only indirectly [...]. Hence, too, this liking is incompatible with charms, and, since the mind is not just attracted by the object but is alternately always repelled as well, the liking for the sublime contains not so much a positive pleasure as rather admiration and respect, and so should be called a negative pleasure (98). Com efeito, a cena do aparecimento da flor no centro da cidade descrita em "A flor e a náusea" pode ser lida como um quadro do sublime, em que a atração se encontra relacionada com a repulsa.

¹⁶ O sentimento de culpa do sujeito poético nesse poema ecoa algumas das reflexões drummondianas sobre o medo. A vida moderna nas grandes cidades criou uma sensação de insegurança que se traduz pelo medo que invade a sociedade. Esse tema é mencionado em vários textos e encontra-se exposto de forma alargada na composição "O medo": "Em verdade temos medo/ [...] E fomos educados para o medo./ [...] Assim nos criam burgueses./ Nosso caminho: traçado./ [...] O medo, com a sua física,/ tanto produz: carcereiros,/ edifícios, escritores/ este poema; outras vidas./ [...] Nossos filhos são felizes.../ Fiéis herdeiros do medo,/ eles povoam a cidade./ Depois da cidade o mundo./ Depois do mundo as estrelas,/ dançando o baile do medo." (143-4).

THE NEXT DAY

by Moacyr Scliar

Translated by
Ian Alexander

"If there is one thing that matters in this world", the husband would say emphatically, "it is a trustworthy housekeeper". His wife agreed. In fact they had no reason for complaints on that point: their housekeeper, chosen from dozens of candidates, was the essence of trustworthiness. She took charge of the house, did the shopping, even got money from the bank for her employers. All within the strictest standards of honesty. They trusted her so much that they had no qualms about leaving the apartment with her when they were out of town.

Once they decided to spend the weekend at the beach. They told the housekeeper (who, as usual, agreed – she never went out, that trustworthy maid), got into the car and left. Half way there they realized: they had forgotten the keys to the beach house. Far from impressed, they turned back. With the heavy traffic, they only got back to town well after dark.

They went into the building, took the elevator, arrived at their floor, but even before they opened the door they realized that something odd was going on in the apartment: sounds coming from inside, rock music played at full volume. What could it be, since the housekeeper, the very image of discretion, never listened to music?

"We had better call the police", said the woman, but her husband, being braver and intrigued by the situation, was already opening the door. What they saw made their jaws drop.

The apartment was full of people. Some fifty, at least: men and women. Not well off, from all appearances, but dancing and having fun, a number of them with glasses of champagne in their hands. Their glasses. Their champagne.

When they recovered from the shock, they entered the apartment. No one seemed to recognize them as they asked after the housekeeper. They finally tracked her down in the place where she would normally be found – the kitchen – but rather more elegantly dressed: she was wearing her employer's best suit. Almost beside herself, the woman demanded:

"Have you gone crazy, Elcina? What's going on? What kind of madness is this in my house?"

"Calm down, ma'am" said a friendly dark-skinned man standing nearby. "It's not madness. It's a party. We know the house is yours, but you can relax: we won't take anything, we'll leave it all fixed just right. As always."

As always? So these parties were already a regular event?

"Whenever you're out of town", said the young man, pulling a face so comical that they just had to smile. And when they smiled, the situation changed. The next moment they were mingling with the guests. They hesitated when the others insisted that they dance, but then – what the hell, you should try everything once – they ended up joining the party. They danced, they drank, they laughed. At the end of the night they had to admit that they had never had so much fun.

The next day, they fired the housekeeper.

SCLIAR, Moacyr

História para (quase) todos os gostos.

Porto Alegre: L&PM, 1998.

BERNARDO CARVALHO:

Nove noites e a frágil estrutura da identidade

Sophia Beal

Columbia University

[Interview conducted in Portuguese via e-mail on November 13, 2003- November 9, 2004]

SB: Como é seu dia de trabalho típico?

BC: Não tenho um dia típico. Não sigo nenhuma regra ou rotina. Tudo depende do meu estado de espírito e das circunstâncias.

SB: O que você tem lido ultimamente?

BC: Escrevo resenhas para jornal. Por isso, muitas vezes tenho que ler livros por encomenda, porque faz parte do meu trabalho. Acabei de ler um breve romance do norueguês Jon Fosse. E tenho lido vários textos do japonês Junichiro Tanizaki, por causa de um outro projeto literário.

SB: Por que resolveu fazer um romance sobre a história de Buell Quain?

BC: Como é relatado no livro, foi a história que me encontrou. Li o nome dele num artigo de jornal e daí em diante fiquei obcecado com a história do suicídio entre os índios.

SB: Você desde o início queria que fosse um romance ou originalmente pretendia escrever um artigo jornalístico sobre a história do antropólogo norte-americano?

BC: Sempre soube que seria um romance.

SB: Pode explicar sua foto aos seis anos no Xingu?

BC: Esse livro joga o tempo todo com a ambigüidade entre realidade e ficção. Faz parte do romance. Quanto menos eu esclarecer as pistas, melhor. No caso da foto, pode não ser eu, pode ser uma montagem. Fica a seu critério.

SB: A forma sutil como explica a terrível condição de vida dos povos indígenas no Brasil e sua expulsão de suas terras tradicionais me tocou muito. Sua compreensão dos índios melhorou ou mudou depois de visitar os Krahô?

BC: Não, não mudou. A imagem que o livro passa dos índios é implacável. Queria tratá-los de igual para igual, sem paternalismo.

SB: Por que resolveu ter dois narradores?

BC: Quando comecei a fazer a pesquisa, percebi que havia lacunas que nunca seriam preenchidas. Havia fatos que nunca poderiam ser conhecidos. De todas as pessoas que conviveram com o Quain nos seus últimos dias, a única que poderia ter testemunhado ou percebido alguma coisa era o Manoel Perna. Por isso, ele tinha que ser um dos narradores. Ele encarna o desejo do escritor (e do outro narrador) de conhecer e compreender o que não pode ser conhecido nem compreendido.

SB: Um narrador repete “ninguém nunca me perguntou, e por isso também nunca precisei responder” e o outro repete “isto é para quando você vier”. Estas duas frases enfatizam a questão da textualidade dentro do texto: os dois narradores apresentam ao leitor informações ambíguas e heterogêneas que transcendem qualquer tipo de conclusão definitiva. A primeira frase faz

com que o leitor desconfie do narrador porque, se antes sonegou informações, por que não seria capaz de fazer o mesmo agora? A outra frase faz lembrar as outras cartas incorporadas no romance, mas o leitor também desconfia dessa frase porque a chegada (e a própria existência!) da pessoa em questão é incerta. Quais foram suas intenções ao repetir essas duas frases? Por que escolher essas frases para representar os dois narradores?

BC: As frases vieram naturalmente, com o texto. São coisas que um escritor não pode explicar, embora não haja nenhuma mistificação do trabalho do escritor nisso. A única intenção era criar um mundo de incertezas.

SB: Para você, Quain representa uma coletividade que tenta fugir de seu elitismo e privilégio ou é simplesmente um indivíduo cujas paranóias não servem para alegorizar um grupo maior?

BC: É um personagem muito rico e contraditório. Você pode ver nele o que quiser. Mas tendo a não gostar da idéia de um personagem que representa uma coletividade.

SB: O texto inclui várias cartas. São cartas verdadeiras?

BC: Algumas, sim. Mais uma vez, quanto menos eu esclarecer sobre esse ponto, melhor para a leitura do romance.

SB: Onde escreveu o romance?

BC: Em São Paulo.

SB: Eu ri no momento em que o jornalista perde as nove barras de cereais, ainda que, na opinião do narrador, seja uma cena de incômodo que não tem graça. É significativo que o narrador não consiga rir da situação? Qual você acha que é o papel do humor nas confrontações culturais como essa? Você quer que o momento seja lido como um momento cômico?

BC: É claro que é um momento cômico. Mas a graça muitas vezes depende de os agentes envolvidos não verem nenhuma

graça na situação. Acho o humor muito importante, até como forma de provocação contra as hipocrisias e os preconceitos, o que inclui o paternalismo. Tenho a impressão de que os antropólogos que me levaram aos Krahô não acharam a menor graça dessas passagens.

SB: Minha cena preferida do romance é o encontro entre Schlomo Parsons e o narrador ao final do romance. De certa forma é a conexão mais íntima e humana do romance. Ironicamente o narrador-personagem está fazendo o papel de um trabalhador de uma companhia de transporte. Se a conexão humana mais convincente do romance acontece quando um personagem está escondendo sua identidade e o outro está questionando se seu pai era seu pai de verdade, o que isto quer dizer sobre a identidade? As conexões humanas transcendem a identidade cultural e pessoal?

BC: Nos meus livros anteriores, sempre me inquietei com essa questão da identidade. Não sei se você leu “Os bêbados e os sonâmbulos”, cujo narrador descobria logo no início que tinha um tumor no cérebro e que esse tumor modificaria pouco a pouco a sua personalidade, sem que ele percebesse, ao longo da narrativa, até matá-lo. Sempre me inquietou muito essa idéia de ser uma pessoa, um indivíduo, que acredita muito em si mesmo, tem orgulho do que faz etc. As identidades são coisas fragilíssimas. Tendo a achar que são convenções e no fundo não significam grande coisa, mas são também o que nos dá sentido. E é isso o mais terrível, que apostemos todas as nossas fichas numa coisa tão frágil, tão ilusória, que não sejamos nada além disso.

SB: Acha que a conexão entre Schlomo Parsons e o narrador teria sido possível se o narrador não tivesse escondido sua identidade?

BC: Não. Pelo menos não aquela conexão. Teria sido uma outra coisa.

SB: Em face do “Império da Ignorância” dos Estados Unidos de Bush, que, entre outras coisas, não valoriza a arte e as conexões

entre culturas e diante dos problemas de fome, violência e corrupção no Brasil, o autor tem a responsabilidade de manifestar suas opiniões políticas?

BC: Eu acho que o despeito que a cultura americana tem por tudo o que não é anglo-saxão não é exclusivo da era Bush. Já vem de há muito tempo. A cultura americana (e o mercado) se protege contra tudo o que lhe é estranho. As listas dos maiores livros da humanidade que volta e meia aparecem em grandes jornais ingleses ou americanos são sintomáticas. Elas dizem mais respeito à ignorância local (ao protecionismo, à vontade deliberada de se impor pela ignorância) do que à excelência das obras. O curioso é que em reação a isso surgiu dentro dos Estados Unidos um relativismo desvairado capaz de tratar tudo no mesmo plano, de Toni Morrison a Shakespeare. E para mim é óbvio que por mais que um escritor seja bem intencionado e politicamente correto ele pode nunca chegar aos pés, literariamente falando, de outro politicamente incorreto, defensor das opiniões políticas mais reacionárias. Isso é básico. A pior crítica literária é a crítica moral. As pessoas podem manifestar as suas opiniões políticas como e onde quiserem. No meu caso, acho que a política que a literatura manifesta está num outro nível. Seria muito redutor julgar os romances pela sua posição política manifesta. É ridículo associar o que dizem os personagens às hipotéticas opiniões políticas do autor. O caso de Borges é exemplar. Para mim, ele está entre os cinco maiores escritores do hemisfério americano no século 20. E era um homem de direita. Acho que há uma dimensão política da literatura que é a de ampliar a consciência, abrir novas possibilidades de expressão e compreensão do mundo. E, nesse sentido, Borges é um dos maiores escritores da tradição ocidental.

SB: Como interpretaria o tratamento de identidade no seu novo romance, *Mongólia*?

BC: A pergunta é muito ampla. A identidade é uma construção e é isso o que sempre me interessou em todos os meus livros. Sendo uma construção, ela pode ser reinventada o tempo todo. A minha Mongólia é um país imaginário. Não é um livro de via-

gem, não é um relato objetivo. Ao contrário, é o questionamento dessa objetividade por três pontos de vista que dialogam entre si e se chocam ao mesmo tempo. Imagino que os mongóis não vão se reconhecer ali necessariamente. A possibilidade de as identidades (nacionais, sociais, individuais etc.) serem sempre recriadas é uma idéia muito libertária. E para mim a literatura é um dos principais instrumentos dessa recriação permanente.

RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 364p.

Unlike other contemporary Brazilian short story anthologies to come out in recent years, in which women writers were visibly underrepresented, *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* is a collection that, according to its illuminating introduction, highlights new contributions by Brazilian women who began their writing careers in the 1990s. Cíntia Moscovich – the only female writer to be included in the 2001 *Geração 90: manuscritos de computador* – is here, three years later, joined by twenty-four fellow authors to comprise this eclectic, yet enriching addition to Brazilian literature.

Luiz Ruffato's introduction describes the broad thematic and stylistic scope of the anthology and excuses the absence of yet another twenty-five Brazilian women writing today. Moreover, Ruffato provides a brief chronological and historic account of the remarkable trailblazers who slowly – but deservedly – gained recognition in Brazilian literature during the past two centuries (lamentably, yet understandably, as this account reaches the second half of the twentieth century it is diluted into a lengthy list of names and dates). One striking example Ruffato gives to illustrate the painstaking path of women writers in the past is that of Júlia Lopes de Almeida who – despite her recognizable talents – was denied one of the original positions in the Academia Brasileira de Letras, a spot that was then granted to her husband.

The twenty-five prose pieces are organized alphabetically by the author's last name, an arrangement that adds to the

collection's sense of stylistic and thematic diversity. Each story is prefaced by a concise biographical sketch of the author and a chronological listing of her previous publications. As Regina Dalcastagnè astutely points out in the book's endpages, these short stories represent a multiplicity of narrative voices and styles, ranging – in her words – from pop to poetic. She goes on to cite an uneven quality to the contributions – a flaw that is perhaps an outgrowth of the collection's intentionally wide appeal – and underscores the predominance of female protagonists, as well as the prevalent confessional tone of many of the stories. At least two stories, however, break from this mold: Fernanda Benevides de Carvalho's "Pão físico" and Livia Garcia-Roza's "Minha flor", which are rendered through male voices. Both of these narrations however, through vastly different means and techniques, serve to illuminate the condition of the stories' female characters.

A collection such as this one – designed to provide the panoramic scope of women's contemporary writing – is admittedly difficult to summarize without misrepresentation. Indeed the allure of this collective volume lies precisely in each reader's voyage of discovery, rather than in a reviewer's schematic rendering of the entries. At the risk of reducing these fictional pieces to a few simplistic comments, however, I present the following brief observations. In general, many stories focus on our universal desires and urban-based banalities of daily life, love and sex, often narrated in a chatty, colloquial pitch (for example, Álex Leilla's "Um elefante", Ana Paula Maia's "Nós, os excêntricos idiotas", or Mara Coradello's "Silver tape"). Other contributors linger on language as a defining element, such as Luci Collin's experimental prose in her Beatles' song-inspired "No céu, com diamantes", and Adriana Lisboa's swiftly-sculpted, calligraphic flashes of life in "Caligrafias". The process of writing itself is woven into the subject of "Bondade" by Simone Campos and of "Glória" by Guiomar de Grammont.

Love and sex dominate the palette of fiction writers such as Cíntia Moscovich in "Um oco e um vazio", Clarah Averbuck in "Psycho", and Claudia Lage in "Uma alegria". Heloisa Seixas' "Madrugada" details methodically and magnificently the intensity of passion's grasp. Other stories dig deeper, often impart-

ing a more philosophical, soul-searching, life-and-death questioning tone. "Considerações sobre o tempo" by Adriana Lunardi is one such story, in itself a string of musings about life and love (a theme echoed in Nilza Rezende's "Por acaso"), by a narrator who has literally disintegrated into ashes.

Several stories reveal life in motion – away from the comfort and confinement of the domestic realm – in search of adventures and answers: a Portuguese instructor's cybernetic correspondence with a famed author, and subsequent trip to the Amazon in Claudia Tajes' "Flor roxa"; the wayward wanderings of a street woman stripped of memory in "A um passo" by Rosa Amanda Strausz; the cab-ride reflections of a daughter summoned home by her father's death in Paloma Vidal's "Mundos paralelos"; or the mystical voyage North by a young orphan named Eve, at the end of Leticia Wierzchowski's "O morro da chuva e da bruma".

Grave social issues come to the surface in several of the short stories. Tércia Montenegro's three-tiered piece "D.T.", for instance, expressively captures the anguish and tragic violence of an impoverished family fractured, and ultimately destroyed, by alcoholism. Similarly, Ivana Arruda Leite's poignant piece "Mãe, o cacete" denounces in defiant resonance the sanctity of motherhood (whereas a more ironic tone of resistance is present in Índigo's "Drinque com azeitona dentro", about a girl's fight against the devil in the form of her math teacher). The nasty side of friendship and love's redemption through childbirth in "O sétimo mês" by Cecília Costa is offset by the moving presence of loss in Augusta Faro's tale of magic realism "Gertrudes e seu homem", as well as in Tatiana Salem Levy's reality-punched "Desalento", which chronicles a mother's piercing loss of her child.

For those of us who revel in Brazilian literature and culture, and challenge gender biases, this anthology is a welcome contribution to the field. In its invigorating multidimensionality, *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* lends a spirited voice to contemporary Brazilian fiction.

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188 p.

Três narrativas distintas (dois diários de viagem e um livro em construção) contam as aventuras de personagens duplicadas no romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, finalista do Prêmio Portugal Telecom 2004 e também vencedor do Prêmio Jabuti. São dois diplomatas, dois filhos desaparecidos, dois pais desesperados, dois guias turísticos e, por fim, duas monjas budistas em aparições meteóricas num universo de vozes masculinas. Associada ao tema do choque das culturas, a alternância engenhosa das figuras espelhadas de Carvalho dá densidade formal a essa ficção e combate a classificação algo simplista de "literatura de viagem" que o romance chegou a receber no Brasil. O autor de fato percorreu cidades da Mongólia por dois meses em 2002, como bolsista da editora portuguesa Livros Coto-via e da Fundação Oriente, de Lisboa. Mas se de um relato não-ficcional de viagem é exigido saber antecipadamente o fim, o ponto de chegada, de romances como *Mongólia* pede-se o contrário: é preciso esconder o final para não retirar do leitor aquele prazer único de ver as últimas cenas ressignificando toda a trama.

Duplos e espelhos, jogos com números e com linguagens distintas alternam-se na biografia já com sete romances de Carvalho, nascido no Rio em 1960. A estréia na literatura foi com contos, *Aberração*, em 1993. Em *Mongólia*, os duplos remetem a Jorge Luis Borges não apenas em sentido mais óbvio: o escritor argentino é citado por duas vezes no livro, logo nas primeiras 30 páginas, nos relatos dos dois diplomatas. O mais jovem será

enviado à Mongólia numa missão especial de resgate de um fotógrafo brasileiro, filho de um figurão de Brasília, desaparecido durante uma nevasca nos montes Altai. O diplomata veterano vem a ser o narrador em primeira pessoa do romance, compilando transcrições manuscritas supostamente verídicas, os diários do diplomata seu subordinado e do fotógrafo, outra técnica, a do intertexto, cara a Borges. A rede de citações vai se expandindo na geografia da Mongólia e chega à cidade de Mörön, capital de província no extremo norte, irmã gráfica da sul-americana Morón do conto *A intrusa*, de Borges, não por acaso um drama familiar que opõe dois irmãos.

“Não compreendemos nada do que vemos na China”, diz o diplomata veterano, incomodado desde o início com a arrogância etnocêntrica do colega recém-chegado a Pequim, a quem chama de desajustado: “Seus olhos distorciam a realidade”. As lentes do fotógrafo desaparecido, a quem os guias chamavam igualmente de desajustado, ou *Buruu nontom*, em mongol, também transformavam o real observado: “Vejo sexo por todos os lados. Mas é como se ninguém estivesse vendo nada”. O rapaz anota no diário que, na Mongólia, a terra reflete o céu. “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa”. Esse pequeno conjunto de assertivas dá pistas para os vários tipos de estranhamento que a narrativa propõe, que partem, desde o título, do confronto com um país distante, exótico e quase impenetrável aos olhos dos ocidentais. Num primeiro momento, os dois diários, do brasileiro desaparecido e do brasileiro que sai à sua procura guiado por pistas falsas, mostram-se como coleções de preconceitos, pequenos sustos diante da tradição e da arte alheias. Nas tendas mongóis chamadas iurtas, por exemplo, bater à porta é sinal de má educação, os moradores esperam que o viajante entre sem cerimônia, como sinal de confiança. Nas sociedades em que prevalece o budismo como caminho para a iluminação, a arte é meio, e não fim, reflete com grande desapontamento o diplomata jovem, chamado Ocidental por nômades incapazes de pronunciar o seu nome.

Numa fase posterior das respectivas viagens, o realce das diferenças culturais vai sendo substituído por aproximações, por exemplo, entre a violência no Rio de Janeiro e em Ulaanbaatar,

cidade onde o apartamento do fotógrafo era esmurrado por bêbados, o que o impedia de abrir a porta para estranhos ou de sair sozinho à noite. Também os diplomatas conseguirão distorcer as imagens ao ponto de enxergar o candomblé na representação de entidades demoníacas orientais, ou mesmo traços indígenas da Guatemala nas faces e na decoração de uma iurta.

O desterro acentua a busca por identidade, por espelhos. *Mongólia* se inicia sob o signo da violência urbana, já num tempo futuro ao núcleo do romance. Cinco anos após ter regressado da China e abandonado a carreira diplomática, o pai que saíra em busca do filho de outro é morto num tiroteio ao pagar o resgate do caçula no morro do Pavãozinho, no Rio. O cotidiano do tráfico de drogas e da corrupção policial são temas nobres para escritores brasileiros contemporâneos como Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Patrícia Melo e Fernando Bonassi. Já não era sem tempo. Um relatório recente da ONU informa que o Brasil é recordista mundial em assassinatos, abrigando 11% das mortes provocadas todos os dias. Cada grupo de dez pessoas assassinadas no planeta terá um brasileiro, na maioria dos casos do sexo masculino, jovem e pobre. O surpreendente na ficção de Bernardo Carvalho não é, portanto, referir-se a uma matança entre policiais e seqüestradores no primeiro parágrafo do romance, mas transportar com naturalidade uma violência assemelhada para o mundo supostamente plácido de monges budistas e nômades criadores de renas e de camelos. O fotógrafo explica a um nativo que o Brasil é um país violento e ele revida: "Mais que a Mongólia?" O diplomata jovem enumera na história da Ásia massacres de milhares de inocentes e a prática macabra dos "monges abutres", caçadores de grávidas de 18 anos que, mortas no parto, forneceriam a tibia para confecção de trombetas tradicionais do Tibete e da Mongólia.

Os três níveis de narrativa se separam no livro por meio de tipologias distintas. Em ordem cronológica, surge o relato do narrador, o diplomata aposentado de quase 70 anos, em seguida o diário (ou longa carta) do diplomata "desajustado", que está com aproximadamente 36 anos na época da missão especial, e por fim a caligrafia terrível do fotógrafo de 25 anos, cujo desejo de se arriscar no inverno mongol, contra a vontade do

guia, resultou em acidente. São três períodos de vida distintos, três formas de ver o mundo, sendo que o ceticismo vai aumentando com a idade das personagens. À primeira vista, caberia cobrar do autor registros mais fortemente diferenciados das três vozes masculinas, ainda que a surpresa do final ajude a justificar a semelhança entre duas delas. De qualquer forma, incomoda, por ser improvável, acreditar que um fotógrafo e dois diplomatas tenham em seus rascunhos as mesmas habilidades de um escritor de talento em viagem à Mongólia. Também o longo trecho enciclopédico que se inicia na página 92 parece mal-encaixado no romance, uma pedreira num campo de golfe, mas esses seriam pequenos problemas formais num conjunto de narrativas cuja coerência de conteúdo é assustadora, porque vasta.

As anotações de viagem são formas de discurso duplicado, correndo em linhas paralelas que não se cruzam, como mostra o mapa reproduzido entre a epígrafe e o primeiro capítulo do romance. O pequeno texto de abertura de Franz Kafka fala de uma luta inglória num labirinto, e a literatura de opressões absurdas do autor tcheco paira sobre trechos como a transposição da burocracia soviética para o budismo ou a privatização das terras dos nômades numa notícia de jornal: “Não passava pela cabeça do Ocidental que o governo estivesse justamente pensando em erradicar o nomadismo na Mongólia”. Um trecho especial do diário do fotógrafo se repete em dois momentos, apresentado de formas distintas. Na primeira vez, na página 91, ele é introduzido pelo relato do narrador, o diplomata veterano. Na página 132, retorna com um comentário do diplomata jovem, como se as impressões do fotógrafo ajudassem a explicar a sensação de estar perdido entre histórias inventadas, cuja coerência é de efeito retroativo:

Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os ламas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada.

Carvalho articula com esse trecho o tema da memória inventada, presente em romances anteriores seus como *Medo de Sade* e *Nove noites*, este vencedor do Prêmio Portugal Telecom 2003, ambas ficcionalizações de personalidades de existência real. Em *Mongólia*, a imersão numa cultura estrangeira que valoriza justamente a invenção dos fatos históricos torna ainda mais angustiante a tarefa de encontrar uma pessoa desaparecida seguindo vários discursos desencontrados, o do próprio fotógrafo, o do guia que acompanhou a ambos e os dos nômades que teriam visto o brasileiro. A própria justificativa da perigosa viagem feita no inverno mongol se revela falsa. E a lenda de que o velho lama budista em fuga durante o Grande Expurgo de 1937 se fizera acompanhar por uma jovem monja ganha a versão maliciosa de que a moça era na verdade um rapaz, com a deusa Narkhajid, cuja imagem tanto alucinara o fotógrafo, tatuada no sexo.

Junto das personagens explicitamente duplicadas, e de elementos como o canto difônico e o mantra em eco, há espelhamentos implícitos referindo com ironia o universo do serviço diplomático. O problema da incomunicabilidade junto aos mongóis, a fala em círculos que tanto enerva o diplomata jovem, tem outro status na carreira do colega veterano: para o diplomata narrador, fingir que não tinha ouvido uma crítica ou ocultar o que pensava eram técnicas cotidianas. O próprio idioma chinês e sua escrita de base visual possui excesso de metáforas, reflete o Ocidental. Mas reside numa figura aparentemente avulsa do romance, o adorável ogro das páginas finais, manco e sem braço, o convite para localizar as repetições sem fim dessa trama de Bernardo Carvalho, duplos moventes como a areia de um deserto que não deixa de ser labiríntico só pela ausência de muralhas. Há ogros na diplomacia. E especialmente nos desertos, os nômades repetirão os movimentos por questão de sobrevivência.

Cris Gutkoski

Mestranda em Letras da PUCRS

ROCHA, Fátima Cristina Dias. (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. 184 p.

Literatura brasileira em foco é mais do que uma seleção de artigos compreendendo o trabalho de poetas e prosadores pertencentes a diferentes momentos históricos, do século 17 aos dias de hoje. Incluindo nomes tão díspares quanto Gregório de Mattos e Carolina de Jesus, Graciliano Ramos e os românticos, Clarice Lispector e Euclides da Cunha, a coletânea é uma obra em que a abordagem comparatista dá a tônica das reflexões, em textos que fazem dialogar autores, estilos, épocas e temáticas.

A professora Ana Cláudia Viegas, por exemplo, em “Miramar e Rosalina vão ao cinema”, propõe um duplo diálogo: aborda as interações entre a literatura brasileira e o cinema a partir do estudo comparado entre *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Mademoiselle Cinema*, de Benjamin Constallat. As obras funcionam como objeto e pretexto para uma investigação acerca das estreitas relações entre a técnica da montagem e a escritura moderna.

Um diálogo mais insólito é o que surge em “Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus”, ambos autores de memórias que produziram em situações-limite: ele, na prisão e ela, na pobreza. A professora Ana Cristina Chiara toma como base o texto *Em face do extremo*, de Tzvetan Todorov, sobre as narrativas escritas pelos egressos dos campos de concentração a fim de sondar as possíveis semelhanças entre os autores em questão, sem perder de vista as inúmeras diferenças que, em vez de afastar, aproximam as vozes do diálogo.

Escreve a autora: “Enfrentando os riscos de uma certa estereotipia de gêneros, poderíamos talvez afirmar que a virilidade seca do texto de Graciliano Ramos se opõe à literatura de humores femininos de Carolina; entre as virtudes heróicas do primeiro e as cotidianas da segunda, existe, no entanto, uma ponte sendo escrita.” Segundo a professora, a ligação entre um e outro faz-se quando se observa, tanto em *Memórias do cárcere* quanto em *Quarto de despejo*, “textos de crença no papel de salvaguarda da palavra escrita”, como se a literatura, seja ela a do cânone, já garantida pelo sistema, quanto a chamada “literatura menor” fosse capaz de erguer “um escudo protetor da subjetividade ameaçada pela degradação e contra a ameaça do esquecimento.”

Literatura brasileira em foco segue com textos igualmente ricos em dialogismos, alguns mais outros menos imprevistos. Entre eles, destaca-se “*A hora da estrela*, de Clarice Lispector: singularidade e transgressão”, em que Fátima Dias Rocha fala do “narrador antropólogo” (na esteira da definição de Silviano Santiago, que inscreve o romance clariciano na vertente antropológica da literatura brasileira). O confronto, ou, por outra, o diálogo, é armado com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. A aproximação é sustentada por uma abordagem extremamente fecunda que elabora com criatividade uma das questões mais complexas do romance tardio de Clarice – o narrador.

Segundo Fátima, essa “entidade” que se autodenomina Rodrigo S.M. reatualiza o misto de solidariedade e aversão de Euclides da Cunha diante dos sertanejos de Canudos. Como escreve a professora: “Quase um século mais tarde, o desconforto e a indignação de Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, são provocados pela precariedade de condições – físicas, sociais e existenciais – em que vivem milhares de moças como a nordestina”.

Outros tantos artigos completam esta importante obra dedicada aos estudos de literatura brasileira. O livro mostra também algumas pesquisas de fôlego desenvolvidas no âmbito da UERJ, tais como os trabalhos dos professores Italo Moriconi e Flávio Carneiro. Em “Vida literária no Brasil – 1975 – 2000 – um projeto”, inspirado em *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca, Moriconi reforça a ligação, ainda pouco estudada,

entre as tradições universitária e não-universitária no país, ou seja, entre um saber erudito da literatura brasileira e a tradição que se instaurou com a existência de uma universidade no Brasil a partir dos anos 30 do século passado. Os anos 70 são o período privilegiado por Moriconi que faz das cartas de Caio Fernando Abreu “uma janela” de onde descortina o caminho rumo à literatura e à vida literária do período que mais lhe interessa.

Organizador de um dos mais bem elaborados volumes de cartas publicados recentemente, *Correspondências*, uma espécie de “romance de uma vida”, define, reunindo as missivas enviadas a amigos e parentes pelo o autor de *Morangos mofados*, Moriconi faz uma leitura bastante inovadora deste material cuidadosamente coletado: “Essas cartas, o mundo que delimitam, as redes de relações que polarizam, os episódios da vida intelectual e cultural brasileiras que comentam serão o meu mapa *a priori*. Os livros citados nelas serão relidos, os autores nelas referidos serão os privilegiados na minha imagem de fim-de-século”.

Um “mapa” é também o que se vê no artigo do professor Flávio Carneiro, autor de *O campeonato*. Em “Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje”, está uma pequena fração de um grande projeto em andamento na pós-graduação em Letras da UERJ, que tem a proposta de descobrir os protagonistas da cena literária no Brasil desde 1975 até a contemporaneidade, momento em que a diversidade é a palavra-chave. Dentro desta multiplicidade de caminhos, o professor destaca algumas vertentes, como a narrativa fantástica, o texto híbrido, que toma emprestado de outras linguagens, como a televisão e as histórias em quadrinhos, parte de sua forma, além, claro, do resgate do velho contador de histórias. Flávio Carneiro seleciona alguns autores com os quais trabalha mais de perto, como Amílcar Bettega Barbosa, de *Deixe o quarto como está*; Arnaldo Bloch, de *Talk show*, e *Vós: uma auto-ajuda da maldade*, de Toni Marques.

Literatura brasileira em foco não se esgota aqui. Há também outros artigos igualmente relevantes, como o excelente estudo sobre a face proibida do ultra-romantismo, numa abordagem da poesia obscena de Laurindo Rabelo por Roberto Acízelo de

Souza; um texto sobre o tema “Logos e melancolia”, por Luiz Calos Lima; “Santos Dumont e a modernidade cinética, por Guillermo Giucci; “Da memória clânica à imaginação mitopoética”, por Ivo Barbieri, e ainda reflexões sobre Gregório de Matos, por Ana Lúcia de Oliveira e sobre Gustavo Capanema, na leitura de Maria Consuelo Campos. A vertente folhetinista de José de Alencar é vista num lúcido ensaio assinado por Marcus Vinícius Nogueira Soares.

O livro, é portanto, tanto pela qualidade dos textos reunidos quanto pelos diálogos que propõe, uma fonte importante de consulta acerca dos caminhos da reflexão sobre literatura brasileira no Brasil – do passado mais remoto à contemporaneidade mais fugaz.

Cláudia Nina
Professora-visitante da UERJ

TREVISAN, Dalton. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 239 p.

Em edição comercial, o escritor Dalton Trevisan publica inicialmente o conjunto de contos *Narrativas nada exemplares*, cujo título remete a Cervantes, embora inverta o propósito moralista do criador de D. Quixote. Passados seis anos da estréia, vem a público com os contos de *O vampiro de Curitiba* (1965), pondo em circulação os epônimos que o acompanhariam ao longo de sua fecunda carreira literária, a saber, vampiro e Curitiba. Dalton tem em comum com os vampiros o horror ao presente. Ao guardar o passado, sua obra torna-se uma força contra a falsidade do presente, na expressão de José Castello. Assim, a cidade de Curitiba de suas histórias apenas lembra a velha cidade do passado, pois a modernização desfigurou o antigo espaço que inspira sua narrativa, como também tornou o autor resistente em relação aos outros e recluso em sua vida privada. Em *Dinorá – novos mistérios* (1994), apresenta o texto “Quem tem medo de vampiro?”, no qual rebate as insinuações dos que escreveram sobre sua obra e disseram que ele se esconde da mídia para exercitar um tipo de promoção às avessas.

A obra *Pico na veia* compõe-se de duzentos e cinco textos – incluindo aí o último, que é apenas um travessão – catalogados como conto brasileiro, embora o leitor encontre alguma expressão em verso ou algum aforismo, a exemplo do terceiro texto, “Um bom conto é pico certo na veia”. Ao final dos anos sessenta do século XX, a atual expressão “pico na veia” circulava pelo linguajar jornalístico brasileiro apenas como “pico”, injeção de entorpecente que se aplica para conseguir um

efeito euforizante. A redundância no título, portanto, poderia ser tomada como uma falta de preocupação quanto ao escrever bem, aspectos que foram observados pela crítica como traço de monotonia neste escritor paranaense. A bem da verdade, entretanto, a escrita de Dalton Trevisan é impecável e seu vocabulário restrito, suas mesmas histórias e seu reiterado copiar prestam-se antes a fortalecer do que a diminuir a nossa literatura.

A reiterada autocitação na ficção de *Pico na veia* revela-se de dois modos distintos: por meio de paralelismos – como na frase “Que dirão as minhas amigas no chá das cinco?” repetida nos textos 62, 64 e 66 – e através de paráfrase – como no primeiro parágrafo do texto 192, “– Ora direis, ele se repete. E eu vos direi, no entanto, como poderia se cada personagem é baseado numa pessoa diferente?”. A repetição invade a obra por todos os lados. “João e Maria da crônica policial são os teus mais fiéis plagiadores”, na narrativa 182, inverte o processo de cópia, atribuindo à literatura o poder de contaminar a seção policial, o que seria a contramão da literatura brasileira, cuja tendência tem sido incorporar o discurso jornalístico e mesmo reinventar a crônica, dando-lhes alcance poético. A mudança que se verifica também aproveita as formas populares de expressão escrita, como o diálogo breve e o bilhete. Respectivamente, as narrativas 27 – “O casal divorciado assim que a filha nasceu. Aos três anos, ela passa as férias com o pai, morando noutra cidade. De volta, com a mãe, folheia um álbum de fotos./ – Olha só, mãe. Esse aqui com você.../ Gritinho de espanto:/ – Ei, você conhece meu pai!” e 120 – “ “Pai e Mãe – É sua filha arrependida que pede perdão. Depois de tudo o que sofri, espero me aceitem de volta. Prometo nunca mais discutir nem desobedecer. Sua desgraçada – Maria.”/ A mãe, depois de ler:/ – Viu só a tua filha? Nenhum carinho por nós. Nem ao menos “queridos”. – Secamente: Pai e Mãe. Essa aí, quem quer de volta?” aproximam-se destes gêneros.

As histórias de Dalton Trevisan, o vampiro de Curitiba, repetem alguns temas, entre os quais o da metáfora da obsessão sexual. As personagens que circulam em seus contos são pessoas comuns, de vida monótona, que têm o sexo como lenitivo. A metáfora mais curiosa dessas pequenas narrativas que ele pro-

cura nos injetar é a do punhal . Em 46, o aforismo “– Ela só dorme com a mão bulindo no teu punhal de mel: Assim ele sabe de quem é.”; em 55, o diálogo “– Pára. Ai, pára. Ai, ai. Pára./ – Pronto. Já parei./ – Quietinho./ – .../ – Não, não. O punhal deixa ficar.”; e, em parte do 134, “Ah, é? Dia seguinte, Edu abre o gás, toma veneno, corta o pulso. Enquanto agoniza, escreve ao pérfido João o último bilhete. Com sangue desenha trêmulo ADEUS sobre o coração varado sem dó pelo teu punhal gotejante de mel.”, a sensualidade está acima da aparência trivial das cenas.

A desenvoltura com que o autor se move, através de pouca linguagem, indica rigorosa atividade de escrita poética, ainda que possa parecer escassez de expressão. O leitor atento precisa afastar-se desta perspectiva capciosa, pois os contos revelam sutilezas de vocabulário. Em *Pico na veia*, encontram-se expressões cultas e vulgares, lado a lado, em que Dalton Trevisan explora o limiar do sentido das palavras, às vezes com um termo menos usado (“Há um século, quero dizer, cinco anos, fomos colegas de faculdade”, em 139), às vezes com uma expressão bastante atual (“– Mas tudo bem mãe. Eles vão casar. Ele já assumiu. Tá tudo dez.”). O equilíbrio de sua escrita transforma os pequenos contos numa grande narrativa, fluída, envolvente e luminosa.

A edição de contos no Brasil geralmente explora o expediente de nomear o volume com o título de um dos contos da coletânea. Assim acontece em *Pico na veia*, uma vez que apenas um conto desenvolve o tema relacionado ao mundo das drogas, aliás muito atualizado, pois refere-se também ao uso da pedra de crack (narrativa 2). Todavia, a metáfora da circulação profunda da literatura está presente na minúscula narrativa 3, de modo explícito. Por outro lado, ao tomar o exemplar em suas mãos ou apenas olhá-lo em exposição, o leitor necessariamente suspeitará do título, pois em meio a várias cenas de beijos, figuradas na capa, não há como considerar *Pico na veia* como um rótulo comercial para atrair leitores seduzidos pelo mundo das drogas.

Wagner Coriolano de Abreu
Doutorando em Letras da PUCRS

PEDRO LYRA

Natural de Fortaleza, Ceará, em que nasceu a 28 de janeiro de 1945, Pedro Lyra ainda estudante do curso de Letras, na Universidade Federal do Ceará, participa da fundação da revista *O Caboré*, constituindo, ao mesmo tempo, com outros jovens poetas cearenses, o Grupo SIN, que passa a publicar algumas antologias com os poemas de seus integrantes, a partir de 1967. Em 1968, Pedro Lyra conquista o Prêmio Esso – *Jornal de Letras* para universitários com o ensaio “Quem tem medo de Augusto dos Anjos?”. Em consequência, ganha a oportunidade de cursar a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, estendendo a viagem europeia à França, Grécia e Itália. Nesse mesmo ano, conclui o curso de Direito na Universidade Federal do Ceará, ganha também o prêmio da Academia Cearense de Letras para o melhor livro de poesia daquele ano de 1968. No ano de 1969, termina seu curso de Letras, sendo o orador da turma. A partir de 1970, Pedro Lyra lança o movimento do Poema-Postal, experiência de vanguarda que marcaria sua carreira poética. Ao mesmo tempo, inicia sua carreira no magistério superior. Com o poema-postal, Lyra participa de exposições em João Pessoa e Natal, em Montevidéo e em Córdoba, além do Panamá. Desenvolve, a partir do ano de 1972, sua colaboração com as revistas *Cultura Vozes*, no Brasil, e *Colóquio-Letras*, em Portugal. Em 1973 retorna ainda a Portugal, e ingressa na Universidade Federal do Ceará, como professor de Literatura Brasileira. Em 1975 conquista menção honrosa no prêmio Recife de Humanidades, e no ano seguinte transfere-se para o Rio de Janeiro, para realizar curso de Mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Começa a escrever para o suplemento literá-

rio do *Jornal do Brasil*, a partir de 1976. Conquistando o título de Mestre em 1978, começa a escrever também na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*. Em 1979, assume a co-editoração da *Revista Tempo Brasileiro* e, a partir de 1981, passa a lecionar Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Conquista o segundo lugar no Prêmio Camões do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro e, neste mesmo ano, torna-se Doutor em Letras, pela mesma UFRJ. Em 1983, assume a coordenação da coleção “Nossos Clássicos”, da Editora AGIR. Ao longo do ano de 1989, leciona em Grenoble-França, torna a visitar Portugal e passa uma temporada na Alemanha.

Não são muitos os livros de poesia editados até o momento por Pedro Lyra, mas de modo geral cada um dos volumes publicados marcou uma determinada etapa em sua poesia e no panorama poético brasileiro: *Sombras* (1967), que conquistou os prêmios José Albano, da Universidade Federal do Ceará, e Poesia, da Academia Cearense de Letras; *Doramor* (1969), *Poema-Postal* – 1a. série (1970), *Poema-Postal* – 2a. série (1971), *Poema-Postal* – 3a. série (1986), *Poema-Postal* – 4a. série (1987), e *Poema-Postal* – 5a. série (1989); *Decisão – poemas dialéticos* (1983 – 1a. edição e 1985 – 2a. edição); *Desafio – uma poética do amor* (1990). No campo da crítica e do ensaio, editou *Poesia cearense e realidade atual* (1975, 1a. edição e 1981, 2a. edição); *Utiludismo – a socialidade da arte* (1976, 1a. edição e 1982, 2a. edição); *Literatura e ideologia* (1979); *O dilema ideológico de Camões e Pessoa* (1985); *Conceito de poesia* (1986); *O real no poético* (1986, Prêmio de Ensaio da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA). Organizou as antologias *Vinicius de Moraes* (1983) e *Neide Archanjo* (1987), além de ter participado das obras coletivas *SinAntologia* (1968), *Perspectivas* (1984), *Os contrapontos da literatura* (1984), *Perspectivas-II* (1985), *Poesia sempre* (1985) e *Perspectivas-III* (1988). No exterior, tem editados *Manifesto del Poema-postal* (1970), *Ocho tesis del Poema-postal* (1971), *Pequena antologia da poesia brasileira* (1986), *A poesia contemporânea no Brasil* (1987), *Musa lusa* (1988), etc.

A obra literária de Pedro Lyra divide-se claramente entre o ensaísmo e a poesia, podendo-se afirmar que uma influi sobre a outra, de tal modo que seria difícil entender seus livros de poesia sem que se conhecesse seu trabalho teórico. Na verdade, o

escritor começa enquanto poeta, dedicando-se ao ensaio à medida que se torna professor universitário. Mas seus ensaios estão sempre voltados para a poesia, de onde se pode concluir que sua principal atração, na literatura, é, efetivamente, a poesia. Depois dos primeiros dois livros individuais, que se podem considerar ainda de estréia, Pedro Lyra investe, corajosamente – pela data em que ocorre, 1983 – por uma poesia militante, que concretiza num livro-manifesto que é *Decisão – poemas dialéticos* e que logo alcançaria uma segunda edição. O Brasil vinha gradualmente buscando distanciar-se da ditadura estabelecida em 1964 e o poeta não escreve com meias palavras. Assume com clareza a herança marxista, do ponto de vista ideológico, evidente inclusive na denominação de seu livro, e segue de perto a lição hegeliana que considera a palavra poética como detentora de uma força originária, fundadora. A linguagem poética, nessa perspectiva, pertence ao pensamento especulativo, que busca o essencial da realidade objetiva, fazendo do particular o geral e do real o ideal, através da imagem. Transforma-se, assim, o pensamento reflexivo, essencialmente prosaico, em expressão poética, na medida em que um poema é constituído de palavras que dialogam com a própria realidade, ultrapassando-a. Nesse sentido, a dialética é o caminho fundamental escolhido pelo filósofo como o ideal da poesia, capaz de substituir o sentimento passageiro pela reflexão, de maneira a permitir-lhe a composição equilibrada. A dialética se traduz através de um ultrapassamento da realidade imediata, que é apenas aparência, em busca da essência. A aplicação prática desse princípio foi desenvolvida especialmente pela dramaturgia e pela poesia brechtianas. Os poemas de Pedro Lyra, nesse sentido, tanto podem ser lidos enquanto pequenos fragmentos de ensaios históricos, políticos e econômicos, quanto como poemas. No entanto, é evidente ao leitor, pelo *tour de force* que assume cada poema, tratar-se, efetivamente de literatura, uma literatura provocante, que por certo terá desagradado a muitos, na época como hoje em dia, mas que voltou a colocar o nome de Pedro Lyra no panorama da poesia brasileira, na medida em que, à reflexão ultrapassadora do aparente, tensiona-se com a contenção que busca delimitar a própria inspiração poética. A leitura dos poemas de Pedro Lyra objetiva esse aspecto: desenvolvendo-se reflexivamente. O poema, através dos cortes, da sinonímia, da

escolha das imagens, constrói-se, não obstante, através de imagens sensíveis que, de certo modo, exemplificam a reflexão.

Seu primeiro passo fora com o poema-postal, condiderado por muitos como a vanguarda do que, mais tarde, e a partir dos Estados Unidos, chamar-se-ia de *mail art*. Naquele primeiro movimento, Pedro Lyra colocava-se rompendo com formas tradicionais de poesia e, sobretudo, com formas de divulgação, reprodução e distribuição-circulação da poesia. Era, então, um estudante universitário e o movimento encontrou repercussão entre outras tantas experimentações que, ao longo da década de 60, circularam pelo Brasil. Seu segundo movimento foi o lançamento de *Decisão*, que aprofundava o programa idelógico da poesia da geração de 1945 e que encontrara, sobretudo nos anos 60, expressões de grande significado, dentre outros, com Ferreira Gullar ou Affonso Romano de Sant'Anna, capazes de juntar, à ruptura formal, o conteúdo de combatividade contrário ao status quo então vigente. Menos distantes eram os dois passos iniciais do terceiro que o poeta realizaria, com o lançamento de *Desafio*. Porque entre a experiência do poema-postal e o livro *Decisão*, havia em comum a exploração da forma. Talvez a diferença é que, no primeiro momento, a forma era exaurida pelo experimentalismo, enquanto, no segundo, servia para a expressão de idéias e de conceitos que o poeta pretendia capazes de iniciar a mudança do mundo, imageticamente. Quanto a *Desafio*, a irrupção do tema lírico – mais especificamente o amor erótico – era uma novidade, porque levava o poeta do mais radical objetivismo para o mais profundo subjetivismo. No entanto, uma vez mais, como um intelectual orgânico, na expressão de Antonio Gramsci, não ideologicamente, mas literariamente, Pedro Lyra desenvolveu um lento e contínuo processo de criação, conforme seu próprio depoimento ao final da primeira edição de *Desafio*, culminando na obra tal como ela foi editada no Brasil.

Quanto ao ensaísta, sua contribuição é importante, na medida em que, primeiro, faz uma resenha e uma projeção sobre a poesia cearense. Num país de dimensões continentais como o Brasil, tais análises são importantes, primeiro porque informam e depois porque permitem certos termos de comparação entre a produção literária das diferentes províncias. Poste-

riormente, o escritor envereda pelo ensaísmo mais teórico, com *Utiludismo – a socialidade da arte*, que está por certo na base do livro de poemas *Decisão*, que será publicado alguns anos mais tarde, e a que se seguem ensaios como *O real no poético* e o pequeno e útil *Conceito de poesia*. O que se tem claro é que Pedro Lyra é um verdadeiro agitador cultural, criando e participando de movimentos, liderando novas perspectivas e polêmicas em torno da literatura e, muito especialmente, da poesia. A leitura de suas obras evidencia um domínio eficiente de todo o artesanato da construção poética, independentemente das formas escolhidas, já que, mesmo quando opta pelo soneto, ele o faz de maneira absolutamente inovadora. *Decisão* e *Desafio* guardam entre si a similaridade da construção dialógica, de modo que, mesmo no livro mais recente, o poema não se fecha em si mesmo, mas está disponível para um diálogo com sua musa, dando-lhe inclusive a palavra, ou é capaz de refletir abstratamente a respeito do próprio Amor. Assim, a leitura da poesia de Pedro Lyra, mesmo quando se possa discordar dos enfoques assumidos, é uma leitura obrigatoriamente de adesão a seu texto, que flui com facilidade e evidencia a capacidade criativa e as diferentes formas alternativas exploradas pelo poeta.

ANTÔNIO HOHLFELDT

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS

HENRIQUETA LISBOA

Henriqueta Lisboa nasceu em Lambari, cidade do sul de Minas Gerais, em 15 de julho de 1904, e morreu em 9 de outubro de 1985, em Belo Horizonte, no dia em que Mário de Andrade completaria 92 anos de idade. Diplomou-se normalista pelo Colégio Sion de Campanha, transferindo-se com a família para o Rio de Janeiro em 1926, onde o pai, João Lisboa, passou a ocupar o cargo de deputado federal. Em 1935 mudou-se para Belo Horizonte, onde exerceu, até o final de sua vida, várias atividades profissionais, destacando-se, entre elas, a de Inspectora

Federal de Ensino Secundário, a de Professora de Literatura Hispano-Americana e Literatura Brasileira da Universidade Católica de Minas Gerais, a de Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e a de Professora de História da Literatura da Escola de Biblioteconomia da UFMG. Em 1963 é eleita a primeira mulher para a Academia Mineira de Letras, conquista profissional seguida da outorga de vários títulos honoríficos, tais como o de Cidadã Honorária de Belo Horizonte, em 1969; o Diploma do Ano Internacional da Mulher, conferido pelo Estado de Minas Gerais, em 1975; a Grande Medalha da Inconfidência, em 1980; e o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra, em 1984. A sua trajetória poética teve início em 1925, com a publicação do livro de poemas, *Fogo Fátuo*, de forte tendência simbolista, traço significativo de sua obra que se estenderá até a década de 1940. Considerada pela crítica especializada da época como uma das grandes expressões da lírica moderna, Henriqueta Lisboa teve, a partir do final dos anos 30 até 1945, o acompanhamento profissional de Mário de Andrade, grande leitor de seu texto e conselheiro para as lições de poesia. A vasta correspondência mantida entre os dois escritores demonstra o grau de cumplicidade aí instaurado, em que Henriqueta Lisboa se revelava, ao mesmo tempo, a interlocutora e a amiga na discussão de temas pessoais e literários. Em 1990 foi publicado o volume da correspondência de Mário de Andrade com Henriqueta Lisboa, intitulado *Querida Henriqueta*. A sua produção como poeta e escritora foi marcada por várias atividades, tais como o exercício da tradução, a publicação de ensaios literários, a organização de antologias e a participação em obras coletivas. Dentre os mais significativos títulos da autora, citem-se: livros de poemas: *Enterneçamento*, 1929; *Velário*, 1936; *Prisioneira da noite*, 1941; *O menino poeta*, 1943; *A face lívida*, 1945; *Flor da morte*, 1949; *Madrinha lua*, 1952; *Azul profundo*, 1958; *Lírica*, obra poética reunida, 1958; *Montanha viva – Caraça*, 1959; *Além da imagem*, 1963; *Nova lírica*, 1971; *Belo Horizonte bem querer*, 1972; *O alvo humano*, 1973; *Reverberações*, 1976; *Miradouro e outros poemas*, 1976; *Celebração dos elementos – água ar fogo terra*, 1977; *Casa de pedra – poemas recolhidos*, 1979; *Obras completas – I – Poesia geral (1929-1983)*, 1985. Livros de ensaios: *Alphonsus de Guimaraens*, 1945; *Convívio poético*, 1955; *Vigília poética*, 1968; *Vivência poética*, 1979. Livros

traduzidos: *Poemas escolhidos de Gabriel Mistral*, 1969; *Cantos de Dante*, 1970. Organização de Antologias: *Antologia poética para a infância e a juventude*, 1961; *Literatura oral para a infância e a juventude*, 1969. Livros em colaboração: *O meu Dante*, 1965; *Mário de Andrade*, 1965; *Guimarães Rosa*, 1966; *Para gostar de ler*; *Poesias*, 1982; *Homenaje a Jorge Guillén*, 1978. Em 1987, a Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais criou o Prêmio Literário Henriqueta Lisboa, dedicado à premiação de obras de Literatura Infantil.

ENEIDA MARIA DE SOUZA

Universidade Federal de Minas Gerais

MOACYR FÉLIX

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1926, Moacyr Félix está ligado à Geração de 45, momento em que a poesia brasileira, com o fim da Segunda Guerra Mundial, empreende um retorno às fontes líricas. Se essa foi uma geração de numerosos poetas, cujo discurso muitas vezes se esvaziava em hermetismos, Moacyr Félix conseguiu se distinguir, criando, ao longo de sua produção, um nicho próprio com uma poesia conciliadora de contrários. Assim, sua preocupação com problemas mais subjetivos (a morte, o amor, a felicidade) aparece vinculada aos pontos fulcrais do destino da coletividade (a fraternidade, a revolução, a igualdade e a justiça). Trata-se, portanto, de um autor fronteiro que deu à poesia social uma acepção lírico-filosófica. Nesse sentido, o título de sua mais recente antologia, *Singular plural* (Rio de Janeiro: Record, 1998), já cifra essa dupla orientação: o drama do indivíduo só ganha relevância quando faz ressoar o drama da sociedade. Tal característica não é válida apenas para as opções temáticas (em que o poeta é visto como um habitante da cidade e não como um ser apartado dela), mas principalmente para as opções formais, o que mostra a grande unidade de sua obra. Se existe a utilização de recursos líricos, principalmente de metáforas, há, por outro lado, uma absorção

de elementos prosaicos: "Foi assim que escutei, adolescente, Baudelaire a lecionar/ que a poesia do mundo moderno teria que se libertar/ do medo do corpo-a-corpo ou do ato de confundir-se/ com a prosa e a sua pele suja de tanto andar pelas ruas". Observe-se, portanto, que poesia participativa não é, para Moacyr Félix, uma linguagem antilírica, mas uma fusão de códigos prosaicos e líricos.

Embora marcadamente social, a sua produção se distingue pelo fervor lírico, definindo uma equivalência entre efusão poética e força revolucionária. O poeta não pensa a revolução social como algo fora do âmbito poético. Muito pelo contrário, a revolução se faz, para ele, através do exercício de um permanente estado poético. Poeta cívico, de ação, Moacyr Félix elaborou, ao longo de mais de 50 anos, uma obra fundada na leitura indignada de um mundo que corre rumo à desumanização. Estreando no início da maioridade do processo de globalização (anos 40), que está dividindo o mundo em incluídos e excluídos, toda a sua poesia é um elogio do homem e da civilização contra a barbárie do mercado. Poeta, portanto, mais do que nunca atual, ele participa da mesma família espiritual de Ferreira Gullar, Thiago de Mello e Afonso Romano de Sant'Anna.

Homem de seu tempo, dedicou-se integralmente aos seus projetos intelectuais. Advogado, morou em Paris na década de 50, quando frequentou cursos de filosofia na Sorbonne e de psicologia e história das artes no Collège de France. De volta ao Brasil, atuou em vários projetos sociais e culturais, ficando definitivamente ligado à legendária editora Civilização Brasileira, verdadeira instituição iluminista que resistiu aos obscurantismos da ditadura implantada a partir de 1964, ditadura que, dois anos depois, indiciaria o poeta e pediria sua prisão preventiva. Intelectual combatente, com importante presença política no país, tanto por sua poesia de luta quanto por sua atuação em inúmeras instituições e eventos e no jornalismo, Moacyr Félix construiu um edifício sólido em que não há fissuras entre poesia e vida. Sua obra, com traduções esparsas no exterior e com vários prêmios, é composta pelos seguintes títulos: *Cubo de trevas*, 1948; *Lenda e areia*, 1950; *Itinerário de uma tarde*, 1953; *O pão e o vinho*, 1959; *Canto para as transformações do homem*, 1964; *Um poeta na cidade e no tempo*, 1966; *Canção de exílio aqui*, 1977;

Neste lençol, 1977; *Invenção de crença e descrença*, 1978; *Em nome da vida*, 1981, *Singular plural*, 1998; e *Introdução a escombros*, 1998. Sobre o autor, ver: "Novas leituras de poesia", de Wilson Martins (*Pontos de vista*, v. 13, São Paulo: T. A. Queiroz, 1997), "A poesia em ação", de Eduardo Portela (in *Introdução a escombros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998).

MIGUEL SANCHES NETO

Crítico literário

VINÍCIUS DE MORAES

Marcus Vinícius da Cruz de Moraes, bacharel em Direito, poeta, diplomata, jornalista, crítico de cinema, cronista, autor teatral, compositor, músico e cantor, criador da "bossa-nova", de *shows* musicais, cineasta, nasceu na Gávea (RJ), a 19 de outubro de 1913; faleceu na manhã de 9 de julho de 1980, também na Gávea (RJ). Chamado "o poetinha", sua obra transita desde a sofisticação de composições voltadas à intelectualidade, com versos longos cuja tônica é a introspecção na busca do misticismo e do sublime, em sua primeira fase, à fusão do verso intelectual com o colorido da expressão bem identificada à alegria, ao gosto e jeito brasileiros na segunda fase, quando, libertada de preconceitos sociais, volta-se à cultura das massas populares e canta, fundamentalmente, o amor. Em 1933, forma-se em Direito pela Faculdade de Direito da Rua do Catete. Neste mesmo ano, lança *O caminho para a distância*. "Senhor, logo que eu vi a natureza/ As lágrimas secaram./ Os meus olhos pousados na contemplação/ Viveram o milagre de luz que explodiu no céu./ Eu caminhei, Senhor". ("Purificação"). Em 1935, publica *Forma e exegese*, com o qual recebe o Prêmio Filipe d'Oliveira. "A noite viu a criança que subia a escada cheia de risos e de sombras/ E pousou como um pássaro ferido sobre as árvores que choravam". ("A lenda da maldição"). Em 1936, publica o poema "Ariana, a Mulher". (...) "Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei – Ariana!/ E sem pen-

sar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurava – Ariana!/ E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte”. Este ano marca também o início da amizade com os poetas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Em 1938, edita *Novos poemas*, sobre os quais Manuel Bandeira antecipa ao leitor: “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, o que sinaliza uma inovação de estilo nos versos do Poeta. “Eu não sei tocar, mas se você pedir/ Eu toco violino fagote trombone saxofone. (...) Se você pedir eu mato o papa, eu tomo cicuta/ Eu faço tudo o que você quiser”. (“Amor nos três pavimentos”). Em agosto desse ano vai estudar na Universidade de Oxford, agraciado com a primeira bolsa de estudos concedida pelo Conselho Britânico. No final de 1939, regressa ao Brasil em consequência da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Em 1941, entra para o jornalismo escrevendo crônicas, entrevistas e crítica cinematográfica no diário *A Manhã*, de São Paulo. Sobre a questão cinema mudo–cinema sonoro, debate iniciado em 1942, escreveu: “Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica (...) Creio no Cinema puro, branco e preto (...) Creio nesse Cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer” (“Credo e alarme”). Em 1943, ingressa na carreira diplomática através de concurso; publica *Cinco elegias*; na última delas, escrita em Londres, maio de 1939, reinventa o vocabulário, misturando línguas e impondo a fonética na grafia: “Greenish, newish roofs of Chelsea/ Onde, merencórios, toutinegram rouxinóis/ Forlornando baladas para nunca mais! (...) Na hora de nossa morte et nunc et semper/ Na minha vida em lágrimas! Uer ar iú” (“A última elegia”). Em 1944, dirige o Suplemento Literário de *O Jornal*; em 1945, escreve artigos, crítica de cinema e crônicas para vários jornais e revistas. Nesse ano trava amizade com Pablo Neruda que, mais tarde (1968), dedica-lhe este “Soneto a Vinicius”: “Vinicius, como el animal herido/ Vuelve a buscar su origen, su vertiente,/ Este soneto que creí perdido/ Vuelve a tocar tu pecho transparente (...) Así outra vez, hermano, ha renacido/ El soneto elevado y escondido” (in *Vinicius de Moraes – Poesia completa e prosa* [1986, p.13]). Em 1946, como diplomata, transfere-se para Los Angeles onde por cinco anos atua como vice-cônsul do Brasil. Nesse ano, publica *Poemas, sonetos e baladas* que arrola, entre outros, os conhecidos versos:

"De tudo, ao meu amor serei atento/ Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto/ Que mesmo em face do maior encanto/ Dele se encante mais meu pensamento" ("Soneto da fidelidade"). Ainda em Los Angeles, estuda a arte do cinema com Orson Welles e Gregg Toland. Em 1950, vai ao México e visita Pablo Neruda; retorna ao Brasil. Em 1951, inicia suas colaborações como cronista diário no jornal *Última Hora*. Em 1952, parte para a Europa com o objetivo de observar a estrutura dos festivais de cinema para a realização de um festival semelhante na cidade de São Paulo. Em Paris, colabora na versão francesa de *Cinco elegias* – *Cinq élégies*, lançada em 1953. Nesse mesmo ano é designado Segundo Secretário de Embaixada em Paris. Em 1954, *Orfeu da Conceição* – Tragédia carioca em três atos – é premiada em concurso de teatro em São Paulo. Em Paris, iniciam os trabalhos de produção do filme *Orfeu negro*, mais tarde (1958) premiado com a "Palma de Ouro" no Festival de Cannes e com o "Oscar" de melhor filme estrangeiro em Hollywood. Em 1956, volta ao Brasil, onde faz parceria com Antônio Carlos Jobim, que compõe as músicas para o espetáculo de *Orfeu da Conceição*. Em parceria com Tom Jobim e João Gilberto, dá início ao movimento musical denominado "bossa-nova". Em 1957, trabalha na delegação do Brasil junto à UNESCO e depois é transferido para Montevidéu. Em 1958, sai o primeiro disco da dupla Tom Jobim e Vinícius, com João Gilberto ao violão, transformando o ritmo do samba com a batida da "bossa-nova": "Vai, minha tristeza/ E diz a ela/ Que sem ela não pode ser/ Diz-lhe numa prece/ Que ela regresse/ Porque eu não posso mais sofrer" (Do *long-playing Canção do amor demais*). Em 1959, surge mais um disco em parceria com Tom Jobim: *Por toda a minha vida*; edita *Novos poemas* (II). Em 1961, compõe em parceria com Carlos Lira: "Quem quiser morar em mim/ tem que morar no que o meu samba diz" ("Cartão de visita") e com Pixinguinha: "Você que está me escutando/ É mesmo com você que estou falando agora" ("Mundo melhor"); escreve a peça em três atos *As feras*, história de um nordestino que vai para o Rio de Janeiro trabalhar na construção civil. Em 1962, sai, em co-autoria com Pedro Bloch e Gláucio Gil, a peça teatral em um ato *Procura-se uma rosa*; dá início ao movimento dos chamados "afro-sambas", tendo como parceiro Baden Powell: "Quem é homem de bem não trai/ O amor que lhe quer seu bem./ Quem diz muito que vai,

não vai/ E assim como não vai, não vem". ("Berimbau"). Inicia uma temporada de *shows*, acompanhado por seus parceiros; lança a música que se transformaria em sucesso internacional: "Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela, a menina/ Que vem e que passa/ Num doce balanço/ Caminho do mar..." ("Garota de Ipanema"); compõe com Ari Barroso: "Quem tem mais balanço num sapateado/ Tem mais molejo, tem mais requebrado, oi/ Do que a mulata tem?" ("Mulata no sapateado"); sai a primeira edição da obra *Para viver um grande amor* – crônicas e poemas. Em 1963, faz parceria musical com Edu Lobo: "Ê, tem jangada no mar/ Ê, iê, iê/ Hoje tem arras-tão/ Ê, todo mundo pescar/ Chega de sombra, João" ("Arras-tão"). Em 1964, colabora em jornais e revistas do País; compõe com Francis Hime: "Vim, cheio de saudade/ Cheio de coisas lindas pra dizer" ("Sem mais adeus"); *show* e disco com Dorival Caymi. Em 1965, é publicada a peça teatral em versos *Cordélia e o peregrino*, criação lírica dividida em oito movimentos: "Bendito o miserável, o proscrito/ Bendito o maldito, o mil vezes maldito, bendito, bendito!/ Louvado seja o réprobo, o assassi-no, o ladrão/ O sem-perdão, louvado! Para sempre seja louva-do!" (Texto de Cordélia, oitavo movimento). Em 1965, trabalha para o cinema novo no roteiro do filme *Garota de Ipanema*. Em 1966, as televisões americana e européia gravam e apresentam documentários sobre o poeta e compositor; edita uma coletânea de crônicas: *Para uma menina com uma flor*. Em 1967, estréia o filme *Garota de Ipanema*. Em 1968, sai *Obra poética*, em primeira edição. Em 1969, com base no Ato Institucional nº 5, é afastado da diplomacia pelo então Presidente Arthur da Costa e Silva; apresenta um *show* em Lisboa com Nara Leão e Chico Buarque de Holanda. Em 1970, inicia a compor com Toquinho, cuja parceria musical atinge o volume de dez *long-plays*: "Um velho calção de banho/ O dia pra vadiar/ Um mar que não tem tamanho/ E um arco-íris no ar" ("Tarde em Itapuã"). Em 1971, viaja para Itália, onde já gravara *Canzoni per bambini*, com Sérgio Bardotti, tendo Sérgio Endrigo como intérprete da versão de seu poema "A casa": "Era uma casa/ Muito engraçada/ Não tinha teto/ Não tinha nada"; nasce a idéia de fazer um disco só com músicas para crianças. Em 1972, volta à Itália com seu parceiro Toquinho e gravam o *long-playing*: *Per vivere un grande amore*. Em 1975, a mesma dupla grava mais dois discos na Itália.

Em 1977, grava com Toquinho um disco em Paris. Em 1978, excursiona pela Europa. Em 1979, de regresso ao Brasil, sofre um derrame cerebral. Em 1980, dedica-se ao velho sonho de adaptar poemas infantis em composições alegres e descontraídas num disco para crianças. A 9 de julho, morre em consequência de um edema pulmonar. Nesse mesmo ano, é lançado o disco com gravações dos poemas de *A arca de Noé*, e as televisões do País mostram o especial *Vinícius para crianças*, com músicas de Vinícius e seus parceiros, interpretadas por cantores de renome da música popular brasileira.

Bibliografia

Poemas

[1933] *O caminho para a distância*; [1935,] *Forma e exegese*; [1936, em separata] *Adriana, a mulher*; [1938] *Novos poemas*; [1943] *Cinco elegias*; [1946] *Poemas, sonetos e baladas*; [1949, ed. de apenas 50 exemplares] *Pátria minha*; [1953, ed. francesa] *Cinq élégies*; [1954] *Antologia poética*; [1957] *Livro de sonetos*; [1960, ed. francesa] *Recette de femme et autres poèmes*; [1968] *Obra poética*; [1974] *História natural de Pablo Neruda* (ed. de 60 exemplares); [1978] *O falso mendigo* – Poemas de Vinícius de Moraes (200 exemplares); [1982] *Vinícius de Moraes* – Poemas com muito amor; [1991] *A arca de Noé*; [1991] *O cinema de meus olhos* – Org. Carlos Augusto Calil; [1993] *As coisas do alto* – Org. José Castello; [1993] *Jardim noturno* – Org. Ana Miranda; [1995] *Teatro em versos* – Org. Carlos Augusto Calil.

Poemas e crônicas

[1962] *Para viver um grande amor: Crônicas*; [1966] *Para uma menina com uma flor*.

Colaborações em jornais

[1941] Suplemento Literário de *A Manhã*; [1944] Suplemento Literário de *O Jornal*; [1945] Crônicas para o jornal *Diretrizes*; [1951] Crônicas para o jornal *Última Hora*; [1953] Crônicas para os jornais *Semanário Flan*, de *Última Hora*; *A Vanguarda*; [1956] *Quinzenário Para Todos*; [1964] Crônicas para a revista *Fatos e Fotos*; música popular para o *Diário Carioca*.

Crítica de cinema

(Colaborações em periódicos): [1941] *Jornal A Manhã*; [1945] *Diretrizes*; [1947] Em Los Angeles, com Orson Welles, cria a revista *Film*; [1949] *Filme*; [1950] *Sombra*; [1952] *Jornal Última Hora*.

Teatro em versos

[1954] *Orfeu da Conceição*; [1962] *Pobre menina rica* (comédia musicada); [1965] *Cordélia e o peregrino*.

Poemas para a infância

“A arca de Noé”; “São Francisco”; “Natal”; “O girassol”; “O relógio”; “O pinguim”; “O elefantinho”; “A porta”; “O leão”; “O pato”; “A cachorri-

nha"; "A galinha – d'Angola"; "O peru"; "O gato"; "As borboletas"; "O marimbondo"; "As abelhas"; "A foca"; "O mosquito"; "A casa".

Parcerias musicais

Com os Irmãos Tapajós: *Loura ou morena; Canção da noite*. Com maestro Cláudio Santoro, em Paris, compõe canções de câmara: *Pregão da saudade; Ouve o silêncio; Acalanto da rosa*, etc. Com Antônio Carlos Jobim e o violonista João Gilberto, formam o trio que desencadeia o movimento da "bossa-nova"; o samba *Chega de saudade* é considerado marco inicial; destacam-se, ainda, *Ela é carioca; A felicidade; Brasília, sinfonia da alvorada* – dividida em em seis segmentos; *Se todos fossem iguais a você; Garota de Ipanema*; etc. Com Carlos Lira: *Marcha da quarta-feira de cinzas; Minha namorada*; etc. Com Baden Powell: *Berimbau; Canto de Ossanha*; etc. Com Edu Lobo: *Arrastão; Canção do amanhecer; Zambi*; etc. Com Pixinguinha: *Lamento; Mundo melhor*; etc. Com Marília Medalha: *Ausência; Canção da canção que não nasceu*; etc. Com Chico Buarque e Garoto: *Gente humilde*. Com Toquinho: *A tanga da mironga do kabuletê; A porta; A pulga; A vez do dombo; A terra prometida; Amigos meus; Amor em solidão; As cores de abril; Canto de Oxalufá; Como dizia o poeta*; etc. E muitos outros parceiros.

Bibliografia básica sobre Vinícius de Moraes

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, Vinícius. *Vinícius de Moraes: poesia completa e prosa*. Organizada por Afrânio Coutinho com assistência do Autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1968.

_____. 2.ed., 1974. Ampliada e com acréscimo de um Apêndice contendo a Fortuna Crítica, Bibliografia e Índices.

_____. 2.ed., primeira reimpressão, 1976.

_____. 2.ed., segunda reimpressão, 1980.

_____. 2.ed., terceira reimpressão, 1985.

_____. 2.ed., quarta reimpressão, 1986.

_____. 2.ed., quinta reimpressão, 1986.

_____. 2.ed., sexta reimpressão, 1987.

_____. *Vinícius de Moraes: poesia completa e prosa: volume único*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 3. ed., 1998.

ATELAINE MEYER NORMANN EW

Crítica literária

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.





Afiliada à ABEU