

ISSN 0103-751X

BRASIL

BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 30 / ANO 16 / 2003





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2003 by Brasil/Brazil

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

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Norberto Francisco Rauch

Vice-Reitor

Joaquim Clotet

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Diretora da Faculdade de Letras

Regina Zilberman

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

Robert J. Zimmer

Vice-President for Research

Andries van Dam

Dean of the Graduate School

Karen E. Newman

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

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

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

A cotia fugaz e o tatu escamoso: 5
cenas do Brasil nas antologias oitocentistas
 Janaína Senna

Color beyond phenotype: 29
José Carlos Limeira's afro-brazilian muses
 Bruce Dean Willis

A literatura brasileira e a América Hispânica 47
 Lígia Vassalo

LITERATURA

Bom-dia simpatia 65
 Silviano Santiago

ENTREVISTA

Patrícia Bins: a morte é a maior das traições 97
 Helenita Rosa Franco

RESENHAS 105

FÓRUM 115

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC – Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Execução Gráfica/Electronic Editing

Maria Isabel Daudt Giulian (PUC – Rio Grande do Sul)

Revisão de Provas/Copy Editing

Rubelise da Cunha e Miriam Denise Kelm (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)

A COTIA FUGAZ E O TATU ESCAMOSO:
CENAS DO BRASIL NAS
ANTOLOGIAS OITOCENTISTAS

Janaína Senna
PUC-Rio

*As laranjas da terra
Poucas azedas são, antes se encerra
Tal doce nestes pomos,
Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas.
Botelho de Oliveira. Ilha da Maré.*

Até 1826, ano em que Ferdinand Denis publica seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, separando formal e oficialmente as literaturas portuguesa e brasileira, “nossa” produção mais conhecida, e considerada de qualidade, encontrava-se atrelada, e mesmo confundida, com a da ex-metrópole. Nomes como Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama freqüentavam as histórias e compêndios da literatura portuguesa (é o que acontece na *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*, de Friedrich Bouterwek, e no *De la littérature du midi de l'Europe*, de Sismonde de Sismondi, pelo menos), ajudando a engordá-los.

O caso é que até 1822 isso se justificava plenamente, uma vez que o Brasil *era* Portugal no Novo Mundo. Mas, a partir da Independência, como se podia esperar, as coisas mudaram de figura – ou, pelo menos, começaram a mudar. Não era mais necessário, e muito menos desejado por parte do Brasil, que se mantivessem embaralhados autores portugueses e brasileiros em obras que só rendiam lucros para um lado – no caso, o português. O momento pedia mesmo que se tomassem de volta esses “empréstimos” compulsórios para mostrar, com sua ajuda, que se tinha, sim, uma cultura literária própria, desvinculada da portuguesa.

Essa empresa não acontece imediatamente após a Independência política do País. Só em meados da década de 30 começam a surgir os primeiros textos que vão reivindicar e discutir a existência, a qualidade e a origem da literatura brasileira. No entanto, suas linhas de força já se anunciavam no *Résumé*, de Denis, e no *Parnaso lusitano*, publicado no mesmo ano e compilado por Almeida Garrett. Neste último, o autor, por um lado, elogia a produção setecentista colonial e assume que os “engenhos brasileiros” vieram “avultar e enriquecer” a literatura portuguesa (Garrett 90). É o caso de um Cláudio Manuel da Costa, que obteve “mui distinto lugar entre os poetas portugueses” de sua época e, portanto, deve ser considerado pelo Brasil como “seu primeiro poeta” e figurar, em Portugal, “entre um dos melhores” (id., ib.). Ora, se era assim mesmo como dizia, ter incluído essa produção de natureza ambivalente em seu *Parnaso* não poderia suscitar nenhum tipo de estranheza aos olhos de brasileiros ou de portugueses.

Por outro lado, e não se deve esquecer que Garrett está escrevendo ainda no calor das mudanças políticas, trata de desqualificar esses mesmos textos, acusando sua falta de originalidade e de sentimentos genuinamente nacionais. Para ele, melhor teria feito Tomás Antônio Gonzaga se tivesse pintado

[...] essa ingênua Marília [sentada] à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira

o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro [...] (Garret 91).

A censura à falta de um cunho nacional nos textos brasileiros, corroborada em tom mais amistoso por Denis quando estimula o povo americano a desenvolver o gosto pela natureza tropical, a conhecer e exaltar os hábitos e lendas indígenas (Denis 35-41), encontra uma primeira tentativa de resposta – pelo menos que se conheça – na antologia reunida pelo cônego Januário da Cunha Barbosa.

Este, como diretor do *Diário Fluminense* e da Tipografia Nacional em 1829, portanto em condições mais que favoráveis para empreender a “ádua tarefa” de recuperar e apresentar “os poetas ilustres” que o solo brasileiro “goz[ou] a dita de ter visto nascer” (Barbosa 37 e 36, respect.), “tom[a] a peito” este encargo, tendo a certeza de estar prestando “um serviço relevante à glória literária do [seu] ninho paterno” (id. 37).

Em seu *Parnaso brasileiro*, perfeita mistura, já no título, da tradição clássica com uma visada nacional do compilador, não se trata ainda de procurar a todo custo a cor local nas obras selecionadas. Seus textos introdutórios, pelo menos, não sustentam essa busca temática verde e amarela, mas apontam uma tarefa mais urgente e imediata, qual seja, a de provar, de uma certa forma, que o Brasil não deve nada a outras nações em matéria de cultura literária. Se “as muito bem acabadas produções de seus melhores engenhos” (id. 35) não têm o merecido destaque e reconhecimento é porque andam

[...] nas trevas do esquecimento, já por existirem inéditas em mãos avaras ou incuriosas, já por haverem sido dadas à estampa confusa, e destacadamente em coleções, a que nem sempre presidiu o bom gosto (id., ib.).

Essa passagem da introdução do *Parnaso*, repleta de astúcia retórica, sugere uma desculpa pelo aparente descaso do Brasil, que, até o momento, não havia empreendido coleção semelhante, enquanto aproveita para atacar Portugal pelos poucos

cuidados editoriais dispensados à produção colonial. Esses descuidos percebidos nas trocas de nomes dos autores brasileiros ou no anonimato de “composições poéticas [...] distintas” (id., ib.), somados a outras dificuldades, tais como encontrar manuscritos autógrafos e sabê-los não adulterados, justificariam suficientemente as falhas que viessem a ser descobertas em sua própria obra. Feitas essas ressalvas, cabia ainda mostrar que, por mais falho resultasse o produto final, este, ainda assim, teria “concorrido para acordar o louvor dos beneméritos passados, e para estimular a sua imitação, assim à presente, como às gerações futuras” (id. 37).

Como se pode perceber, para o Cônego, o próprio ato compilador já era uma demonstração de amor à pátria e de dever cívico cumprido. E, efetivamente, o *corpus* que reúne, esbanjando, por sua parte, todo o sentimento nacional que faltaria aos textos, vai servir de referência para outras obras da mesma espécie. Portanto, pode-se dizer que seu *Parnaso* inaugura nossa tradição literária; daí a importância de analisá-lo mais pontualmente.

O primeiro elemento a ser pesquisado, quando se analisam trabalhos dessa espécie, é o título que, por um lado, atua como avalista da unidade de obras que são, por natureza, fragmentárias. Por outro lado, oferece ao leitor eventual uma noção do conjunto que o antologista pretendeu criar.

Nesse sentido, é interessante lembrar que a etimologia de grande parte das palavras que designam essas obras remete à idéia de agrupamento. *Poliantéias*, *Florilégios*, *Antologias* e *Gri-naldas* são exemplos de títulos dados a esse tipo de coleção, todos eles metaforicamente associados ao campo semântico das flores em buquês, seguindo a tradição iniciada no Ocidente por Cícero (Beugnot 268, nota 18). Há ainda os *Mosaicos*, as *Harmônias* e as *Modulações*, que, da mesma forma, remetem a conjuntos contendo pedaços distintos entre si, mas que, uma vez reunidos, formam um todo agradável e bem ordenado.

Ao optar pelo termo *Parnaso*, Januário da Cunha Barbosa bem pode estar deixando claro que não pretende oferecer a seus leitores um simples buquê de poetas ou de poemas; ele estaria, antes, lhes apresentando a poesia produzida neste País. Acres-

cente-se a isso o adjetivo *brasileiro* e, também aqui, fica patente a adesão do autor ao projeto de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de que foi um dos signatários: estabelecer e ensinar uma genealogia nacional (Guimarães 6), só que, nesse caso, no campo das letras.

José Américo Miranda, no texto de apresentação do volume que organiza trazendo índices e prefácios do *Parnaso*,¹ resalta ainda a importância do subtítulo escolhido pelo Cônego, que expressaria suas circunstâncias de trabalho. Para Miranda, o extenso aposto ao título do *Parnaso brasileiro* – Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas – sugere, pelo uso da palavra “coleção”, uma certa urgência na publicação dos textos, urgência esta que, por sua vez, seria responsável pela forma precária que assumiu a obra. O pesquisador mineiro justifica a pressa com as próprias palavras do Cônego, que alertava, em 1829, para o risco iminente de tudo se perder, e acrescenta que, nessa corrida contra o relógio, Januário da Cunha Barbosa “sequer se pôde dar tempo para ‘coleccionar’ e depois ‘seleccionar’” (Miranda 7).

A escolha da palavra “coleção” de fato deve ser levada em conta, em especial porque esta faz supor, erroneamente, um sistema composto apenas por inclusões. Ou seja, o uso da palavra pode fazer pensar que não houve uma seleção antes de a obra vir a público. Isso, além de ser contrário à natureza dessa espécie de trabalho, é uma leitura totalmente desautorizada pela própria sequência do subtítulo em questão. Afinal, trata-se das “melhores poesias” dos poetas do Brasil, e, em princípio, só se descobrem as melhores, lendo também as piores.

O que se pode dizer da escolha, o mais sendo especulação, é que se privilegia o ato de coligir. Se este trabalha pelo acréscimo e, portanto, distingue-se do selecionar, que trabalha basicamente por subtrações, não exclui necessariamente esse último ato.

A pressa não só não impediu que nosso Cônego selecionasse os textos que achava mais dignos de sua coletânea, como não o obrigou a pôr em letra de fôrma somente os textos que o tempo tratava de apagar. Ao lado dos inéditos, tratou de publi-

car também textos já impressos, reconhecidos e de qualidade bem aprovada.

Portanto, não parece simples descobrir o que levou Cunha Barbosa a empreender um trabalho que, aos olhos de seus herdeiros intelectuais, pareceu apressado, desordenado e incompleto. Mas sempre se pode ter em mente, como curiosidade que seja, que a publicação dos oito cadernos começou no ano em que o Cônego assumiu o cargo de diretor da Tipografia Nacional e terminou no exato ano em que deixou esse cargo. No último caderno, há o anúncio, ainda do tempo em que dirigia a instituição, de uma continuação que nunca chegou a se cumprir.

Sobre essa forma precária assumida pelo conjunto da obra, José Américo Miranda esclarece que a distribuição dos autores, ao longo dos cadernos, é aleatória, não segue uma cronologia e nem mesmo reúne todas as obras de um autor numa mesma seção. Seus textos biográficos, introdutórios, são muito resumidos e só contemplam alguns autores, justamente os mais conhecidos. Os próprios nomes dos poetas vêm algumas vezes antes, outras vezes depois do título do poema, ou, da mesma forma, antes ou depois do próprio texto; outras vezes ainda, nem aparecem. Quando da publicação dos cadernos reunidos em Tomo I e Volume II (!), sequer se unificou a numeração das páginas; o que significa que, tanto no Tomo I, que contém os quatro primeiros cadernos, quanto no Volume II, que contém os outros, há quatro páginas 1, quatro páginas 2, e assim por diante.

Considerando esses dados, certamente se entende que, ao lado de elogios sobre o pioneirismo desbravador de Cunha Barbosa, haja críticas como as de Rodrigues Lapa:

O modo como essas composições foram recolhidas, por correspondência postal, sem citação das fontes, deixa muito a desejar, não tendo nós indicação segura sobre a autenticidade das mesmas; e as erratas têm um caráter suspeito, mais parecendo por vezes correções do próprio compilador (Apud Miranda 15).

Como não cabe, aqui, julgar a pertinência ou as falhas dessa primeira antologia, apenas ressaltem-se mais alguns da-

dos relevantes percebidos nas suas escolhas de textos e de autores. Ao lado de velhos conhecidos nossos, como Gregório de Matos Guerra, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, os poetas inconfidentes etc., publicou também autores hoje esquecidos e outros recentemente recuperados (apesar de não incorporados ao cânone), como Joaquim José da Silva, o sapateiro Silva, que mereceu o estudo de Flora Sussekind e Rachel Valença (cf. 1983).

Esse último caso pode dar a medida do interesse que a confusa obra do cômico pode despertar em quem deseja remexer nas "latas de lixo" da história brasileira, seguindo a metáfora usada pela primeira das referidas pesquisadoras. A obra completa do sapateiro Silva, reunida pelas autoras, pode ser quase toda encontrada no *Parnaso*, à exceção de duas glosas recolhidas no *Florilégio da poesia brasileira*, de Varnhagen (1850-1853).

Passando aos autores conhecidos, é também no *Parnaso* que grande parte da obra de Alvarenga Peixoto é publicada pela primeira vez. Ao que se sabe, em vida, o poeta só teve três de seus poemas publicados. Sua obra, primeiro reunida por Joaquim Norberto (1865), depois revista por Rodrigues Lapa (1960), conta, ao todo, trinta e três peças. Destas, dezenove estão no *Parnaso* de Cunha Barbosa, o que significa que, pelo menos, dezesseis poemas desse total eram inéditos até aquele momento.

Apesar de ter reunido e publicado quase dois terços da obra que até hoje se conhece de Alvarenga Peixoto, seu nome ou o título de seu livro poucas vezes figuram nos textos mais recentes sobre a obra do poeta. Quando é mencionado, como em "As louvações de Alvarenga Peixoto", de Leticia Malard, que antecede a parte dedicada ao autor setecentista no volume *A poesia dos Inconfidentes*, apenas se deplora a falta de cuidado com que realizou seu trabalho. A menção feita, em nota, tem o seguinte teor:

A título de exemplo: no *Parnaso brasileiro* (1829-1832), de Januário da Cunha Barbosa, há um soneto dado como de Basílio da Gama corrigindo-se, em errata, para Alvarenga Peixoto, sem explicações. Tanto pode tratar-se de erro de atribuição pelo antologista, como do tipógrafo. De qualquer forma, o fato suscita desconfiança quanto ao méto-

do de trabalho utilizado na época, para recolha e leitura de manuscritos e publicações esparsas (Malard 1145).

Ainda em *A poesia dos Inconfidentes*, há uma cronologia, de duas páginas, onde se apresentam apenas as publicações dos textos de Alvarenga por Joaquim Norberto e por Rodrigues Lapa, mas não se faz qualquer referência ao *Parnaso brasileiro*. Na publicação de Norberto, que, de certa forma, serviu de base para a segunda, há um cotejo bem minucioso dos textos publicados pela coletânea do Cônego com manuscritos e originais que o próprio Norberto pôde resgatar. A conclusão desse cotejo é que, na coletânea de Cunha Barbosa, os textos, muitas vezes, andavam adulterados² ou atribuídos erroneamente a este ou àquele autor.

Caso semelhante é o de Basílio da Gama, com dezesseis poemas escolhidos pelo Cônego,³ e, dentre eles, alguns também inéditos. O poema "Quitúbia", publicado antes em Lisboa, sem indicação de autoria, apareceria pela primeira vez, no *Parnaso*, sob o nome do poeta (Miranda 16). Vale observar, porém, que a atribuição do poema a esse autor já havia sido feita por Ferdinand Denis, no seu *Résumé* de 1826, embora não haja, aí, a reprodução, nem mesmo parcial, do texto.

Ao que tudo indica, porém, na avaliação de seus contemporâneos, como na da posteridade, as falhas da compilação de Cunha Barbosa prevaleceram sobre eventuais contribuições trazidas por seu trabalho. Este vai ser, aliás, um dos motivos alegados por Pereira da Silva para justificar a publicação de sua própria antologia, apenas doze anos mais tarde.

O *Parnaso brasileiro, ou Seleção de poesia dos melhores poetas brasileiros* (1843-1848), de João Manuel Pereira da Silva, já no título marca sua diferença com relação à primeira antologia brasileira, ao mesmo tempo em que evidencia as semelhanças entre elas. Também nesse caso, adota-se o título *Parnaso brasileiro*, que permite pensar no projeto de estabelecimento de um Panteão nacional ou, para usar a própria designação cunhada por Pereira da Silva, em obra posterior, de fixação dos *Varões ilustres do Brasil*, embora circunscrito ao campo da poesia.⁴

Essa hipótese pode ser corroborada pelo deslocamento do adjetivo *melhores*, do subtítulo de Pereira da Silva com relação ao de Cunha Barbosa. No primeiro *Parnaso*, é o substantivo *poesias* que merece tal caracterização; no segundo, são os poetas os qualificados como *melhores*. Aqui, não interessa qualquer poema que se considere bom; interessam apenas os poemas daqueles que deveriam integrar a tradição literária do país. Isso significa que a seleção – outra modificação introduzida por Pereira da Silva, o qual, à diferença do Cônego, que afirmava realizar uma coleção, assumidamente se propõe fazer uma seleção – não incide apenas sobre os textos que serão apresentados ao público. Sua incidência de maior importância é sobre os homens que escrevem tais textos, em especial, aqueles que poderiam ser considerados, por sua atuação, mais brasileiros ou exemplos de brasileiros. Tanto é assim que a obra, dividida em dois tomos, reserva inteiramente sua segunda parte aos poetas contemporâneos do compilador ou, pelo menos, aos que viveram no século XIX. Metade do compêndio, portanto, é composta por poetas românticos, que adotam uma temática nacional – seguindo a orientação geral de seu tempo – e que serão, por isso mesmo, valorizados.

Esse segundo tomo, que é publicado cinco anos depois do primeiro, traz um pequeno texto de abertura, endereçado ao leitor. Nele se admite que essa continuação só se efetiva por causa da boa acolhida que teve a primeira parte. Esse tipo de informação não permite, portanto, que se pense levianamente que o segundo tomo é mais importante que o primeiro. Ele é, sim, mais exemplar da literatura do país que se quer apresentar; pelo menos, a julgar pelos “nobres fins” almejados pelo autor do *Parnaso*, quais sejam:

reabilitar obras já esquecidas – lembrar nomes que ilustraram seu país – dar emulação aos poetas modernos, para deslizarem seus vôos majestosos, na certeza de que serão ouvidas suas vozes, e aplaudidos seus esforços – chamar enfim o gosto e a atenção dos brasileiros para a literatura do seu país (Pereira da Silva 179).

Quanto ao primeiro tomo, seu conteúdo teve a grande vantagem de mostrar como a boa poesia do momento atual ti-

nha se formado a partir dos rudimentos patrióticos que, já então, se vislumbravam. Na introdução, explicita-se essa vontade de “narrar”, desde o princípio, nossa tradição literária, assumida como existente desde, pelo menos, o século XVII, quando “verdadeiramente [se] abre a história da [nossa] literatura”, começando a surgir “as páginas dos tesouros literários de seus filhos” (id. 158).

Esse projeto se assemelha sobremaneira à narrativa histórica, especialmente porque vai buscar na cronologia o seu fio condutor. Além disso, pela maneira como apresenta e dispõe as obras, criando uma sequência, o texto propõe, de certa forma, uma totalidade que, segundo seu autor, teria início nos “primeiros tempos do descobrimento do Brasil” em direção à sua época (id. 178). Desde o começo, essa totalidade anunciada se mostra, no mínimo, bastante relativa, pois o primeiro poeta a que se faz menção é Gregório de Matos, já no século XVII.

Ciente talvez dessas dificuldades, Pereira da Silva toma algumas precauções para se respaldar de possíveis críticas a seu trabalho: primeiro, usa a palavra “seleção” no subtítulo, o que o eximiria de ser exaustivo em sua tarefa; depois, assume textualmente, quando escreve sobre o volume dedicado a seu século, a impossibilidade de conhecer e publicar tudo o que se produziu e se andava produzindo em matéria de poesia. Em suas próprias palavras:

Não compreende este segundo volume tudo o que a Musa Brasileira do século décimo-nono tem inspirado aos brasileiros; muita coisa há, e deve de haver, que mereceria ser incluída nele; nem tudo porém pode ir conjuntamente; mesmo, cumpre dizê-lo, nem tudo pode conhecer ainda o mais curioso e perseverante trabalhador (id. 178).

Quanto ao texto com que abre sua obra e que, apesar do tom encomiástico e pouco preciso, é pomposamente intitulado “Uma introdução histórica e biográfica sobre a Literatura Brasileira”, o autor também toma o cuidado de justificar sua pouca extensão e seu caráter de mera apresentação.

Mas todas essas precauções não livram o *Parnaso* de críticas semelhantes às feitas a seu antecessor. Em resenha publica-

da na *Minerva Brasiliense*, de 15 de novembro de 1843, Santiago Nunes Ribeiro festeja mais essa iniciativa de se vulgarizarem “as cópias de muitas das belas produções de poetas nacionais” (Ribeiro 53), ao mesmo tempo que reprova “a falta de muitas composições tão primorosas quanto as escolhidas” (id., ib.). Ora, por esse tipo de juízo, pode-se imaginar que se sentia falta, naquele momento, de uma história da literatura bastante minuciosa e que efetivamente fixasse um cânone a que se pudesse recorrer. Essa demanda, como é sabido, só se vê atendida em 1888, com a publicação da *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, o que significa que os Parnasos e similares se vêm na obrigação de desempenhar, além da sua própria, também essa função de historiar a literatura nacional.

Nesse sentido, a apresentação feita por Pereira da Silva “explica” a seqüência e as escolhas que adotou, dando a perceber, em linha d’água, o projeto de efetuar um esboço historiográfico. Aliás, essa é a grande diferença – ou, pelo menos, a mais notável – entre os dois *Parnasos* a que venho me referindo. No primeiro deles, não se seguem ordenações de qualquer espécie e o que parece motivar o trabalho é a possibilidade de pôr diante dos olhos de estrangeiros e dos próprios brasileiros nossa volumosa produção literária, i.e., sua massa, efetivamente. Ele seria uma espécie de prova de que, também nessa área, o Brasil era pródigo, abundante e não devia nada a outras nações.

No *Parnaso* compilado por Pereira da Silva, por outro lado, a idéia fulcral é a constituição de um sistema, o que é concretizado, em minha opinião, na medida em que se adota todo o método historiográfico nessa empresa. A partir de uma seleção prévia, dispõem-se os poemas na ordem pré-estabelecida e anunciada – cronológica, crescente –, partindo-se do que se considera a sua origem – no caso, como se viu, o século XVII – até chegar ao momento em que a obra está sendo escrita. Isso tudo respeitando o critério de juntar e publicar em seqüência os poemas selecionados de um autor para, só então, passar a outro, e assim por diante. Dessa forma, são criados vários blocos que se seguem uns aos outros, formando um fluxo contínuo e coerente.

A partir dessa sumária descrição da forma assumida por esse trabalho, é possível perceber aí, não fosse a falta de uma

narrativa a encadear os poemas promovidos à condição de “fatos”, a adesão ao modelo tradicional da História. Mas é preciso observar, ainda, outras especificidades da antologia em pauta.

Já se falou sobre os textos introdutórios escritos pelo próprio Pereira da Silva, mas não se tratou especificamente de seu conteúdo. Para que se tenha uma noção dos princípios que norteiam o seu trabalho, vale fazer um resumo esquemático do que aí se diz.

Nas primeiras páginas, levanta-se a questão da possibilidade, ou não, de haver uma literatura entre os vários povos indígenas que, antes da chegada dos portugueses, “nenhuma civilização possuíam” (id. 152). Sem muita discussão, e partindo do pressuposto de que esses “passageiros e nômades”, que “viviam cuidando somente em pescar ou caçar para se nutrir”, tinham uma vida muito primária, conclui-se que, “em sua perfeita ignorância”, “nenhuma literatura poderiam ter” (id., ib.).

Logo, nesse século XVI, só se podia mesmo “cuidar dos trabalhos de colonização” (id. 153), da instrução “dos selvagens” nos “mistérios da religião católica apostólica romana” (id. 154). Se houve alguns “prelúdios de poesia”, estes não passavam de “curtas centelhas, ou meteoros extemporâneos, frutas fora da sazão, e que apenas denunciavam a fertilidade do solo” (id. 161).

Passando ao século seguinte, o autor já pode reconhecer os subidos méritos literários “deste povo, que há tão pouco tempo nasceu, e que [...] em muitas coisas é superior à mãe-pátria” (id. 160). Depois de fornecer uma listagem de filósofos, oradores e historiadores, passa aos poetas, classe das mais favorecidas, segundo Pereira da Silva, pelo clima dos países da América do Sul, “aquecidos pelo sol dos trópicos, por sua atmosfera de inspirações e de fogo” (id. 162). Vale a pena citar toda a passagem porque nela se nota, mais uma vez, a insistência do uso da natureza como traço distintivo em relação ao hemisfério norte:

A poesia é uma fonte perene de delícias que brota no Brasil. A natureza faz poetas aos brasileiros, inspira-os no berço; as árvores, os pássaros, as cascatas, os rios, as mon-

tanhas: esse límpido céu, que, como manto azul claro, os acoberta, essa atmosfera pura e doce, que lhes sorri desde a infância; esse oceano majestoso, que chora e brinca, geme e folgueia sobre suas arenosas praias, tudo lhes aquece a imaginação, lhes eleva o pensamento, lhes aviva o entusiasmo, e lhes abre as asas à inteligência, essa soberba filha do céu, que purifica e diviniza o homem (id., ib.).

Passando ao século XVIII, depois de elencar os mais famosos poetas europeus, o autor habilmente subjugua as literaturas dos vários países à influência arrasadora da literatura francesa, o que deixaria o Brasil nas mesmas condições dessas outras nações, todos fadados a produzir uma literatura que “nada tem de nacional” (id. 169). Esse defeito “dos escritores brasileiros” do século XVIII, de conhecerem “apenas as águas do Tejo, do Minho e do Mondego, e as pastoras da Beira” – a que mesclavam “imagens da mitologia grega, e vestimentas da Arcádia” – e, por isso mesmo, de olvidarem “esse mundo novo onde abriram os olhos à Luz” (id. 170), já tinha sido apontado por Denis e Garrett. Agora, é penosamente admitido pelo autor do *Parnaso*. Pereira da Silva não deixa, porém, de advertir que, já naquele momento, “lhes escapa[va]m às vezes dos lábios cânticos nacionais, como remorsos do criminoso”. E acrescenta, orgulhoso, que “são esses seus mais belos, seus mais sublimes cânticos” (id., ib.).

Como exemplo do que afirma, invoca o *Caramuru*, elaborado por Frei José de Santa Rita Durão:

[...] temendo abraçar, e desenvolver idéias ainda não conhecidas, e que arriscavam ser ridicularizadas, sujeitando seu engenho tão brilhante a grilhões tão pesados [as regras estabelecidas pelos Clássicos], como lhe escapou às vezes inspiração divina da pátria, e malgrado seu, embelezou sua obra, e hoje lhe dá superior relevo! (id. 171)

Mais adiante, celebra a “alma de fogo” de Sousa Caldas (id. 173), que teria sido, a seu ver, uma espécie de prógono do Romantismo. Como prova do que diz, argumenta que “os próprios portugueses, como Garrett [...] e Stockler [...] são os primeiros a confessá-lo, e que mesmo talvez maiores incensos

queimem à glória desse gênio tão raro, e tão grandioso" (id. 174). Escreve ainda, sobre Antônio José da Silva, o Judeu, que, tendo nascido no Rio de Janeiro, "prima de sobejo na literatura portuguesa" (id., ib.); sobre Cláudio Manuel da Costa, com suas poesias "que são verdadeiros primores" (id. 175); sobre Tomás Antônio Gonzaga que, quando ainda não se sabia de seu nascimento português, era dado "sem dúvida [como] um dos maiores poetas brasileiros" (id. 176); e, por fim, sobre Basílio da Gama, que escreveu "o admirável poemeto do Uruguai", exaltado por Pereira da Silva como sendo "de todos o mais nacional" (id., ib.).

Quanto ao segundo tomo, só há um pequeno texto, de duas páginas, onde se lê que

É cedo, no entretanto, muito cedo, para se analisar, e devidamente apreciar as obras dos homens que conosco vivem; o júri, que os tem de julgar, não foi nem pode por ora ser organizado, que as relações, as simpatias, as feições dos partidos políticos, e os interesses dão cor diversa às composições que em nossa quadra aparecem [...] (id. 178-179).

Tradicionalmente, os manuais de literatura que tratam de vários séculos, adotam esse discurso de que só com a distância temporal se pode julgar o momento presente do organizador que, então, já será passado. Pereira da Silva, respaldado nessa posição que, ao que parece, não é tão recente, trata de se eximir (como os autores dos manuais lembrados) da responsabilidade de estar escolhendo um *corpus* que, mais tarde, pode ser criticado e descartado por não ser dos melhores. Na sequência de seu texto, revela-se o que seria o critério adotado para a seleção:

[...] sem especificar detalhadamente censuras ou elogios, podemos afoitamente dizer que as deliciosas liras do Marquês de Paranaguá, os belos cânticos de José Elói Otoni, os entusiásticos arroubos de José Bonifácio de Andrada e Silva, e do Visconde da Pedra Branca, os versos castigados de Januário da Cunha Barbosa, os melancólicos suspiros de Antônio Gonçalves Dias, e os vãos espaçosos de Domingos José Gonçalves de Magalhães,

contêm belezas de ordem muito subida, e que, enquanto houver gosto, hão de ser admirados (id. 179).

Deve-se ter em mente que a arte – incluindo-se, aí, a literatura –, desde o “século das luzes”, não mais podia ser pensada como obra da razão. Esta última se restringia, agora, às ciências e seus cálculos, experiências e comprovações, restando, então, àquela, um mero lugar acessório e ornamental.⁵ Essa concepção, que em muitas esferas permanece arraigada até hoje, ajuda, de certa forma, Pereira da Silva a não se comprometer com a qualidade de suas escolhas; afinal, ao se lançar mão de um argumento estético, dificulta-se uma contra-argumentação, pelo menos para o senso-comum convencido de que beleza não se discute. Assim, quem não achasse belas essas peças tão subidas, para dizer com ele, simplesmente não tinha um gosto bem apurado.

De qualquer forma, o que se percebe a partir das escolhas do autor é que seu livro acaba sendo uma curiosa retomada do trabalho iniciado por Januário da Cunha Barbosa, que restringe o *corpus* inicial dirigindo o foco das atenções para alguns poetas e algumas de suas obras. E, ao proceder a uma comparação mais minuciosa das inclusões ou escolhas dos dois *Parnasos*, podem-se verificar algumas convergências que, certamente, não são ocasionais. Ou seja, *um passo a mais no processo de fixação de um cânone literário brasileiro*.

Mesmo numa comparação apressada, é possível tirar algumas conclusões. Por um lado, à diferença do primeiro *Parnaso*, esse segundo, pela própria organização que propõe, dividido por séculos, se aproximaria mais de um projeto historiográfico. Por outro, pela ênfase que a coletânea de Pereira da Silva dá ao século XIX, o que não acontecia na obra anterior, poderia ser percebida a importância crescente que se vinha atribuindo a um conteúdo nacional. Esse mesmo motivo, por sinal, justificaria a compactação, feita por esse autor, das escolhas do período anterior, quando dificilmente se encontravam versos que pudessem ser considerados, um pouco que fosse, orgulhosos da pátria. Por último, a recuperação que fez de mais poetas seiscentistas sustentaria sua afirmação de uma origem da literatura brasileira no século seguinte ao do descobrimento.

Acompanhando todas essas etapas, nota-se que elas vão concorrer para dar visibilidade ao sistema que Pereira da Silva está ajudando a construir. Se Januário da Cunha Barbosa foi o primeiro a coligir um numeroso e significativo material relativo à literatura brasileira, Pereira da Silva cuidou de dar-lhe uma primeira organização, estabelecendo as bases para uma futura empresa historiográfica. Quem vai consolidar essas bases é Francisco Adolfo de Varnhagen, na última antologia a ser observada.

O *Florilégio da poesia brasileira, ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as Letras no Brasil* (1850-1853), vai ser tomado, aqui, por suas características, como o limite entre compêndio e história. Apesar de não se chamar e não ser uma efetiva história da literatura, alguns, como Afrânio Peixoto, o consideram como tal. Na “Nota preliminar” da edição a que me remeto aqui, Peixoto apresenta a obra nos seguintes termos:

Distingue-se essa antologia das numerosas outras em vernáculo, que interessam ao Brasil. [...]

Não que seja mesmo uma coleção de “flores”, uma antologia, ou uma seleta literária que apenas, na escolha, denunciaria o gosto literário do colecionador. Não. O “Florilégio” é mais, e melhor, do que denuncia o seu título. É um “arquivo” literário. Não um ramalhete efêmero: um herbário científico, transmissor de conhecimento e capaz de permitir uma “sistemática”. Não obra apenas agradável de artista, senão obra séria de crítica e erudição ou *história literária* (Peixoto v-vi; grifo meu).

Afora o tom demasiado elogioso, Peixoto tem razão em ver aí uma diferença com relação a outras antologias de poesias brasileiras. Isso porque, como anuncia o próprio longo subtítulo, a obra é precedida de um ensaio denominado histórico pelo autor, que dá, de antemão, a narrativa em seqüência cronológica onde devem ser encaixados os poetas e suas respectivas obras, ou seja, os fatos literários que apresenta Varnhagen. Além disso, os recheios biográficos de muitos dos poetas servem igualmente de “liga” para o conjunto da obra. É verdade que esses itens apareciam, menos desenvolvidos, em antologias ante-

riores; mas, aqui, além de mais avantajados, são anunciados desde o título, o que daria mais destaque a sua importância no conjunto da coletânea.

Um outro elemento do subtítulo que embasaria a afirmação de Afrânio Peixoto de que se trata, sim, de uma história, é o anúncio do trabalho realizado apenas com “brasileiros falecidos”.⁶ Segundo Michelet, sem dúvida um dos nomes paradigmáticos da historiografia romântica, dar voz aos mortos era “dever do historiador” (apud Anderson 80). Como Michelet, Varnhagen estaria dando “assistência” a esses mortos, “e-xum[ando]-os para uma segunda vida” (id., ib.). Afinal, é “assim que se faz uma família, uma cidade comum entre os vivos e os mortos” (id. 80-81).

Mas é no “Prólogo” do próprio autor que essa questão de uma antologia-quase-história fica mais evidente, pois se afirma, aí, que esse aparato discursivo, que acompanha os poemas selecionados, se justifica na medida em que “é preciso dar ao livro a necessária unidade” (Varnhagen 4). Ora, qualquer pessoa que tente minimamente definir o trabalho antológico certamente não vai pensar no termo unidade, já que ele parece fora da alçada desse tipo de obra. Logo, o que se deduz, na trilha do que assinalou Afrânio Peixoto, é que não se quer oferecer ao público um simples “ramallete efêmero”, mas sim alguma coisa que, embora formada de retalhos recortados, constituiria um todo.

Para conseguir essa pretendida unidade de elementos previamente selecionados, Varnhagen trata de explicitar os critérios que adota: apresentar autores brasileiros, ou seja, aqueles que nasceram no Brasil, e, entre as obras, escolher o que fosse “mais americano” (id., ib.).

Quanto a este aspecto, nota-se uma significativa diferença entre a coletânea de Varnhagen e o *Parnaso*, de Pereira da Silva. Ali, embora se fale explicitamente de seleção, não se mencionam os critérios adotados para a escolha de autores e obras. Pela leitura da introdução, é bem verdade, percebe-se que os poetas deveriam ser nascidos no Brasil. Mas é só; e isto não está dito, mas apenas implícito no texto. Desses poetas, com certidão brasileira, Pereira da Silva só vai escolher, como anunciado no título da obra, os melhores. Apenas uma questão de gosto...

Varnhagen, por seu turno, assume que dá “sempre preferência a esta ou àquela composição mais limada, porém semi-grega, outra embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assunto” (id. 3). Por isso mesmo reconhece que lhe cabe o “peso da responsabilidade” pelas escolhas efetuadas (id., ib.). Para Varnhagen, como “o público é em poesia tão competente juiz” (id. 4), assumir tal papel não deixa de causar “alguma repugnância” (id., ib.), mas se declara consciente de que é preciso superá-la a fim de empreender esse precioso serviço de utilidade pública:

Inimigos do monopólio literário, não podemos resistir à tentação de repartir com o público tantas poesias inéditas ou raras, por antigas ou por extraviadas, que as investigações a que nos temos votado sobre a história da América nos haviam deparado (id. 3).

Aparentemente cheio de boas intenções patrióticas, nosso autor não trabalhava apenas movido por desprendimento e altruísmo. Maria Eunice Moreira, no texto “Um visconde e duas literaturas” (1997), transcreve um fragmento de uma carta do autor para o imperador D. Pedro II que, por curiosidade, reproduz também aqui:

O Suplicante crê que pelo que acima alega, e em vista do uso de outras nações, de contemplar a par dos feitos nas armas as lucubrações nas letras, pode pedir a única Graça que deseja e anela [sic] por alcançar da Imperial munificência – o Oficialato do Cruzeiro (apud Moreira 44).

Fica evidente a consciência que tem Varnhagen de estar fazendo um trabalho que interessava politicamente ao País e que, portanto, merecia recompensa. Em outra carta, ao mesmo Pedro II, esclarece que “o motivo principal por que [...] empreendera o *Florilégio*” era o de infiltrar em todos “os nobres sentimentos de patriotismo de *nação*, único sentimento que é capaz de desterrar o provincialismo excessivo” (id. 47). Dessa forma, contribuía para que todos e qualquer um estivessem dispostos “a morrer pela pátria ou pelo soberano que personifica seus interesses, sua honra e sua glória” (id., ib.).

Uma vez que demonstrava tal convicção, parecia essencial reunir os documentos que atestassem a existência de um patrimônio comum, dando a seus leitores a certeza de sua autenticidade. No caso do *Florilégio*, tal autenticidade se mostrava nas escolhas fundamentadas naquele todo harmônico composto por brasileiros, nascidos no Brasil, e que escreviam incessantemente sobre a sua pátria. De outra forma, não se justificaria essa empresa. Tanto que a tarefa de julgar e escolher textos e autores que fariam parte da antologia, tarefa esta que lhe causa tamanha repugnância, se resolve com essa argumentação. Ainda se pode pensar que tal repulsa ao julgamento é mais um índice da perspectiva historiográfica que norteia o projeto, pois, como destaca Maria Helena Rouanet, isso “atestava a sua convicção quanto à *seriedade* do trabalho que lhe cabia realizar como historiador” (Rouanet 12); *seriedade* que só se cumpriria através de uma visada imparcial. Fazer papel de juiz seria abrir espaço para uma “interferência subjetiva” por meio de julgamentos de valor, o que comprometeria, sem dúvida, a imparcialidade almejada (id. 12-13). Daí sua insistência em reprovar tal método que acabava tendo que adotar. Para dirimir essa falha, acentua o lado, por assim dizer, objetivo de seu trabalho, com a inserção das biografias, das notas e do ensaio histórico.

Nesse ponto, também se percebem diferenças entre o segundo *Parnaso* e o *Florilégio*. No primeiro, aparentemente não se vêem problemas quanto ao recurso a julgamentos subjetivos e, se há alguma ressalva a respeito das obras relativas ao século XIX, é porque seu autor tem consciência de estar lidando com um material em formação, ainda não submetido a outros juízos. No *Florilégio*, nem se cogita desse tipo de problema, uma vez que se trabalha com poetas, senão distantes temporalmente do compilador, pelo menos já mortos, como se anunciava desde o título. Ou seja, com um *corpus*, em boa parte, definitivo.

Outro aspecto de discordância entre as duas obras diz respeito ao título. Varnhagen declara ter preferido chamar sua coleção de *Florilégio*, em lugar do tradicional *Parnaso*, por dois motivos: primeiro, por estar “um pouco em briga com a mitologia” (op. cit. 4); depois, porque queria distinguir seu trabalho de um anterior – o *Parnaso lusitano*, de Almeida Garrett – que

levava aquele título. As duas razões, então, apontam, mais uma vez, para o caráter nacional que queria imprimir à sua obra. Daí, talvez, provenha a fúria com que rebate, no “Prefácio” do Tomo III, as maledicências de “um praguento” que ousou pôr em dúvida “se era da língua portuguesa ou galicismo (!), o vocábulo – florilégio” (id. s/ ind. de página). E isso tudo, continua Varnhagen, apenas porque “casualmente o não encontrou alfabetado no seu canhenho” (id., ib.).

Passando a suas escolhas propriamente ditas, mais uma vez verificam-se, como na comparação anterior entre os dois *Parnasos*, muitas convergências. Aqui, ao contrário do que se poderia supor a partir dos critérios adotados, não há restrição, e sim ampliação do *corpus*.

Contudo, mesmo com uma boa quantidade a mais de autores, não se vê aí nenhum nome realmente de peso, nenhum que seja lembrado, hoje, como um grande poeta brasileiro. Isto contraria as previsões de Varnhagen, pelo menos com relação a Álvaro Teixeira de Macedo, um dos que – ao lado de “José Bonifácio, Paranaguá [e] Januário” (id. 45) – estariam ligados ao autor por “laços de amizade e veneração” (id., ib.). Ao evocar, emocionado, a obra do amigo pessoal recém-falecido, Varnhagen profetizava que ela “ganhar[ia], talvez, de dia para dia, mais popularidade, e [em] menos de um século, figurar[ia] no país, e na literatura mais do que hoje” (id. 47).

Este é mais um dado a reforçar a idéia de que, embora devidamente explicitados, os critérios adotados por Varnhagen para realizar a seleção de autores e obras a serem incluídos em sua coletânea não podem ser considerados rigorosos. Talvez essa observação não se aplique a todos os volumes do *Florilégio* já que, a crer no que afirmava seu autor, o primeiro tomo teria seguido à risca a exigência do nascimento no Brasil para os autores a serem escolhidos. Exemplo disto é a referência que se faz a Tomás Antônio Gonzaga:

Ao imprimirmos estas linhas, temos por averiguado um fato, que a conhecê-lo antes houvera privado o *Florilégio* das obras deste poeta: Gonzaga nascera no Porto, foi batizado na Freguesia de São João; antes de ir a Vila Rica, havia servido em Portugal em três varas diferentes (id. 36).

Na edição com que estou trabalhando, publicada pela Academia Brasileira de Letras, já em 1946, recupera-se o exemplar de Varnhagen, que apresenta diferenças com relação ao da Biblioteca Nacional. Afrânio Peixoto, o organizador da publicação, esclarece que, ao tomo III, Varnhagen teria apostado dois suplementos. O primeiro deles, de 1853, contendo poemas de autores já contemplados nos dois tomos iniciais, deveria, segundo Peixoto, ser integrado "em outra edição nos lugares competentes" (op. cit. x). Seguindo a vontade do compilador, nessa edição mais recente, o primeiro suplemento é devidamente distribuído, e desaparece. Resta o segundo suplemento, datado de 1872, raríssimo, como informa Afrânio Peixoto, e que contém, ademais, autores vivos. É também Peixoto quem assinala, nesse segundo suplemento, a presença de Bento Teixeira e de outros autores reconhecidos como portugueses.

Tal suplemento, com esse conteúdo, viria desarrumar o projeto inicial do livro, já que ia de encontro ao próprio título completo do *Florilégio*. Talvez, por isso mesmo, Varnhagen o tenha guardado para si e, apesar de encaderná-lo junto com o terceiro tomo, não manteve a seqüência de numeração de páginas, mas começou uma nova, que vai de 1 a 106.

Mesmo considerando esse suplemento e sua inadequação ao projeto inicial, pode-se dizer, com propriedade, que o trabalho de Varnhagen dá outros tantos passos em direção a uma bem arrumada história literária. Isso pode ser percebido pelos aspectos ressaltados ao longo desta análise. Seguindo a trilha aberta por Cunha Barbosa e Pereira da Silva, entre outros, Varnhagen editou muitos textos inéditos, salvando-os do esquecimento completo. Para além disso, adotou uma ordenação cronológica; escreveu uma introdução que traçava um quadro da história literária do país, desde as modinhas, as poesias primitivas, até o início do século XIX; subordinou, nessa mesma introdução, fatos literários a acontecimentos da história do Brasil, até no título procurando o que soasse menos estrangeiro.

Nessa obra, portanto, mais do que nas anteriores, se exacerba a nota nacional. Uma curiosidade que ilustra, com graça, como o autor estava imbuído de patriotismo – ou como tinha consciência de que era esse tipo de trabalho que, em sua época,

merecia todas as atenções e recompensas –, é a longa nota do “Prólogo”. Nela se contraria a opinião de um censor de que a tão brasileira palavra *jacarandá* provocaria risos pelo excesso de “a” que contém. Veja-se seu conteúdo:

Já vamos ver que o nosso censor, quando tal disse, tinha pouco presente a nossa prosódia [...] porque há, na língua portuguesa muitas palavras com quatro *aa*, e até com cinco, que estamos certos o censor haverá dito e escrito, sem ser atacado do acesso de riso, que lhe deu o triste pau *jacarandá*, do qual um simples pedaço a outros terá feito chorar. Por certo que o censor em sua vida não terá deixado de empregar algumas das palavras – *acabará, afastará, alastrará* – em [sic] outras em que para mais a sílaba final é acentuada, e os *aa* estão bem nuzinhos, e nem ao menos uma vez disfarçados com um nasal. Pois se lhe falarmos de palavras com cinco *aa*, v.g.r. *alapardada*, como não rirá o censor? Assim, uma *casaca alamarada, barata, farta d’abas*, com quinze *aa* juntinhos, devia ser uma coisa para fazer morrer de riso. E se ela tivesse como era possível, *casas falsas, mangas largas, lâ má, fraca, rala, clara*, etc., teríamos trinta e um *aa*, que bem podiam dar volta à cabeça do censor (id. 6).

Essa defesa da brasilidade, ou americanidade, para usar o termo adotado por Varnhagen, vai ser encontrada nas três obras citadas e em quantas mais se quiser pesquisar dessa época. O Brasil e suas marcas aparecem em cenas não muito variadas, com direito a cotias, tatus, laranjas e *jacarandás*, que se desenvolvem sempre em espessas florestas verdejantes, aquecidas pela dourada luz do sol e emolduradas por um céu de anil.

Tratando-se do século XIX, quando todas as atenções estavam voltadas para a constituição de um patrimônio de bases sólidas, qualquer coleção que se propusesse “desentranhar das crônicas, das memórias, escritos e tradições, dos códigos e das viagens, das histórias nacionais e estrangeiras, o mármore para representar os bustos e as estátuas que devem colocar-se no panteão da história Brasileira” seria da maior utilidade (s/ass. 227).

Nesse sentido, as antologias de poemas, com autores e temas nacionais, desempenharam um papel de extrema impor-

tância ao promover uma reunião documental que prefigurava a história da literatura ainda por fazer. As épocas estavam delimitadas, os fatos, estabelecidos, e em sequência, precisando talvez apenas de pequenos reparos. Bastaria, então, costurar todos esses elementos com o fio de uma narrativa.

NOTAS

¹ Esse trabalho, publicado em 1999, pela Faculdade de Letras da UFMG, vai ser usado, aqui, no lugar do original de 1829, dificilmente encontrável nos dias de hoje. No próprio Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado, entre outros, pelo cônego Januário da Cunha Barbosa, não há mais do que dois dos oito cadernos que compõem o *Parnaso*, ambos em estado bastante precário, e só identificáveis pelos índices.

² Veja-se um exemplo: "O primeiro verso do primeiro terceto, que se imprimiu erradamente: 'O fatal estandarte a Grécia enrole', em vez de: 'O fatal estandarte a guerra enrole', tornava ainda mais enigmático e mísero o soneto" (Silva 69).

³ Talvez dezessete, já que um soneto, publicado no *Parnaso*, que traz como indicação autoral apenas a vaga expressão "Por uma Senhora natural do Rio de Janeiro", é atribuído a Basílio por Ivan Teixeira, na edição crítica que preparou das obras completas desse poeta.

⁴ *Varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*. Trata-se da reedição, em 1866, do *Plutarco brasileiro*, publicado, originalmente, em 1847.

⁵ Note-se que, desde esse momento, a ornamentação do discurso, que no sistema retórico era "uma extensão do conceito, um artifício que declara uma correspondência natural" (Lima 119), perde a sua função.

⁶ Observe-se que próprio Varnhagen seria uma exceção a essa categoria, como se verá mais adiante.

TRABALHOS CITADOS

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised edition. London: Verso, 1991.

BARBOSA, Januário da C. *Parnaso brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas* (1829-1832). *Prefácios e índices*. Organização, edição, notas e apresentação de José Américo Miranda. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

BEUGNOT, Bernard. *La mémoire du texte: essais de poétique classique*. Paris: Honoré Champion, 1994.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826). In: CÉSAR, Guilhermino (seleção e apresentação). *Historiadores e críticos do Romantismo - 1. A contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; EDUSP, 1978. v. 1.

- GARRETT, Almeida. *Parnaso lusitano* (1826). In: MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 17-73.
- GUIMARÃES, Manoel Luis S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- MALARD, Leticia. As Louvações de Alvarenga Peixoto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 941-956.
- MIRANDA, José Américo. Apresentação. In: _____. (organização, edição, notas e apresentação). *Parnaso brasileiro de Januário da Cunha Barbosa. Prefácios e índices*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999. p. 7-19.
- MOREIRA, Maria Eunice. Um visconde e duas literaturas. In: _____. (Org.). Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 44-48, abr. 1997.
- PEIXOTO, Afrânio. Nota Preliminar. In: VARNHAGEN, F.A. de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1946. p. v-xii.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Resenha ao *Parnaso brasileiro*, ... de J.M.P. da Silva. *Minerva Brasiliense*..., v. 1, n. 2, 15 nov. 1843.
- ROUANET, Maria Helena. Um mister de boticários. *Cadernos da Pós/Letras*, Rio de Janeiro: UERJ, IL, n. 3, p. 9-40, 1995. (2. ed. revista e ampliada).
- ANÔNIMO. Artigo sobre o Plutarco brasileiro, por J.M. Pereira da Silva. *Revista Universal Brasileira*, n. 1, 1847. In: SILVA, J.M. Pereira da. *Plutarco brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa dos Editores E. e H. Laemmert, 1847. p. 226-228.
- SILVA, J.M. Pereira da. *Parnaso brasileiro, ou seleção de poesia dos melhores poetas brasileiros* (1843-1848). In: MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 143-181.
- SILVA, J. Norberto de Souza. Advertência sobre a presente edição. In: _____. (Org.). *Obras poéticas de Ignácio José de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L. Garnier, 1865. p. 7-14.
- SÜSSEKIND, Flora; VALENÇA, Rachel. *O sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- VARNHAGEN, Francisco A. de. *Florilégio da poesia brasileira, ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio histórico sôbre as Lettras no Brazil* (1850 - 1853). Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1946. 3 v.

COLOR BEYOND PHENOTYPE:
JOSÉ CARLOS LIMEIRA'S
AFRO-BRAZILIAN MUSES

Bruce Dean Willis
University of Tulsa

Written from an Afro-Brazilian perspective manifest in imagery and idiom, José Carlos Limeira's poetry focuses on the reclaiming of identities. His poems frequently explore specifically Afro-Brazilian feminine identities while at the same time developing such identities within a more universal ontology. Combining aspects of race, gender, religion and language, Limeira portrays feminine Afro-Brazilian identities in several roles, some more traditional than others – lover, mother, victim, warrior – yet all of them are fundamentally his muses, his inspiration. He also expands his representation of the feminine to include the personification of Poetry, developing in this way and throughout his texts a polysemantic and metapoetic feminine space that expands from the concretely Afro-Brazilian to the oneirically universal. The metaphor for this mutable space is the spectrum, or the rainbow that Limeira paints in "seu verso [...] cheio de cores" as Oswaldo de Camargo describes his work ("Dois poetas" 13). My objective in this essay is to examine Limeira's use of color imagery, both within and beyond the limits of phenotype, as a changeable sign for feminine identities and ultimately as the desire to transcend the limits of specific identity

markers such as race and language. Such a desire within what is known as subaltern literature works both in and against the Western canon to reclaim a sense of the universal. In the case of Afro-Brazilian writers, Wilson H. da Silva has described this desire as "um impulso voltado contra o discurso monológico que sempre buscou impor os padrões brancos e europeus como 'universais' e 'únicos'" (14).¹ Limeira's movement between general contexts and specifically Afro-Brazilian referents characterizes his need to write within a national literary tradition yet to change it to claim it as his own. The poems analyzed here appear in two of Limeira's collections shared with Ele Semog, *O Arco-íris Negro* [The Black Rainbow] (1979) and *Atabaques* [Drums] (1983), and in the 1995 Afro-Brazilian issue of *Callaloo*.²

Before beginning my analysis I feel compelled to enumerate some essential difficulties involved in studying Limeira's works. His texts are very difficult to acquire, even in Brazil, a fact that highlights the under-representation, if not outright absence, of Afro-Brazilian authors in the principal Brazilian publishing houses. This situation only now may finally be changing.³ The works of poets like Geni Guimarães, Ele Semog, Cuti, Oliveira Silveira, Sônia Fátima Conceição, Miriam Alves and José Carlos Limeira do not appear, for example, in Massaud Moises's history of Brazilian literature, nor in the recent general studies of contemporary Brazilian poetry by Gilberto Mendonça Teles (*A escrituração da escrita*), David Treece with Mike Gonzalez (*A gathering of voices*) and Charles A. Perrone (*Seven faces: Brazilian poetry since modernism*). Anthologist and critic Zilá Bernd asks: "Se partimos, conseqüentemente, do princípio de que existe uma literatura negra brasileira, como explicar o fato de que ela seja praticamente desconhecida do público em geral e que ela não seja mencionada nas principais obras de história literária do país?" (*Introdução* 13).⁴ In the specific case of Limeira's work there are no individual studies other than comparative statements in the prefaces (Camargo, Monteiro, Silveira) of anthologies of Afro-Brazilian writers.⁵ Yet the incorporation of Afro-Brazilian literature is a priority for many Brazilian writers of all races. In fact it is this interpenetration of social identities, especially those of race and gender but also those relating to religion and in a more essential way to

language, that characterize women's roles in Limeira's poetry. In general terms Limeira's poems celebrating feminine identities portray (1) women who are specifically Black erotic and/ or maternal presences, (2) Black women who decide to stop altering their appearance and thus to reclaim an iconic Afro-Brazilian identity, or (3) Woman as Poetry, capable of liberating the art from racial and even linguistic confines. In all cases, the women he portrays are powerful figures who, even when victimized, fight to overcome the abuse and degradation they have endured, and always welcome and comfort the Black male poetic voice.

"Tanto ao mar" ["Much to the sea"] foregrounds Limeira's erotic style through the abandon of the poetic voice to the Black woman, here merely an icon of racial identity. Rich in internal consonance that reinforces the unexpected pleasures of its exploration, "Tanto ao mar" features the male poetic voice as navigator and the male body as a boat adrift in the sea of his beloved's body. Limeira's maritime metaphors range from the loving care of the peaceful wharf to the tempest's passion: "perdido mais e mais/ como bússola, só desejos/ e te sugo em tantos beijos/ que velejo seu corpo negro/ me despejo em vendavais" (986).⁶ While the navigator's longing is manifest as a universal metaphor, this same desire must become concrete in the specifically "negro" body of the desired woman. In no way is a universal sense diminished; the identity of the poetic voice projects itself in the world that is the woman being explored. In fact the woman shows no individual identity in the poem's context; on the contrary, she is only and essentially a corporal representative of her sex and her race, announced in the poem's dedication: "*para uma mulher negra*" (986). In "*Para uma mulher*" ["For a woman"], Limeira similarly eroticizes contact with a Black woman's body: "Falando dos teus olhos mornos/ Descobrimo minha carne/ teus lábios macios/ tua pele negra, negra" (*Atabaques* 58).⁷ Each stanza ends with a variation of the anaphora "tua pele negra, negra".

The last verse of "*Para uma mulher*" – "negra, negra" – is repeated in the first verse of the poem that follows it in *Atabaques*, "*Negra I*", except with capital letters: "*Negra, Negra*": the word's denotation has changed from color to identity with-

out abandoning phenotype. Here Limeira develops the figure of the Black woman beyond the erotic, as a victim who suffers the gamut of racial exploitative abuse yet does not fail to respond to the male poetic voice: “E te roubaram o fruto ainda verde/ para servir na roça,/ e te rasgaram na senzala,/ e ainda assim me dás a mão/ e te quero minha,/ e te quero toda,/ pois somos um só;/ pra juntos começarmos de novo/ e de novo tudo,/ só que agora com cores bem diferentes” (*Atabaques* 59).⁸ The lovers console themselves with the possibility of a new beginning, surprisingly conceptualized through color in the last verse. The desire to change color, though it can be interpreted merely as a desire to change circumstances, can also be a desire to change race, to change the social roles of the races, or to escape the concept of race altogether. It is most definitely a universal artistic desire, as Camargo points out: “O poema negro do negro tem de valer pelo seu peso como poesia, independentemente de se relembrares grilhões, senzalas e açoites. Vale por si; se não conseguir isso, urge repensar o que se está fazendo e, após, desistir” (“Dois poetas” 13).⁹ I will return to the question of what these “cores bem diferentes” may mean, but first I wish to contrast that ambiguous image of change with the end of the poem immediately following, “Negra II”, in which there is no desire to negate the color black. On the contrary, the color as phenotypical trait presents advantages here:

*Por haveres sofrido contigo,
mais que eu
quero ser o cúmplice
fiel.
Vamos juntos,
a briga é nossa.
Cuida das minhas mazelas
e me enrosca no teu colo sagrado
pois temos a vantagem de no escuro não sermos vistos.
(Atabaques 60)*¹⁰

Again the image of woman as refuge appears; she is a maternal, tender presence who puts up with physical and emotional abuse, much more so than the masculine poetic voice. This force of resistance is what welcomes and protects the man, accomplice and defender. Most importantly, the “vantagem de no escuro não sermos vistos”, a military strategy in the context of

the word "briga", simultaneously refers to skin color and the color of night. Although it is the very trait discriminated against by White-dominated society, the phenotype of dark skin color is here a tactical advantage and a positive identity marker bridging the union of man and woman in the moment of their attack against racism and in the militant posture assumed by Afro-Brazilian civil rights groups. Oliveira Silveira observes that "a união negro-negra é a única chance de continuidade de uma 'raça' cuja extinção é buscada de todas as formas, seja pela miséria econômica seja pela ideologia do branqueamento físico e espiritual" (2).¹¹

This Black union is threatened explicitly in "Num beco da Bahia" ["In an alley in Bahia"], which portrays one feminine presence that needs protection, and another one that gives it. The two are intimately linked through the poem's Afro-Brazilian setting, allowing them both to inspire the male poetic voice and also the Afro-Brazilian male character. The poem begins: "Uma negra andava na rua de noite./ Cortando o frio esquiava do açoite,/ Do vento e da morte" (*Arco-íris* 31). A bearded, blue-eyed man assaults her because, as she says, "Quería minha carne" (32), but a Black man defends her, attacking the White man. According to the defender, "A negra que passava,/ Era minha Tereza,/ Que voltava pra casa,/ Cansada do dia" (32). After completing his revenge, "o negro tranqüilo acendeu outro cigarro,/ Num beco qualquer,/ Da cidade vadia,/ Que ainda o esconde em seus braços,/ Por ser de sua cor, e mulher,/ Esta negra dengosa, a negra Bahia" (33).¹² The poem forces an association between two women: Tereza – the victim of the attack – and the personification of the city of Bahia (Salvador), the center of Afro-Brazilian culture, the "dengosa" who "esconde em seus braços" the Black defender. This action recalls the woman in "Negra II" who "enrosca" the man around her "colo sagrado". But Bahia the city, though a protective presence, remains in danger of violation in a real, physical sense as well as in a sociocultural, spiritual sense. Tereza and the city of Bahia are two Black women, whom the Black man must protect from the lustful attack of the White man. The role of the Afro-Brazilian man, Limeira shows, is to defend Afro-

Brazilian women and Afro-Brazilian culture as valued and sovereign in a White-dominated society.

Women in Limeira's poetry, however, are seldom damsels in distress. His richer poems attempt to portray the everyday heroics and ontological complexities of Afro-Brazilian women fighting conformity in a White-dominated society. The defining circumstances of this struggle are summarized by sociologist Nilma Lino Gomes: "Ser mulher negra no Brasil representa um acúmulo de lutas, indignação, avanços e um conflito constante entre a negação e a afirmação de nossas origens étnico-raciais. Representa também suportar diferentes tipos de discriminação" (115).¹³ To illustrate woman's transformation from White man's victim into an authentic self who is conscious and proud of her African heritage, Limeira employs the imagery of Black women's hair. Black hairstyles as political statements, expressing a woman's degree of conformity to White icons and expectations, characterize identity in Brazil as much as in the United States.¹⁴ In the brief poem "Mutação" [Mutation], Limeira develops hair imagery as a double path toward acceptance of Afro-Brazilian identity: "Conheço uma pretinha/ que era mulata/ mas outro dia/ deixou de alisar carapinha/ e hoje tem a cabeça feita" (*Atabaques* 54).¹⁵ Beyond representing the physical change of the woman's artificially straightened hair back to its natural state, Limeira's phrase "her head is made" signals a general conscientization and a spiritual metamorphosis. Sheila Walker elucidates the religious meaning of this phrase in her article "Everyday and esoteric reality in the Afro-Brazilian Candomblé":

At further levels of initiation, the Orisha [divinity] is 'seated' in the person's head, and later the person's 'head is made' and the individual is *de cabeça feita* or simply 'made' or *feito/a*. Initiates speak often of the number of years since they were 'made' as the most significant period of their lives, and mention their years since initiation more frequently than their years since birth. (119)

To have one's head made is to be reborn spiritually. "Mutação" – written after the official declaration of freedom of religion in Brazil and the resulting increase in the popularity of the *can-*

domblé Afro-Brazilian religion – succinctly equates phenotypical acceptance, itself a rejection of societal pressures to straighten and color hair, with spiritual rebirth.

Similarly, a change in hairstyle indicates a strong appropriation of racial identity, and also a more explicit rejection of White-dominated society's racial imagery, in "Não perdem por esperar" ["It doesn't hurt to wait"], cited here in its original version:

*Um dia,
ela vai descer do palco
jogar a sandália num canto,
e olhar nos próprios olhos no espelho.*

*Vai enxergar além do henê
como é mesmo lindo seu cabelo,
depois de lavado, com mil trancinhas nagô.*

*Depois, olhando na cara do empresário,
vai calma e sacanamente dizer:
Se quiser uma mulata meu bem,
vá pintar sua mãe de preto!
(Atabaques 56)¹⁶*

Tired of disguising herself for White patrons who desire to ogle mulattas but not Blacks, the showgirl "one day" finally embraces her Black identity through an act of self-perception: looking in the mirror. Neither she nor the manager's mother, who must be White, is phenotypically mulatta, that "sensual 'mulata' of the tropics", according to the definition given by Cristina Sáenz de Tejada in reference to this stereotype, notorious in Brazil since the Baroque verses of Gregório de Matos (63).¹⁷ But the mulatta is positioned between the two races, and the showgirl's taunt reverses expectations by affirming that White women are just as close to being mulattas as Black women are. The showgirl's dying her hair with henna signifies a false identity as much as the manager's painting his mother's skin black. Breaking the *branqueamento* pattern, she dissolves the racial and sexual hierarchy – White male patrons and Black female servants – into the middle ground of the mulatta. This metamorphosis, of color as much as status, is dramatized

through her speaking voice; she can “calmly and rudely” call the manager “my dear” before telling him to go paint his mother. Moreover, freeing herself of the artificial henna color in her hair is an act that exemplifies Nair Monteiro’s characterization of Limeira’s “heróis anônimos do cotidiano” in her preface to *O arco-íris negro*: the showgirl has conquered the overwhelming, everpresent stereotypes and societal pressures of conformity to marketed ideals, refusing to internalize them. Throwing her ostentatious sandal in the corner, she is now transformed – she has become free and Black. The change, as in “Mutaç o”, manifests itself in her hair, returned to its original texture (and perhaps color) and done now “com mil trançinhas nag ”.¹⁸ Eye imagery in “N o perdem por esperar” complements the metamorphosis wrought through the hair imagery. Repetition of an ocular lexicon highlights the showgirl’s self-inspection, in opposition to the show patrons’ voyeuristic gaze, as locus of perception. She overcomes victimization by the White male perspective in the act of seeing herself in the dressing-room mirror as she truly is (“olhar”, “olhos”), enabling her then to stare down (“olhando”) and repudiate her White exploiter.

Limeira’s use of hair and eye imagery empowers the feminine figure to achieve an Afro-Brazilian cultural and racial identity. Yet he uses the same imagery to add an exclusively aesthetic universalization to his concept of the feminine: the personification of Poetry. In these instances he underplays social context in order to focus on literary goals, although without truly abandoning literature’s social role. Expressed as a spectrum of colors, this desire for universalization appears in “Eclos o” “Ecllosion” and “Grato” [“Thankful”], in which poetry is personified as an oneiric woman with green hair and silver eyes. Such a color combination favors no human phenotype, nor are those colors associated together, in any obvious way, with any particular *orix *. But the oneiric woman motivates the poetic voice in “Eclos o”, a poem that suggests a personal renaissance through its anaphora of “Rompi com minha in til sobreviv ncia” (*Arco- ris* 38). While the poetic voice rejects a series of images – some mundane, others threatening – he embraces the solution of the other, the loved one, suddenly present in the adjective “teus” at the end of the poem:

*Estou despindo a calma, meus versos...
 E a minha poesia não conta a mulher amada
 nem as terças, nem os mares esquecidos,
 nem os horizontes fortes,
 e a minha apatia, beco de mil caminhos,
 sem saídas, continuamente viva.
 Rompi por fim com as sonoridades soturnas de uma guerra.
 Perdida, marcada, tingida assim pelo crepitar
 nervoso das últimas chamas,
 para encontrar o sol de teus cabelos verdes
 balançando e debruçados
 sobre o véu azul dos lagos imensos
 de um amanhã de paz. (Arco-íris 38)¹⁹*

The identity of this beloved and hopeful feminine other is mysterious or contradictory, given the verse "E a minha poesia não conta a mulher amada", but the metapoetic context, established with "meus versos" and "minha poesia", becomes clearer upon comparing the green hair image in "Ecloração" with "Grato", from the same collection. In "Grato" the identity of this strikingly colored presence is revealed in the poem's final verses, when the poetic voice expresses his admiration for and names, graphically separating on the page, this presence: "Por fim obrigado:/ Poesia!" (Arco-íris 71).

*Se não fosse por você
 Eu teria talvez sumido
 Ante as dúvidas de mim mesmo
 Em teu colo encontrei abrigo
 Quando me perdi na incerteza
 Do meu espírito.
 De você roubei alento.
 Teus cabelos verdes, teus olhos prateados
 Me deram luz, e sou, o reflexo
 Humano do que me projetaste
 Tu me fizeste universal
 Preto, branco, amarelo...universal.
 (Arco-íris 71)²⁰*

As much in "Ecloração" as in "Grato", the muse of startling colors offers shelter and salvation for the poet, just as the woman has

done in "Negra I", "Negra II" and "Num beco da Bahia".²¹ He steals from her his breath, "alento", which becomes the poetic word made concrete. Her silvery eyes give off the light of consciousness, a light which is a "reflexo humano", like the mirrored eyes of the showgirl, revealing her authentic identity, in "Não perdem por esperar". This schematization of the feminine figure is not new; it easily fits within the traditional role of the muse. In this sense the phrase "do que me projetaste" in "Grato" typically confirms the kind of feminine Other mirror-play promoted in the universalist poetics of theorists like Octavio Paz: "La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver" (135).²²

But this woman of surreal colors is an ideal illusion based, ironically, on textual expression. Although she is, perhaps, free of race as phenotype, she nonetheless embodies a racial context because as Poetry she is expressed through the language of the colonizers and the slaveowners. Furthermore, beyond the problems of overcoming the negative cultural connotations of writing in the colonial tongue, the Portuguese language demographically thwarts the global reach of Afro-Brazilian writers. Chinua Achebe discusses the plight of Afro-Brazilian writers:

I was traveling in Brazil meeting Brazilian writers and artists. A number of the writers I spoke to were concerned about the restrictions imposed on them by their use of the Portuguese language. I remember a woman poet saying she had given serious thought to writing in French! [...] Portuguese may not have the universal currency of English or French, but at least it is the national language of Brazil [...] Portugal, Angola, Mozambique, etc. [...] But the work of the vast majority [of Brazil's writers] will be closed to the rest of the world forever, including no doubt the work of some excellent writers. There is certainly a great advantage to writing in a world language. (431)

Achebe's opinion implicitly confirms that, at least for African authors who write in English, the global advantage of the colonial language is incalculable. He does not mention the positive role that translation can play, but translation has remained

more of an aspiration than a reality for Afro-Brazilian writers. A study by the American Council on Education of the program "Languages across the Curriculum" singles out their plight:

Some documents and even some bodies of literature are not available in English translation. For example, much of the rich Afro-Brazilian literature written in Portuguese has never been translated into any other language. A student with interests in this field will begin to appreciate the history, culture, and ideas of Afro-Brazilians only through working with Portuguese [language] texts. (Ryan and Riley 22)

Limeira's personified, universal Poetry therefore has a voice that must be limited arbitrarily to the Lusophone populations. The poet's intent is not necessarily ingenuous; it could be that Limeira prefers to focus on language as something very much his and of his world, a perspective that Achebe adopts in the case of English. This perspective is not far from Henry Louis Gates Jr.'s affirmation, *d'après* Susan Willis, that "black texts are 'mulattoes' (or 'mulatas') with a two-toned heritage: these texts speak in standard Romance or Germanic languages and literary structures, but almost always speak with a distinct and resonant accent, an accent that Signifies (upon) the various black vernacular literary traditions" (xxiii). And if this woman/ poetry represents, necessarily, an Afro-Brazilian Portuguese or *pretoguês* – a cunning term that embodies the mulatto interstices between *preto* and *português* – as cultural and linguistic Afro-Brazilian expression, then it is once again a feminine presence that has been violated, abused and appropriated, not without receiving the poet capable of celebrating her. Yet this oneiric Poetry, green and silver, is not merely the specific expression of a certain language, but rather the hope of achieving universality more than the realization of that dream. The poetic voice in "Grato" speaks to Poetry: "Sabe, eu te amo/ Em todas as gamas da existência/ [...] Em todas as linguagens e por tudo" (*Arco-íris* 71).²³

Are these colors – green and silver – the "very different" ones that the poetic voice desires at the end of "Negra I": "pra juntos começarmos de novo/ e de novo tudo,/ só que agora

com cores bem diferentes" (*Atabaques* 59)? I do not believe that Limeira wishes to limit himself in this way, but rather to suggest the possibility of signifying beyond the spectrum. The hues of the "cores bem diferentes" are unimportant, neutral, invisible, transcendent. Limeira exemplifies this by drawing color away from race in the decidedly more universal presence of both woman and man in "Blue". The poetic voice speaks to his lover: "Fomos tudo, suavemente,/ E o mundo ficou quieto,/ E a noite não fez barulho./ Sob o azul calmo do lençol/ Deixamos correr o tempo./ Com a placidez de amantes antigos./ [...] Fomos, sob o azul, simplesmente:/ Um homem e uma mulher" (*Arco-íris* 28).²⁴ In contrast to many of his other erotic poems, the brief "Blue" has no reference to skin color, only the color of the bedsheet, metaphor for the sky in "sob o azul". Blue is here a natural, neutral color, displaced from the Portuguese language in the title, which appropriates English as a more universal idiom. Proclaiming "blue" in English emphasizes the semiotically arbitrary nature of language use in signifier and signified and parallels the arbitrary formation of phenotype from genotype. It is a peaceful blue as in the verses "sobre o véu azul dos lagos imensos/ de um amanhã de paz" at the end of "Eclôsa", or as in the popular expression "tudo azul". The lovers are free from worry, free of color and free of identity other than being, "simplesmente", a woman and a man. They are lovers like in "Tanto ao mar" and "Para uma mulher" but now without focusing on the "corpo negro" or the need to alter hair color or texture. In this idyllic, timeless, celestial setting there is no place for discourse about phenotypes; however, in order to reach this ideal and free context, Limeira celebrates the inspiration of the truly, deeply felt Afro-Brazilian identity, suffered and enjoyed, unmitigated by the mulatta's henna. He embraces race and the quotidian aspects of Afro-Brazilian identity and essence in order to construct a new understanding of the universal. Like the most ambitious subaltern literature, Limeira's is an act of reclamation against the totalitarian discourse of the colonizers. Limeira's rainbow of identities is refracted by the clear blue sky, his metaphor of desire for a universal Poetry.

NOTAS

¹ DA SILVA, Wilson H. *op. cit.* 14. English version (unless otherwise stated, all English translations are mine): an impulse turned against the monologic discourse that always sought to impose White and European models as 'universal' and 'exclusive.'

² Both collections contain poems by Limeira and poems by Semog, and both titles of the collections come from titles of Semog's poems. Limeira, born in Salvador in 1951, has also written *Lembranças* [Remembrances] (1971) and *Zumbidos* ['Humming's' and a reference to Zumbi, leader of the *Palmares quilombo*] (1972), poem collections that he published in Rio de Janeiro in limited editions at his own expense. It has not been possible for me to find copies of these texts. There is a selection of his works in *A razão da chama*, which includes a note on his publications (83).

³ Da Silva documents the 1999 mainstream publication event of Afro-Brazilian poet Elisa Lucinda's *Euteamo e suas estréias* (10-11, 13).

⁴ BERND, Zilá, *op. cit.* 13. English version: "If we base ourselves, consequently, on the principle that a Black Brazilian literature exists, how do we explain the fact that it is practically unknown to the general public and that it is not mentioned in the principal literary histories of the country?"

⁵ The field of Afro-Brazilian literature features excellent anthologies such as the multi-genre *Cadernos Negros* [Black Notebooks] series and the poetry anthologies *Poesia Negra Brasileira* edited by Zilá Bernd, *A razão da chama* [The reason for the flame] edited by Oswaldo de Camargo, *Enfim...Nós/ Finally Us* edited by Miriam Alves and translated by Carolyn Richardson Durham and *Schwarze Poesie/ Poesia Negra* edited by Moema Parente Augel; and important studies by Edimilson de Almeida Pereira, Antônio Risério, Stephen F. White, Zilá Bernd, David T. Haberly, Richard A. Preto-Rodas, Phyllis Butler and Carolyn Richardson Durham among many others, not to mention Roger Bastide's pioneering study.

⁶ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 818. From the translation by Phyllis Peres, Reetika Vazirani and Chi Lam: "more and more lost/ like a compass, only desires/ and I suck you in so many kisses/ that I sail your black body/ I empty myself in gales".

⁷ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 58. English version: Speaking of your warm eyes/ Discovering my flesh/ your sleek lips/ your black, black skin.

⁸ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 59. English version: And they robbed you of your fruit, still unripe/ to serve on the cleared land,/ and they ripped you open in the slave shanties,/ and yet you still give me your hand/ and I want you mine,/ and I want you all,/ because we are one;/ so that together we can start anew/ and everything new,/ only now with very different colors.

⁹ CAMARGO, Oswaldo de, *op. cit.* 13. English version: The Black poem about Black people has to stand on its own as poetry, independent of references to iron cuffs, slave shanties and whips. It stands on its own; if it does not achieve that, then it is urgent to reconsider what it is that's being created, and then stop.

¹⁰ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 60. English version: Because of your suffering with me/ more than me/ I want to be your accomplice,/ faithful./ Let's go together,/ the battle is ours./ Care for my wounds/ and wrap me around your sacred neck/ since we have the advantage, in the dark, of not being seen.

¹¹ SILVEIRA, Oliveira, *op. cit.* English version: the Black man-Black woman union is the only option for continuity for a race whose extinction is pursued at all costs, whether through economic misery or through the ideology of physical and spiritual *branqueamento* ("whitening").

¹² LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 31-33. English version: A Black woman was walking in the street one night/ cutting through the cold she avoids the whip/ of the wind and of death [...] He desired my flesh [...] The Black woman walking by/ was my Tereza,/ returning home/ tired from the day [...] the placated Black man lit another cigarette/ in any old alley/ of the idle city/ that still hides him in her arms/ since she is of the same color, and a woman/ this vain Black woman, the black Bahia.

¹³ GOMES, Nilma Lino, *op. cit.* 115. English version: Being a Black woman in Brazil represents an accumulation of battles, indignation, advances and a constant conflict between the negation and the affirmation of our ethnic and racial origins. It also means putting up with different kinds of discrimination.

¹⁴ Kathy Russell *et al* explore intraracial discrimination based on skin color, hair color and hair texture in *The color complex*. The authors treat Brazil briefly in comparison to the United States: "When the Portuguese invaded Brazil in the sixteenth century [...] they established a color hierarchy remarkably similar to our own. The lighter-skinned Portuguese subdued the brown-skinned Indian natives and the Africans who were imported as slaves. To this day, while a majority of Brazilians may claim some African or Indian descent, Brazil remains a country controlled by Whites. Nearly half of all Afro-Brazilians live in contaminated housing and work in menial jobs paying less than \$50 a month, and relatively few are wealthy or influential in politics. Power and coloring are so closely linked in Brazil that when the soccer player Pelé became an international celebrity, he was able to declare himself no longer Black" (55-56).

¹⁵ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 54. English version: I know a little Black woman/ who used to be mulatta/ but the other day/ she stopped straightening her crisp, curly locks/ and now her head is made.

¹⁶ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 56. English version: One day,/ she will come down from the stage,/ throw her sandal in a corner/ and look herself in the eyes in the mirror./ She will discover beyond the henna/ how very beautiful her hair is,/ after it's been washed, with a thousand nagô braids./ Then, looking in the face of the manager,/ she will calmly and rudely say:/ If you want a mulatta, my dear,/ go paint your mother black! "Não perdem por esperar" appears in *Arco-íris*, and then with the subtitle "(Versão Original)" in *Atabaques*. The *Arco-íris* version, not cited in the body of this analysis, is as follows: "Um dia depois do show/ Ela vai des-

cer do palco/ E jogar a sandália dourada incoerente/ Na lixeira do camarim// Vai lavar o henê do cabelo/ E ver o próprio tão belo/ Que quando o empresário/ Chegar vai ficar desesperado// E ela calmamente pode dizer:/ Tá precisando de uma mulata meu bem?/ Pinta tua mãe de preto!" (24). [English version: One day after the show/ She will come down from the stage/ And throw her incoherent golden sandal/ In the dressing room wastebasket// She will wash the henna from her hair/ And see her own, so beautiful/ That when the manager/ Arrives he will become desperate// And she can calmly say:/ Do you need a mulatta my darling?/ Paint your mother black!] Some details stand out here in comparison with the original version: the reader's orientation in the "show", the color of the sandal, which ends up in the wastebasket instead of the corner, the desperate manager, no mention of the *naô* braids nor the mirror nor the act of seeing, the altered final delivery (calmly but not rudely) and expression of the showgirl's words, and the generally altered verse structure. The message remains the same; nonetheless the showgirl's words seem stronger in the original version, and the eye imagery, missing here, seems key in conveying the transferral of gaze from the masculine voyeur to the feminine self and then to her accusative glare.

¹⁷ The sensual mulatta stereotype extends to many regions of the world. "Exotic octoroon girls" were the United States equivalent in the early twentieth century (Russell *et al* 142).

¹⁸ Limeira makes other negative references to henna in "Mais um Negro" [One more Black man], in which the poetic voice says proudly: "Sou um negro,/ mais um,/ destes que não usariam henê no cabelo,/ por não querer cabelos lisos" (*Atabaques* 16). [English version: I am a Black man,/ one more,/ one of those who would not use henna in his hair/ because he doesn't want straight hair]and in "Pensamentos" ["Thoughts"]: "É necessário [...]/ não se deixar iludir/ pelo comercial do henê" (*Atabaques* 47). [English version: It is necessary [...]/ to not let oneself become deceived/ by the henna commercial]. Henna as a paste or cream is used to lighten hair but the term "henna" has come to mean a variety of hair products that lighten or straighten hair, or both. Wilson H. da Silva quotes a stanza by Arlindo Vega dos Santos essentializing the importance of hair texture for Afro-Brazilian identities: "Mulato, para ser bom/ precisa ter carapinha,/ ou é falsificação./ Mulato sem carapinha/ vem a ser mulato manco:/ não é negro... não é branco!" (qtd. in Da Silva 12). [English version: A mulatto, to be good/ must have crisp, curly hair/ or else he's a fake./ A mulatto without crisp, curly hair/ ends up an awkward mulatto:/ he's not Black, nor is he White!].

¹⁹ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 38. English version: I am unveiling the calm, my verses.../ And my poetry does not tell of the loved woman/ nor Tuesdays, nor forgotten seas,/ nor strong horizons/ and my apathy, alley of a thousand paths,/ dead ends, continually alive./ I broke finally with the somber sonorities of a war./ Lost, branded, dyed by the nervous/ burning of the last flames,/ to find the sun of your green hair/ floating and fallen/ over the blue veil of the immense lakes/ of a peaceful tomorrow.

²⁰ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 71. English version: If it hadn't been for you/ I perhaps would have disappeared/ Confronted by my self-doubt/ In your lap I found shelter/ When I lost myself in the uncertainty/ Of my spirit./ From you I stole breath./ Your green hair, your silvery eyes/ Gave me light, and I am the human/ Reflection of what you project of yourself on me/ You made me universal/ Black, white, yellow... universal.

²¹ In his canonical "Romance sonámbulo" Federico García Lorca repeats the surreal image of the woman "Con la sombra en la cintura/ ella sueña en su baranda,/ Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata" [Her waist in shadow/ she dreams on the veranda,/ Green flesh, hair green,/ with eyes of cold silver] (430). In the context of "Romance sonámbulo" this desired woman, who shares the green hair and silver eyes of Limeira's personified Poetry, could perhaps signify, among other things, poetry as a desired, muse-like presence. However there is no context whatsoever implying an escape from the limits of race as in Limeira's works.

²² PAZ, Octavio, *op. cit.* 135. English version: "Woman exalts us, she makes us come out of ourselves and, simultaneously, she makes us return".

²³ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 71. English version: You know, I love you/ In all aspects of existence/ [...] In all languages and for everything.

²⁴ LIMEIRA, José Carlos, *op. cit.* 28. English version: We were everything, softly,/ And the world was left hushed,/ And the night made no fuss./ Beneath the calm blue of the bedsheet/ We let time run past/ With the tranquility of longtime lovers/ [...] We were, beneath the blue, simply:/ A man and a woman.

WORKS CITED

ACHEBE, Chinua. "The African Writer and the English Language". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994. 428-434.

ALVES, Miriam and Carolyn Richardson Durham (Eds.) *Finally Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995.

AUGEL, Moema Parente (Ed.). *Schwarze Poesie/ Poesia Negra*. St. Gallen/ Köln: Edition Diä, 1988.

BASTIDE, Roger. A Poesia Afro-Brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983. 3-110.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasilense, 1988.

_____. (Ed.). *Poesia Negra brasileira: antologia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1992.

BUTLER, Phyllis (Ed.). *African-Brazilian culture*. Special edition of *Afro-Hispanic Review* 11.1 (1992).

CAMARGO, Oswaldo de (Ed.). *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*. São Paulo: Edições GRD, 1986.

_____. Dois Poetas: Sem Equívocos. In: LIMEIRA, José Carlos and Ele Semog. *O Arco-íris Negro*. 11-15.

- DA SILVA, Wilson H. Negros na literatura Brasileira. *Livro Aberto* 2.14 (1999): 10-15.
- DURHAM, Carolyn Richardson. The Beat of a Different Drum: Resistance in Contemporary Poetry by Afro-Brazilian Women. *Afro-Hispanic Review* 14.2 (1995): 21-26.
- GARCÍA LORCA, Federico. "Romance sonámbulo". In: _____. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1963. 430-31.
- GATES, Henry Louis, Jr. *The signifying monkey: a theory of African American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- GOMES, Nilma Lino. *A mulher negra que vi de perto: o processo de construção da identidade racial de professoras negras*. Belo Horizonte: Mazza, 1995.
- GONZÁLEZ, Mike and David Treece. *The gathering of voices: the Twentieth-Century poetry of Latin America*. London: Verso, 1992.
- HABERLY, David T. *Three sad races: racial identity and national consciousness in Brazilian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- LIMEIRA, José Carlos. Tanto ao Mar. *Callaloo* 18.4 (1995): 986.
- _____. Much to the Sea. Trans. Phyllis Peres, Reetika Vazirani and Chi Lam. *Callaloo* 18.4 (1995): 818.
- _____. and Ele Semog. *O arco-íris negro*. Rio de Janeiro: Authors' edition, 1979.
- _____. and Ele Semog. *Atabaques*. Rio de Janeiro: Authors' edition, 1983.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONTEIRO, Nair. "Sobre O arco-íris negro". In: LIMEIRA, José Carlos and Ele Semog. *O arco-íris negro*. 17.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. Contemporary Brazilian poetry: invention and freedom in the Afro-Brazilian cultural tradition. *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.2 (1996): 139-154.
- PERRONE, Charles A. *Seven faces: Brazilian poetry since Modernism*. Durham: Duke UP, 1996.
- PRETO-RODAS, Richard A. *Negritude as a theme in the poetry of the Portuguese-speaking world*. Gainesville: U Florida P, 1970.
- RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. and Gilberto Gil. *O poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- RUSSELL, Kathy, Midge Wilson and Ronald Hall. *The color complex: the politics of skin color among African Americans*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.
- RYAN, Frank L. and Gail L. Riley. Models of languages across the curriculum. *Next steps for languages across the curriculum: prospects, problems & Promise*. Eds. Robert E. Shoenberg and Barbara Turlington. Washington D.C.: American Council on Education, 1998. 19-25.
- SÁENZ DE TEJADA, Cristina. Blacks in Brazilian literature: a long journey from concealment to recognition. *Hispanófila* 41.1 (1997): 61-74.

- SILVEIRA, Oliveira. Prefácio. In: LIMEIRA, José Carlos and Ele Semog. *A-tabaques*. 1-2.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- WALKER, Sheila S. Everyday and esoteric reality in the Afro-Brazilian candomblé. *History of Religions* 30.2 (1990): 103-28.
- WHITE, Steven F. Reinventing a sacred past in contemporary Afro-Brazilian poetry: an introduction. *Callaloo* 20.1 (1997): 69-83.
- _____. (Ed.) *International Poetry Review: Brazil issue*. 23.1 (1997).

A LITERATURA BRASILEIRA E A AMÉRICA HISPÂNICA

Lígia Vassallo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A literatura brasileira se faz presente na América Hispânica basicamente através da tradução. Esta, por sua vez, prende-se a um encontro de culturas, orais ou escritas, fato que aliás tem ocorrido na América, sobretudo após a chegada dos europeus, ao menos para os efeitos que nos interessam. Os conquistadores, ao chegar aqui, buscavam os "línguas" ou intérpretes, mediadores às vezes nativos, muitas vezes crianças ou degredados, deixados à própria sorte, para se integrar ao meio e apreender os hábitos e idiomas dos autóctones. Assim fizeram jesuítas e portugueses no Brasil; assim fizeram os espanhóis no México, em especial Hernán Cortés e La Malinche – a famosa tradutora/*traditora* tão mal interpretada.

Entre os dois idiomas praticados na América Latina jaz um implícito: é que somos até hoje herdeiros do Tratado de Tordesilhas, inclusive no ponto de vista lingüístico. Por esse instrumento, como sabemos, cada parte sul-americana coube a um rival da Península Ibérica, de modo que os dominados tiveram que se haver com os novos senhores. Isto ocorreu verticalmente, porém jamais horizontalmente, entre os que se encontravam submetidos à mesma subjugada condição. Entretanto, antes desses amos europeus divisores de águas e terras, duran-

te tempos sem conta o Peabiru ou Caminho dos Incas estabeleceu ramificadas conexões desde a Cordilheira dos Andes até as vizinhanças do Oceano Atlântico, nas cercanias da posterior capitania de São Vicente, hoje São Paulo; mas os interesses políticos da posse da terra, na colonização, trataram de logo bloquear esse perigoso vaso comunicante.

Ao fim e ao cabo, fora as zonas fronteiriças, de maneira geral os herdeiros de Tordesilhas mais facilmente se comunicavam com as matrizes européias do que com os próprios vizinhos, tão perto e tão longe, tão próximos e tão distantes. No meio do continente austral, a selva reforça a barreira entre as duas línguas européias e seus falantes no hemisfério sul.

Não queremos com isso advogar em nome da incomunicabilidade entre a América Hispânica e o Brasil, até porque isso não seria verdadeiro; mas as trocas existentes são poucas e não operam na mesma sintonia. Ou seja, não há reciprocidade. Nos países de língua espanhola, o Brasil é bastante conhecido pelos canais ligados à cultura de massa – esportes, cinema, música popular, telenovelas –, mas isso não faz os receptores conhecerem a alta cultura, exceção feita a alguns intelectuais, como era de se esperar. Dentre eles, ressalta-se o argentino Mempo Giardinelli, para quem “os escritores brasileiros foram constitutivos do autor que [ele é] hoje” (entrevista a Nina Cândida, *Jornal do Brasil*, 7/6/2003). Caso extremo é o de Mario Vargas Llosa, cujo romance *A guerra do fim do mundo* (1981) trabalha sobre matéria brasileira, o episódio de Canudos e o livro de Euclides da Cunha.

Por outro lado, diferentes gerações, ao longo do século XX, se deleitaram no Brasil com cantores, músicas e bailantes ritmos “latinos”, todos consumidos no idioma original, ainda que estropiado. Foi assim que os auriverdes pavilhões auriculares acolheram sucessivas ondas sonoras transmissoras de tangos e mambos, rumbas e boleros, chá-chá-chás e assim por diante, sem pretendermos a exaustão. Desse modo, na era do rádio, os brasileiros encharcaram seus lenços com a novelesca problemática de Albertinho Limonta e *O direito de nascer*, ao passo que, uma geração mais tarde, a televisiva *A escrava Isaura* arrancou lágrimas dos hispano-americanos, depois que os jovens tinham se deleitado com a Bossa Nova e o Cinema Novo.

Hoje, a barreira parece mais diluída, pois Roberto Carlos e Caetano Veloso cantam em espanhol, enquanto o espanhol Julio Iglesias o faz em português. 2 a 1, já é algo. Tal situação faz lembrar que os brasileiros conseguem ler e entender o espanhol, mas a recíproca não é verdadeira. Os brasileiros começaram a encarar a América como um todo desde o início do século XX, mas os hispânicos só chegaram a essa posição várias décadas mais tarde.

Muito mais do que isso, porém, a diferença maior entre os dois grupos lingüísticos e culturais analisados, os dois lados de Tordesilhas, é que, desde o *boom* da literatura hispano-americana, ela tem sido de modo geral publicada no Brasil no mesmo momento de seu lançamento internacional, fato sem equivalente no campo inverso. Um exemplo da falta de sintonia é que só recentemente, ao final do século XX, Machado de Assis está sendo descoberto entre os hispânicos e aliás entre os anglosaxões também, como se percebe no recente ensaio crítico-biográfico sobre o Bruxo do Cosme Velho, feito pelo chileno Jorge Edwards (entrevista a Marcos Flamínio Peres, *Folha de São Paulo*, 27/4/2003).

É bem verdade que infelizmente, para seus falantes, “a última flor do Lácio, inculta e bela” não integra o quinteto oficial da ONU, não sendo portanto considerada uma “língua de cultura”. O pior é que com isso, para perda de todos, a literatura brasileira se mantém isolada e desconhecida, donde fora do circuito internacional, como assinala o catedrático de literaturas de língua portuguesa da Universidade de Barcelona, professor Basílio Losada, em entrevista a Cristiane Costa (*Jornal do Brasil*, 29/3/2003). Ele sabe bem o que diz, uma vez que traduziu do português para o espanhol cerca de 150 livros bem como introduziu a literatura contemporânea de Portugal e do Brasil na Espanha, nos anos 1950.

A mesma afirmação de que a língua portuguesa é pouco conhecida é referendada indiretamente pelo conhecido crítico norte-americano Harold Bloom, que, como tantos dedicados brasilianistas europeus e norte-americanos, aproximou-se do português a partir do espanhol (entrevista a Cassiano Elek Machado, *Folha de São Paulo*, 3/5/2003). Na recentíssima publica-

ção de 2003, *Gênio*, ao indicar sua lista de 100 grandes literatos de todos os tempos, arrola um único autor de literatura brasileira, o arquiclássico Machado de Assis, para ele “o gênio da ironia” e “o maior literato negro [...] da história da literatura universal” (sic). Em sua companhia, três ases mortos e um coringa vivo: Camões, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa e José Saramago – este último, aliás, elogiadíssimo pelo citado Bloom.

De todo modo, pouco ou muito, qualquer projeção adquirida pelas literaturas de língua portuguesa é benéfica para ambas, porque lhes aumenta a visibilidade. Esta parece enfim começar a despontar, como se percebe, entre alguns sintomas, com o livro de Bloom e as premiações internacionais, como o Prêmio Nobel atribuído ao luso José Saramago há pouco tempo e o recentíssimo Prêmio Internacional Menéndez Pelayo, que acaba de ser outorgado pelos espanhóis à brasileira Nérida Piñon, de origem galega (Boechat, in *Jornal do Brasil* 7/6/2003, p. A13).

Do ponto de vista da visibilidade, evoquemos o escritor e acadêmico Paulo Coelho e a tradução espanhola de seus livros, mas o Mago *best-seller* talvez seja mais apreciado internacionalmente pelo esoterismo de seus temas do que propriamente por motivos de brasilidade. Na geração anterior à desses escritores, um único nome era bastante conhecido fora do país, o que significa amplamente traduzido nos países de fala espanhola: Jorge Amado, que algumas vezes esteve até mesmo na expectativa de ser indicado para o Prêmio Nobel. Mas talvez o escritor baiano fosse difundido não só por seus dotes novelescos de exímio narrador e sim em parte, também, por uma certa imagem de exotismo e sabor local veiculadas em suas narrativas ou até mesmo pelo enfoque político de algumas delas.

É interessante comparar a situação de Paulo Coelho e Jorge Amado sob o ponto de vista das edições em espanhol. O criador de *Gabriela, cravo e canela* está traduzido em sete países da América Hispânica e em 16 editoras espanholas, sendo 13 de Barcelona. Essa constelação contrasta com a concentração editorial das obras do Mago, publicadas basicamente em grande tiragem por um único centro, fato que aponta para a problemática da globalização e da diferença de gerações.

Nosso estudo sobre a recepção da literatura brasileira nos países de língua espanhola retoma de algum modo uma pesquisa anterior sobre o ensino da literatura brasileira nas Américas, uma vez que os dois temas se entrecruzam. Naquele artigo (Vassallo, 2000) observamos que de maneira geral as instâncias universitárias que tratam dessa matéria no exterior abrigam estudos lusófonos e hispanófonos, embora os programas das respectivas disciplinas se mantenham estanques, tal como a atitude intelectual dos mesmos docentes.

No mesmo texto apontamos ainda algumas ações tanto individuais quanto institucionais que buscam integrar esses dois universos lingüísticos e culturais, remontando a 1905, ano em que são publicadas três obras brasileiras ainda atuais, que felizmente estão sendo resgatadas. Trata-se de *A América Latina*, de Manuel Bonfim, bem como o *Pan-americanismo e América Latina e América Inglesa: a evolução brasileira comparada com a hispano-americana e com a anglo-americana*, ambas de Manuel de Oliveira Lima. Outro tratado de integração consiste no clássico *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936).

Consta que a resposta hispano-americana sobre a integração surge pela primeira vez em 1949, com *Las corrientes literarias en América Hispánica*, livro do dominicano Pedro Henríquez Ureña que registra conferências realizadas nos Estados Unidos entre 1940-1941. Coincidentemente, no mesmo ano de 1949, o poeta Manuel Bandeira edita no Rio de Janeiro sua *A literatura hispano-americana*, contendo o curso que ministrava na então Universidade do Brasil. Porém um levantamento mais circunstanciado sobre os estudos que apresentam uma visão integrada das duas partes da América Latina deve-se a Jorge Schwartz e intitula-se apropriadamente “Abaixo Tordesilhas”.

É imprescindível apontar alguns casos exemplares, geradores de férteis produtos intelectuais integradores, como a amizade entre brasileiros e hispânicos. Evoquemos a esse respeito o trabalho conjunto de Antonio Candido e Angel Rama, que induziu o primeiro a escrever “Literatura y subdesarrollo” (1969), integrado à obra fulcral *América Latina em su literatura*, patrocinada pela UNESCO, e de outro lado levou o crítico uruguaio a lecionar na Universidade de Campinas e a publicar na revista

Argumento, dirigida pelo brasileiro. Aliás, outro uruguaio, Emir Rodríguez Monegal, também teve papel de destaque na integração latino-americana, tanto por seus escritos críticos quanto por sua amizade com brasileiros, dentre eles o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos. Assinale-se, por fim, a grande aproximação entre este último escritor e autores do porte de Octavio Paz, Lezama Lima, Severo Sarduy e Manuel Puig, contato que com certeza deve ter-lhe fornecido dados para seu ensaio *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977).

Incluem-se nesse empenho não só as revistas associadas ao meio universitário, listadas em anexo, como também alguns esforços editoriais, apontados ao longo desse artigo e ao seu final. Destaque-se a contribuição de Monte Ávila Editores, de Caracas, que nos distantes anos 1970 traduzia Clarice Lispector, enquanto na década subsequente a Editorial Fundarte dava a conhecer vários poetas brasileiros no mundo hispano-americano: João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant'Anna.

As ações individuais empenhadas no estudo dos pontos de convergência da América Latina têm sido constantes ao longo do século XX, ao passo que as ações institucionais em prol de um tratamento não excludente iniciam-se, ao que parece, nos anos 1960. Assim, a primeira referência se volta para a Casa de las Américas, de Cuba, que desde 1963 edita obras dos dois blocos lingüísticos em sua coleção *Literatura Latino-Americana*, além de outorgar um prêmio para obras redigidas em português do Brasil.

Outra instituição de peso, a UNESCO, atua nesse sentido desde 1966, mediante sua resolução no. 3325, inscrita na XV Conferência Geral, pela qual instaura o estudo das culturas da América Latina através de suas manifestações literárias e artísticas. Daí resultam vários colóquios e publicações, como os trabalhos organizados por César Fernandez Moreno. Por outro lado, sob os auspícios da mesma instituição elabora-se um grandioso projeto apoiado pela Associação Internacional de Literatura Comparada – AILC –, idealizado por Angel Rama, Antonio Candido e Ana Pizarro. Além dessas instituições, assinale-se a preocupação da Associação Brasileira de Literatura Com-

parada – ABRALIC –, fundada em 1988, em cujos congressos nacionais ou internacionais sempre se abre espaço para o comparatismo entre a literatura brasileira e a hispano-americana.

No âmbito acadêmico surgiram iniciativas de grande valor, duas delas dedicadas a difundir a literatura brasileira no meio hispânico e a terceira no sentido inverso. Trata-se da criação da cátedra Guimarães Rosa na prestigiosa Universidade Autônoma do México (UNAM), nos anos 1980, e, na década seguinte, do GILBRA – Grupo de Investigación en Literatura Brasileña – da Universidade de los Andes, Mérida, Venezuela; a eles se junta o Centro de Estudos Latino-americanos Angel Rama, da Universidade de São Paulo, estruturado desde 1988, que é responsável por encontros, projetos docentes e editoriais, com a publicação de obras coletivas.

No âmbito político também se desenvolvem iniciativas significativas, como a criação do Memorial da América Latina na cidade de São Paulo, durante os anos 1980. Situado numa confluência entre o cultural e o político, pretende valorizar as causas e os projetos que envolvem a América Latina como um todo.

Para a presente análise foi preciso levar em conta esses dados prévios indispensáveis, de modo a torná-la mais adequada às necessidades envolvidas. Isto é, resumindo: circunstâncias históricas e políticas patrocinaram a pequena reversibilidade na comunicação entre os vizinhos, sendo a existente restrita e quase que unilateral, o que talvez se deva em parte às falhas no conhecimento e no ensino da literatura brasileira no exterior; além disso o isolamento dela se reforça pela falta de visibilidade internacional da língua portuguesa.

Para sugerirmos ações que venham a colocar melhor a literatura brasileira na América Hispânica, convém nos determos no *corpus* analisado. Considerando-se que o campo de trabalho é imenso, nosso estudo não pode ser histórico nem quantitativo; por isso, buscamos antes assinalar tendências do que chegar à exaustividade ou a categorias rigidamente demarcadas, levando-se em conta a abrangência do *corpus* potencial.

Analisamos um conjunto que se compõe basicamente do rico acervo sobre o Brasil que encontramos na Universidade de

los Andes, Mérida, Venezuela, aonde estivemos ministrando curso de pós-graduação no final de 2001. Esse acervo foi especialmente constituído para a biblioteca do GILBRA (Grupo de Investigaciones en Literatura Brasileña) pela professora Yhana Riobueno, a qual me facultou também o contato com sua coleção particular. A ela envio de público meu reconhecido agradecimento, além de louvar seu esforço pela divulgação da literatura brasileira em seu país, missão que realiza junto com a professora Margara Russotto, da Universidade Central de Caracas, ex-aluna do professor Antonio Candido na Universidade de São Paulo.

Acrescento a esse núcleo básico alguns catálogos de importantes editoras latino-americanas, conhecidas por incluírem obras brasileiras desde sua concepção e planejamento: a coleção internacional Archivos, com patrocínio da UNESCO, que faz cuidadosa edição de obras em sua língua original, o que inclui obviamente o português do Brasil; a Biblioteca Ayacucho, criada em Caracas pelo intelectual uruguaio Angel Rama; a cubana Casa de las Américas, com sua revista homônima; a editora mexicana Fondo de Cultura Económica, com sua coleção Tierra Firme; a venezuelana Monte Ávila. Também tivemos acesso a autores amplamente divulgados no país e no exterior, como Jorge Amado, cujo acervo da Fundação Casa Jorge Amado foi-nos gentilmente franqueado pela sua diretora, senhora Myriam Fraga; no mesmo caso usamos também dados fornecidos pelo escritor Paulo Coelho. Além disso consultamos ainda catálogos de pequenas editoras brasileiras e hispano-americanas; informações obtidas na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro (maio 2003) e através da internet; finalmente, incluímos também matéria divulgada na imprensa brasileira, em especial no *Jornal de Brasil* e na *Folha de São Paulo*, veiculando o interesse de intelectuais hispano-americanos pela literatura brasileira.

Agrupamos o material analisado em certas categorias, o que nos dá ensejo a interessantes constatações quanto ao tipo de publicações com que nos deparamos. São eles:

1. DOIS EXCELENTES DICIONÁRIOS LITERÁRIOS. Um é conhecido como DELAL – o *Diccionario enciclopédico de*

las letras de América Latina, 1995, 3 volumes, publicado pela Biblioteca Ayacucho em associação com a editora Monte Ávila, de Caracas. Foi projetado para conter verbetes de literatura brasileira, da qual há cerca de 220 entradas, aproximadamente a mesma quantidade que existe no *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1986, 2 volumes. Nota-se aí portanto um certo padrão comum ao de uma prestigiosa casa editora europeia. O segundo, organizado por América Díaz Acosta e outros, intitula-se *Panorama histórico-literário de nuestra América*, La Habana, Casa de las Américas, 1982, v. 1: 1900-1943, v. 2: 1944-1970.

2. **LINHAS EDITORIAIS**, como as citadas Biblioteca Ayacucho, da Venezuela; as coleções Archivos, da UNESCO, e Tierra Firme, da editora mexicana Fondo de Cultura Económica; as diferentes coleções e premiações da Casa de las Américas de Cuba, instituição bastante ativa em propiciar contatos com a literatura do Brasil. Incluo ainda em menor escala o Centro Editor de América Latina e Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, ambos da última cidade; por fim a Editorial Universitaria, de San José, Costa Rica.
3. **ANTOLOGIAS**, como a *Antología general de la literatura brasileña*, da professora brasileira Bella Jozef, 1995 (Fondo de Cultura Económico, colección Tierra Firme), e a do chileno Jorge Edwards, *Machado de Assis*, publicada na Espanha (Omega, 1998).
4. **NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS**, editadas em diferentes épocas, países e instituições: *Actual*, *Eco*, *Escritura*, *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, *Revista Ibero-americana*, para só mencionar alguns títulos.
5. **REVISTAS** incluindo sempre artigos de brasileiros, de e/ou sobre o país de origem. É o caso da revista *Casa de las Américas*, de La Habana, que publica em um de seus números um texto básico para nosso tema, o artigo de Jorge Schwartz, "Abaixo Tordesilhas".

6. **ENSAIOS** de três tipos: a) alguns traduzidos do português – em geral obras básicas e clássicas para o conhecimento do Brasil, sua cultura e literatura – a saber as de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Joaquim Nabuco e Silvio Romero, entre outras; b) outros escritos especialmente para o público-alvo da América Hispânica, como me parece ser o caso de Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Jorge Schwartz; c) outros ainda que são o produto dos estudos de hispano-americanos – como Horácio Costa, Jorge Edwards e outros.
7. **EDIÇÕES BILÍNGÜES** com patrocínio institucional, como a antologia de contos brasileiros e argentinos organizada por Violeta Weinschelbaum, *Vinte ficções breves*, publicada em Brasília pela UNESCO, em 2002. Também a antologia bilingüe de contos do escritor gaúcho Cyro Martins, *Campo fora/Campo afuera*, editada em Porto Alegre, em 2000, pelo Instituto Estadual do Livro/ Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins. Outro exemplo a ser citado é a obra *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, organizada pelo crítico uruguaio-brasileiro Raúl Antelo, a qual acaba de ser publicada pelo Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana da Universidade de Pittsburgh, EUA (*Jornal do Brasil*, 21/6/2003, caderno Idéias, p. 5).
8. **EDIÇÕES** de consulados e embaixadas do Brasil (Buenos Aires) e de entidades culturais, como a Universidade do Chile, a Universidade de los Andes, a Universidade Central de Venezuela, a Cátedra Guimarães Rosa, no México.
9. **TRADUÇÕES ESPARSAS** em diferentes editoras e cidades, ao lado de publicações concentradas seja em algumas editoras, seja no parque gráfico de algumas cidades, como Barcelona, Madrid, México DF, Buenos Aires (ver os quadros em anexo). Mas com a globalização em marcha, é de se supor que muitas pequenas ou gran-

des editoras americanas desapareçam, sendo assimiladas pelo parque editorial espanhol, especialmente grande em Barcelona.

10. **A LITERATURA NOVELÍSTICA TRADUZIDA** (conto, novela, romance), numericamente predominante sobre as outras modalidades citadas, sobrepuja largamente as traduções de poesia (João Cabral de Melo Neto, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade), fato que talvez em parte se deva às dificuldades inerentes à tradução de poemas.

A análise destas categorias de publicações, com suas tendências manifestas ou implícitas, permite-nos algumas reflexões capazes de nos orientar em direção a certas sugestões e conclusões. São elas:

a) Elaboração de uma política cultural para a divulgação da literatura brasileira na América Latina

Quer-nos parecer que as publicações brasileiras na América Hispânica resultam muito mais de um espontaneísmo dos que as produziram do que de uma política cultural consciente por parte das autoridades brasileiras, já que aparentemente não há nenhuma interferência destas naquele processo. Essa linha deveria, portanto, ser elaborada e estimulada.

b) Criação de espaços para a literatura brasileira no exterior

Como parte dessa política cultural, seria de desejar a ênfase na criação de leitorados de cultura e literatura brasileiras na América Latina, segundo o molde do que fazem na Europa as instituições portuguesas; o estímulo aos Institutos de Estudos Brasileiros, geralmente ligados às Embaixadas e Consulados; o fomento aos cursos de língua portuguesa nas escolas secundárias da América espanhola, tal como tem sido feito nos países do MERCOSUL.

c) Formação de formadores e multiplicadores

A política cultural a ser estabelecida incluiria também a vertente da formação de formadores e multiplicadores, através da

captação de estudantes hispano-americanos, que teriam uma linha diferenciada para o ingresso nos cursos de Pós-Graduação em Letras no Brasil, especialmente Literatura Brasileira. A Venezuela nos serve de exemplo quanto à pertinência do procedimento.

d) Estímulo às iniciativas existentes e por surgir

Seria igualmente muito desejável o estímulo e apoio às oportunidades já existentes, por parte de agentes culturais os mais diversos, institucionais, públicos ou privados – agentes literários, adidos culturais, universidades, professores, jornalistas, etc., incluindo-se aí o apoio da UNESCO, Ministério das Relações Exteriores, etc. Dentre elas seria fundamental estimular e apoiar os congressos internacionais, que já oferecem oportunidade de intercâmbio entre profissionais das duas literaturas, a exemplo de ICA (Congresso Internacional de Americanistas), LASA (Latin America Studies Association), os da Casa de las Américas, entre outros, como a da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada). Sugiro ainda o apoio constante a instituições onde se estuda a literatura brasileira na América Latina: Cátedra Guimarães Rosa, no México, Instituto de Investigaciones Literárias Gonzalo Picón Febres, de Mérida, e Universidade Central de Caracas, ambos na Venezuela; Instituto de Literatura y Lingüística, em La Habana, entre outros de mesma natureza.

Talvez fosse o momento de se propor alguma contrapartida às grandes editoras estrangeiras que se instalem no Brasil, como a espanhola Planeta, solicitando-lhes a publicação de obras brasileiras em seus países de origem.

e) Divulgação das iniciativas existentes: banco de dados on-line

As informações que existem estão espalhadas e são de difícil acesso. A criação de um banco de dados *on-line* que listasse as iniciativas existentes facilitaria os contatos e intercâmbios. No tocante às publicações existentes, isso poderia não só auxiliar a divulgação do que já existe como principalmente evitar redundâncias e sugerir o aparecimento de outras iniciativas pertinentes. Esse banco de dados incluiria também as instituições

de ensino de língua e literatura brasileira nas Américas, bem como informações sobre os tradutores.

Por fim concluímos que a situação é menos catastrófica do que parece, embora ainda haja muito o que fazer para estimular o conhecimento da literatura brasileira junto a nossos irmãos latino-americanos. Esta situação, porém, não é isolada do contexto, como aludimos no início. Por isso, acreditamos que para produzir um *boom* da literatura brasileira na América seriam necessárias basicamente duas circunstâncias: uma política cultural consciente e conseqüente e, mais do que tudo, um esforço concentrado do país para adquirir sua maioridade econômica e política, ocupando uma posição mais compatível e mais unida a seus coirmãos hispano-americanos. Com tais votos podemos concluir voltando ao princípio, propondo um viva ao Peabiru e, mais uma vez, abaixo Tordesilhas.

OBRAS CITADAS

BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da História da Literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

COSTA, Cristiane. "A Literatura Brasileira está fora do circuito internacional". *Jornal do Brasil*, 29/3/2003, Caderno Idéias, p. 3. Entrevista a Basílio Losada.

MACHADO, Casiano Elek. "A taxonomia de Harold Bloom". *Folha de São Paulo*, 3/5/2003. Folha Ilustrada, p. 1. Entrevista a Harold Bloom.

NINA, Cláudia. "Mais opções para os leitores". *Jornal do Brasil*, 24/4/2003, Caderno B, p. 1. Sobre a editora espanhola Planeta no Brasil.

_____. "A violência é provocativa". *Jornal do Brasil*, 7/6/2003. Idéias, p. 3. Entrevista a Mempo Giardinelli.

PERES, Marcos Flaminio. "O Machado de Assis latino-americano". *Folha de São Paulo*, 27/4/2003, Caderno Mais!, p. 3. Entrevista ao chileno Jorge Edwards, autor de livro sobre Machado de Assis.

SCHWARTZ, Jorge. Abajo Tordesilhas. *Revista Casa de las Américas*, La Habana, abr.-jun. 1993, n. 191, p. 26-35.

VASSALLO, Ligia. La Literatura Brasileña y los estudios literarios latino-americanos. *Actual: Literatura Brasileña: acercamientos críticos*. Mérida, Venezuela, no. 44, sept.-dic. 2000, p. 11-24.

ANEXOS

I - EDIÇÕES CASA DE LAS AMERICAS, LA HABANA, CUBA

A – Coleção "Prêmio":

AFONSO, Otávio. *Ciudad morta*. Poesia.

BERNARDES, Carmo. *La resurrección de un cazador de gatos*. Conto.

CARVALHO, André. *Cubalibre*. Romance.

CHIAPPINI DE MORAES, Ligia. *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Ensaio.

COSTA FERNÁNDEZ, Ronaldo. *El muerto solidário*. Romance.
 COUTINHO, Edilberto. *Maracanã, adeus*. Conto.
 GRAMMONT, Guiomart de. *El fruto de tu vientre*. Conto.
 MACHADO, Ana Maria. *De olhos nas penas*. Infante-juvenil.
 PELLEGRINI, Marcos A. *Wadubari*. Testemunho.
 SANT'ANNA, Romildo. *Silva/selva*. Cuadros y libros (Estudios sobre un artista guajiro). Ensaio.
 SCLIAR, Moacyr. *La oreja de Van Gogh*. Conto.
 SILVA, Deonísio da. *¡Adelante, soldados: atrás!* Romance.
 VALLE, Dinorah do. *Pau Brasil*. Romance.
 VIANA, Oduvaldo. *Cuatro cuadras de tierra*. Teatro.
 VIEIRA, César. *El juicio de Nicolau II. Rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos*. Teatro.

B - Coleção "La Honda":

BETTO, Frei. *El acuario negro*. Conto.
 FRANÇA Junior, Oswaldo. *Carga pesada*. Romance.
 MELLO, Thiago de. *Poesía*. Poesía.
 OROVIO, Helio (Org). *Poesía brasileña siglo XX*. Poesía.

C - Coleção "Cuadernos Casa":

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura y ideología en Brasil*. Ensaio.

D - Coleção "Nuestros Países":

CANDIDO, Antonio. *Introducción a la literatura del Brasil*. Ensaio.
 MORAIS, Frederico. *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitório*. Ensaio.
 RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización*. Ensaio.

E - Coleção "Literatura Latino-americana":

ALENCAR, José de. *El guaraní*.
 AMADO, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*.
 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*.
 CALLADO, Antonio. *Quarup*.
 CUNHA, Euclides da. *Los sertones*.
 GUIMARÃES ROSA, João. *Gran sertón: veredas*.
 JESÚS, Carolina Maria de. *La favela*.
 LISPECTOR, Clarice. *La pasión segundo GH*.
 MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Blas Cubas*.
 MACHADO DE ASSIS, J. M. *Varias historias*.
 RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*.
 REGO, José Lins do. *Niño de ingenio*.

II - BIBLIOTECA AYACUCHO: Coleção "Clássica":

ALMEIDA, José Antonio de. *Memórias de un sargento de las milicias*.
 AMADO, Jorge. *Cacao. Gabriela, clavo y canela*.
 ANDRADE, Mario. *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolario*.

ANDRADE, Oswald. *Obra escogida*.
 AMARAL, Aracy (Org.). *Arte y literatura del Modernismo brasileño*.
 ASSIS, J. M. Machado de. *Cuentos*.
 ASSIS, J. M. Machado de. *Quincas Borba*.
 BARRETO, Lima. *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Camina. El triste fin de Policarpo Quaresma*.
 CANDIDO, Antonio. *Crítica radical*.
 CUNHA, Euclides da. *Los sertones*.
 FREYRE, Gilberto. *Casa grande y senzala*.
 HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visión del paraíso*.
 MELO NETO, João Cabral de. *Piedra fundamental. Poesía y prosa*.
 NABUCO, Joaquim. *Un estadista del imperio y otros textos*.
 NABUCO, Joaquim. *Mi formación*.
 RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización*.
 RIBEIRO, Darcy (Org.). *La fundación de Brasil. Testimonios. 1500-1700*.
 ROMERO, Silvio. *Ensayos literarios*.
 VILAÇA, Marcos Vinício. *Señores de la tierra*.
 VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*.

III – EDITORA FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, col. TIERRA FIRME

APPLELBY, David. *La música de Brasil*.
 CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*.
 CUNHA, Euclides da. *Los sertones*.
 D'ARAÚJO, Maria Celina. *La era de Vargas*.
 GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*.
 JOZEF, Bella. *Antología general de literatura brasileña*.
 ROSA, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*.
 SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*.

IV – EDICIONES DE LA FLOR (BUENOS AIRES)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *La bolsa y la vida*.
 BORBA FILHO, Hermilo. *Orilla de los recuerdos*. Romance.
 CALLADO, Antonio. *Bar Don Juan*.
 LISPECTOR, Clarice. *El misterio del conejo pensante*. Infantil.
 MORAES, Vinicius de. *Para vivir un grande amor*. Antología poética.
 _____. *Para una muchacha con una flor*.
Nuevos cuentos de Brasil, 1972.

V – GRUPO EDITORIAL NORMA (BUENOS AIRES)

FONSECA, Rubem. *La cofradía de espadas*. Cuentos.
 _____. *Historias de amor. La otra orilla*. Cuentos.

VI – ENSAIOS

BENNASSAR. *La América española y la América portuguesa: siglos XVI-XVIII*.
 3. ed. Madrid: AKAL, 1996.

CANDIDO, Antônio. *Introducción a la literatura del Brasil*. Caracas: Monte Ávila, sd.

_____. Uma visão latinoamericana. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP/Centro Angel Rama, 1993.

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

COSTA, Horácio. *Mar abierto: ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa, hispano-americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

EDWARDS, Jorge. *Machado de Assis*. Madrid: Omega, 1998.

FERNANDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. 5. ed. México: Siglo Veintiuno, 1978.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1997.

JOZEF, Bella (Org.). *Antología general de la literatura brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PARANÁ, Denise. *Lula, el hijo de Brasil*. Buenos Aires: El Ateneo, 2003.

PIZARRO, Ana (Org.). *La literatura latino-americana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. (Org.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Colégio de México, 1986.

_____. (Org.). *América Latina. Palabra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora UNICAMP, 1993-1995. v. 1: A situação colonial; v. 2: Emancipação e discursos; v. 3: Vanguarda e modernidade.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mario de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RUSSOTTO, Margara. *Musica de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1989.

_____. *Arcaísmo y modernidad en José Lins do Rego: Doidinho y la formación del narrador*. Caracas: Tropikos, 1990.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latino-americanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

WECKMANN. *La herencia medieval del Brasil: ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Tierra Firme.)

ZEA, Leopoldo (Org.). *Historia y cultura en la conciencia brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Tierra Firme.)

VII – REVISTAS – NÚMEROS ESPECIAIS SOBRE LITERATURA BRASILEIRA:

ACTUAL. Otras visiones sobre el paraíso: la literatura brasileña revisitada. Mérida, Venezuela, n. 39, ener.-abr.1998. Organización de Yhana Riobueno.

ACTUAL. Literatura Brasileña: acercamientos críticos. Mérida, Venezuela, n. 44, sept.-dic. 2000. Organización Yhana Riobueno.

ECO. Literatura Brasileña, n. 229, nov. 1980.

ESCRITURA. Teoría y crítica literarias. Literatura Brasileña. 1ª parte. Caracas, v. 14, n. 27, ener.-jun. 1989.

ESCRITURA. Teoría y crítica literarias. 2ª parte. Caracas, n. 28, v. 14, jul.-dic. 1989.

REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINO-AMERICANA, Universidade de Pittsburg (EUA), n. 45, 1997; Universidades de Lima (Peru) e de Berkeley (EUA). Organização de Lúcia Helena Costigan.
REVISTA IBERO-AMERICANA, n. 182-183, 1998. Organização de Lúcia Helena Costigan.

VIII – EDITORAS DE JORGE AMADO

- 1) ESPANHA
Barcelona: Bruguera, ECS, Ediciones B, La Magrana, Luis de Caralt, Muchnik, Noguer, Orbis/Origen, Playa Janes, Proa, RBA, Seix Barral, Tusquets.
Madrid: Alianza, El Mundo, Plaza Joven.
- 2) ARGENTINA, BUENOS AIRES
Atlántida, Claridad, Emece, Futuro, Icufl, Iman, Losada
- 3) COLOMBIA, BOGOTÁ
Círculo de Lectores, La Oveja Negra, Los Papeles de Goce
- 4) CUBA
Casa de las Américas, Arte e literatura
- 5) SANTIAGO DE CHILE
Andrés Bello
- 6) VENEZUELA, CARACAS
Ayacucho
- 7) URUGUAY, MONTEVIDÉU
Perebes Unidos
- 8) PARAGUAI
Artemis
- 9) MÉXICO, D.F.
Diana

IX – EDITORAS POR PAÍSES

- 1) ARGENTINA:
Ediciones de la Flor, El Ateneo, Losada
- 2) CHILE:
Editorial Sudamericana Chilena, Editorial Universidad de Santiago
- 3) CUBA:
Casa de las Américas (diferentes coleções)
- 4) ESPANHA:
Aguilar, León y Cal, Alianza/ Losada, Cátedra, Editoriales Akal, Gredos, Lumen, Muchnik & Siruela, Plaza y Janes, Siglo XXI, Visor Libros

- 5) MÉXICO:
Editorial Nueva Imagem, Fondo de Cultura Económica, Col.
Tierra Firme, Grijalbo, Instituto Panamericano de Geografía y
História, UNAM, Siglo XXI
- 6) VENEZUELA:
Ayacucho, Centro de Estudios Brasileños, Centro Simon Bolívar,
Fundarte, Gobernación del Distrito Federal, La Liebre Libre,
Monte Ávila, Memorias de Altagracia, Tiempo Nuevo,
Universidad Central de Venezuela, Tropikos
- 7) COLOMBIA:
Grupo Editorial Norma

BOM-DIA, SIMPATIA

Silviano Santiago
Universidade Federal Fluminense

Nada tenho a perder. Tudo a ganhar. Foi com esse moto duplo que entrei na vida profissional. Estava bolsista em Paris, fazendo doutorado em literatura francesa. Cortei a redação da tese ao meio para aceitar oferta de emprego nos Estados Unidos. Ensinar português e literatura brasileira na Universidade do Novo México, na cidade de Albuquerque.

Ao norte de Albuquerque, fica Taos, *pueblo* de índios e xodó do psicanalista Carl Jung. E a cidade de Santa Fé, colônia dos espanhóis no passado, hoje oferece aos moradores e turistas espetáculos de ópera ao ar livre. Ao sul, Los Alamos, onde estão plantados os laboratórios de pesquisa atômica, que conheceram seu apogeu durante a Segunda Grande Guerra. Não fica longe o deserto de White Sands. Ali foi testado o poder destrutivo da bomba que arrasaria as cidades de Hiroshima e Nagasaki. (E pensar que nasci em Formiga, cidade que é conhecida como a das *areias brancas*.) Albuquerque é guarnecida aos fundos pela intransponível montanha Sandia. Nos seus subterrâneos está o maior depósito de bombas atômicas e de hidrogênio. Durante os anos da guerra fria, a cidade foi o alvo número 1 dos mísseis soviéticos.

Em Paris só sabia de duas ou três coisas sobre Albuquerque. Ali se passa a ação do filme *A montanha dos sete abutres* (*The*

big carnival), obra-prima do neo-realismo americano, dirigido por Billy Wilder. O filme imprensa contra a tela a imprensa marrom norte-americana. Graças a mil e uma tramóias, o jornalista interpretado por Kirk Douglas consegue protelar a sobrevivência dos mineiros, vítimas de desmoronamento inesperado, até a morte. A notícia sensacionalista aumenta a cada dia a tiragem do jornal e leva a população de Albuquerque ao parque de diversões ("*carnival*") da curiosidade malsã. Filme amargo que nem jiló, lembrava os antigos de Erich von Stroheim e os contemporâneos de John Huston. Também não deixava de servir como metáfora para avaliar e julgar o comportamento dos jornalistas conservadores durante o macarthismo.

Não vi mais o filme. Permaneceu na memória uma cidade que era cortada ao meio – e de norte a sul – por uma avenida. De um lado e do outro dela, pelos lados do hotel Central, muitos bares onde índios embriagados aprontavam. Eram todos figurantes. Emprestavam cor local ao cenário. Significavam que aquela região não era o México e não tinha chegado a ser os Estados Unidos. New Mexico.

Em Albuquerque dominava uma forma surrealista de progresso. Os tempos modernos soprados pela universidade e os pós-atômicos impostos por Los Alamos conviviam com a civilização artesanal dos índios de Taos e dos hispanos de Santa Fé. Vestidos de jeans, com panças de biriteiro e belíssimos colares e anéis de turquesa azul, hispanos e índios manobravam complexas escavadeiras e, no campo de futebol americano, choferavam as potentes viaturas de cortar grama. Os novos arquitetos gringos imitavam o estilo geométrico da arquitetura residencial em barro, típica dos índios daquela região. As moradias retangulares tinham a cor da terra de onde brotavam. Por falta de chuva, Albuquerque era uma cidade de casas e prédios sem telha. Na imitação, os arquitetos gringos buscavam um meio de soldar andar em cima de andar, retângulo em cima de retângulo, até atingir a forma de cubo e a altura de edifício. As paredes exteriores das construções cor de terra eram substituídas por imensos painéis de vidro blindado. As portas de entrada dos prédios no *campus* tinham os mecanismos requintados e as ferragens ultramodernas que as igualavam às similares dos arranha-céus novaiorquinos.

Adequada às oscilações entre calor diurno e frio noturno, a antiga arquitetura de barro ficava pseudamente ao ganhar tubulações de ar condicionado e aparelhos de calefação.

Fui a Albuquerque substituir um ex-colega de Faculdade, que fora contratado pela Universidade de Tulane, em Nova Orleans.

Do Velho Mundo viajei de volta ao Novo sem o desvio pelo Brasil, então em plena era Jango Goulart. Agosto de 1962. Há quarenta anos. Desloquei duplamente o roteiro das rotas originais dos avós italianos, paternos e maternos, para refazer às avessas o périplo deles. Na viagem de ida, tinha substituído a Calábria e a Sicília pela França e, na volta, substituí as Minas Gerais pelos Estados Unidos. Algo a perder? Nada. Tudo a ganhar. Em família de imigrantes o neto saía imigrante. A carteira modelo 19 deles: o *Green Card* no meu bolso. Migrante pra sempre. Meu passaporte brasileiro passou a ter valor interno. Era usado para entrar na terra dos pais e irmãos e para dela sair para o mundo. Só.

Hoje, quando saio da vida profissional pela escotilha da aposentadoria, dou-me conta de que o duplo moto se inverteu. Nada mais tenho a ganhar. Tudo a perder. Até mesmo a vida. Ela está por um fio. Na menor escorregadela da saúde – tibatim! caio enterrado no cemitério marinho do Rio de Janeiro.

Sempre tive carinho pelos objetos que representam amor à vida. Mimosei-me com roupas da moda, sapatos caros e gravatas de seda, com perfumes e produtos de beleza sofisticados, com acessórios e jóias de rara beleza. Não sou de contar tostão no pega-pra-capar da vaidade. *Apresentação é tudo* – diante do espelho, eis aí a palavra de escoteiro que define o perfeito *self-made man*. Já velho, trato aos tapas esses acessórios mundanos, representativos do excesso de energia humana. Se ainda tivesse forças e a vida não se mostrasse tão lânguida, ia sodomizá-la pra que sentisse o gosto ácido da penetração pela violência. Humilha-la. *Contra naturam*. Ia-lhe passar a navalha na carótida para contemplar o sangue que esguicha, molhando a cara da morte.

Roupas de grife? Já eram. Gravatas de seda? T-shirts e camisas pólo combinam com meus jeans desbotados pelo uso. Perfumes caros? Compro desodorante na loja do Boticário, na

esquina. É o único mimo de toucador que não dispense. Sapatos de cromo alemão? Nem pensar. Nos pés tênis nacional, marca Rainha. No banheiro, espuma de barbear Bozzano, sabonete Palmolive e dentifrício Kolynos, hoje chamado Sorriso – todos produtos nacionais. Acessórios caros? Compro-os agora na Mala Moderna, de Copacabana. Jóias? Não sou louco de ostentá-las pelo Rio de Janeiro. Guardo-as num cofre de banco, para o que der e vier nos embates do cotidiano com a mais horrorosa das gentes.

Se adivinharam que fecho os quarenta anos de vida profissional como pessimista incorrigível, acertaram. Creio em nada. Apenas nos secretos prazeres da toca, onde me escondo atualmente.

São prazeres solitários e pouco reconfortantes. Nada custam. Nada valem. Pesam tanto quanto uma pluma em manhã ventosa de quarta-feira de cinzas. Vivo de revivência. Pernas pra que te quis? Mãos pra que te quero. Deixei de ser bípede pra ser quadrúpede. Que prazer engatinhar do quarto até a sala, da sala até a copa. Meio tigre de savana africana, meio bicho preguiça da roça. Dandá pra ganhá dendém. (*Dendém* é comida.) Qualquer dia ainda planto bananeira na sala. Nada mais espanta a diarista que me atende às terças-feiras. Na toca o prazer do mestre conflui para os aparelhos eletrodomésticos esparramados pelas várias dependências e neles se dilui. Íntegras apenas as estantes de livros. (Que ternura sinto por eles.)

Tenho aparelho pra tudo, menos pra barbear. Não preciso ler revista nem jornal, ir ao cinema ou ao teatro, assistir a concerto de música clássica ou show de MPB. Tenho som, computador, Internet, tevê, tevê a cabo, vídeo e DVD. Livros? Tenho-os às pencas. Os recém-editados recebo-os em casa, pelo correio. Cheguei à idade em que pedem, exigem a minha opinião. Na vida literária, quem não tem pai, caça com padrinho. Saio da toca de vez em quando. Não disse que não saía. Saio pouco. Pouquíssimo. Gosto de almoçar fora. O grande prazer. Se não fosse cair num lugar comum, diria que virei o Dom Casmurro de Machado de Assis sem as fumaças de *chevalier rentier*. Sem os remorsos de corno vingativo. Um José Dias que catasse as migalhas da aposentadoria para poder exhibir-se em

Petrópolis como Dom Casmurro dois. Ali ainda tenho uma segunda e modestíssima toca. O superlativo se impõe.

No início da carreira profissional fui otimista incorrigível. Mala na mão ou mochila às costas. Apartamento alugado ou casa de amigos. Sentado no banco do carona ou motorista. Esbanjando dinheiro ou sem um tostão. Só ou acompanhado. Traje formal ou esporte chique. Convidado ou penetra. Não importava. Tinha prazer em transgredir os limites dos espaços reservados. Em arremessar dados ambiciosos no veludo verde da aventura pra ver a que soma chegavam as duas faces. Em ancorar o corpo em portos desconhecidos. Brejeiros ou inóspitos. Em torçar a entrada num grupo social a que não pertencia. Em abocanhar os dividendos da amizade e do amor. Gênero bicão. *Beto Rockefeller* foi a novela da época. Tudo elementar. Sem sensações profundas. Sentimentos tão epidérmicos quanto o jogar peteca com as vontades da vontade, ou pingue-pongue com os desejos do desejo. De cá pra lá. De lá pra cá. A graça não está na troca de raquetadas mas nos volteios que a peteca ou a bola fazem.

Já imaginam que não fui dono de mim. A simpatia não paga ingresso para entrar nos ambientes fechados e deixa o comprador do lado de fora. Ao relento das oportunidades. Lá dentro, qualquer que fosse a casa, a festa ou a patota, encarnava o simpático outro de mim mesmo, com a facilidade de crupiê que recolhe apostas, de estafeta que distribui cartas pelas casas e apartamentos do bairro. Sorrisos, piscadelas cúmplices – *Não me olha, que eu te fisgo*. Palavras calculadas e acertadas, carinho, meiguices – *Uma lembrancinha, pra você usar com aquele vestido decotado*. Recursos induzidos pela dura realidade – *Não me pisa que eu te derrubo*. Amizade imorredoura, amor pra todo o sempre, gestos, sentimentos e palavras postiços e legitimamente meus.

As relações humanas estavam em constante trânsito. Eterno sinal verde. Ninguém tinha nome nem endereço fixo. Muito menos eu. Fazíamos parte dum vasto repertório de páginas numeradas, com índice alfabético e remissivo, precedidos de receita médica. Pitadas disto, gotas disso, comprimidos daquilo. Diluir, agitar e servir pela manhã, de preferência. Ou com um drinque crepuscular, à luz de velas. A vida é um néctar dos deuses. Tive de todos e de tudo na mesa, na piscina, no jardim e

na cama. Só me absteve de animais. Corria de Ceca em Meca e olivais de Santarém. Todo lugar é lugar de Ceca e Meca e de olivais de Santarém. Para mim. O lugar de dentro, o da simpatia. O lugar de fora, o do profissional? Quem se interessa pelo que está de fora?

O de fora trabalhava, coitado! ganhava minguaços caraminguás.

Quem quisesse podia subscrever o envelope da minha vontade ou do meu desejo, desde que não se esquecesse de pagar a estampilha no guichê do meu bolso. No início cobrava barato pelo porte. Depois os correios & telégrafos da vontade e do desejo ajustaram as taxas à curva ascensional do valor das minhas ações na bolsa de valores. Não podia bancar o tolo. Quem subscritasse e pagasse à vista (nada de venda a prazo e menos ainda a prestação), lá me encontraria no endereço e na hora aprazada. Não encontraria a mim. Encontraria a minha simpatia, em carne e osso, bombom belga com recheio de licor, emoliente *baba au rhum*.

Bonjour, tristesse – eis o título do antigo romance de Françoise Sagan. Foi publicado numa época em que a literatura do Primeiro Mundo e os filmes de Hollywood construíam mitos universais. De poucas páginas, o romance da garota-prodígio francesa ganhou as páginas da revista *Paris Match*, definiu as características rebeldes duma pequena burguesia de jovens artistas boêmios, traçou-lhe as coordenadas de sanguessugas, e lançou Cannes e Saint-Tropez para os franceses e para o *jet set* internacional dos anos 1950. Lado a lado, o biquíni de Brigitte Bardot e o iate de Onassis. Na rabeira os cineastas da *nouvelle vague*. Jean-Luc Goddard perdia o fôlego na Paris dos novos pilantras e François Truffaut recebia as quatrocentas surras da infância desamparada. Quem não se lembra do filme *Plein soleil*, de René Clément, que pôs em voga Alain Delon e o atirou para os braços de Luchino Visconti?

Bom-dia, simpatia – é o título do livro, que constrói a mim para o mundo e a vida social a partir dos anos 1960.

Começo de modo errado a estória que estou querendo narrar. Pra que continuar? Paro. Tudo mentira. Rasgue as páginas que já leu.

Com a velhice passei a substituir os volteios juvenis da vida airada pela maestria nas reviravoltas narrativas. Até parece que adoro me contradizer pelo meio do caminho das lembranças. Não, nunca adorei nem adoro paradoxos. Sou cartesiano de formação. Brasileiro afrancesado, de carteirinha, obcecado com a verdade sobre o mundo e o ser humano. Sobre o meu passado. Sem chegar a me classificar de mistificador, não nego que tenha rabugices de bêbado, caturrices de mitômano e fanfarrices de pescador. Uma mistura tricolor dos três: bêbado, mitômano e pescador. A velhice está me fazendo perder o equilíbrio, que me foi conferido no berço pelo signo zodiacal! Balança. E foi ratificado pelos professores franceses na época da formação universitária. Pascal à frente.

Corrijo-me. Volto ao começo desta narrativa, sem nem mesmo ter tocado no fato a ser narrado. Bem feito! Não me lembro mais das duas histórias que queria contar. No projeto inicial, depois da minha apresentação em 3x4 ao leitor, as duas histórias viriam engatilhadas. Engatadas, como macho e fêmea na abotoadura ou na foda. Agora que estou reabrindo a narrativa só me lembro da primeira história. Vou ver se fixo minha atenção nela, enquanto redesenho as palavras que compõem o meu verdadeiro 3x4. Depois a segunda história pode pintar no pedaço. Se pintar, será bem-vinda.

Da capo. Vamos ao verdadeiro 3x4.

A gente engole sapo. Arrota caviar. Foi com esse moto duplo que entrei na vida profissional. A bolsa de estudos que recebia do governo francês em Paris – quatrocentos francos por mês – mal dava para o pão-pão, queijo-queijo do dia-a-dia. Tinha de comer (e por comer entenda-se almoçar e jantar) no restaurante da Cité Universitaire. Pagava um franco por refeição e mais cinquenta centavos de franco por um *gobelet* de leite. O leite era de primeira, nada a ver com o aguado brasileiro, então embalado em saquinho de plástico pela CCPL. A comida, horrorosa. Ao descer do trem de ferro em Paris, vindo do porto de Marselha, tinha todos os tabus alimentares, herança de menino órfão de mãe, paparicado por babás e irmãs sentimentais. Não

tive colo nem seios. Tive carinho de guardiãs. Sinto-me atado a qualquer demonstração explícita de zelo. Até hoje.

Em Paris perdi definitivamente as vigilantes do estômago infanto-juvenil e aprendi a comer coisas do arco da velha. Envelheci pelo estômago. Não havia escolha, não havia como desprezar um prato no restô universitário. Era pegar ou pegar os vasilhames retangulares que te ofereciam na fila dos estudantes. Pegá-los e colocá-los na bandeja, ou pegar tuberculose. O prato mais chocante não era o chucrute azedado com salsichas encardidas e fedorentas, servido às terças-feiras, nem o fígado acebolado com batatas *rôti*, servido às quintas, nem a espécie de *sole* esbranquiçada em que havia mais espinha do que carne, servida às sextas, mas o bife de cavalo, servido às segundas.

Não bife a cavalo. Bife de carne de cavalo.

Já tinha visto pelos bulevares esses açougues de três portas, com busto de cavalo em lugar de anúncio luminoso. Dependurados a uns três metros de altura, de um lado e do outro da loja, pareciam troféus de caça. Cabeças empinadas, como se estivessem pra relinchar de enfado diante do vaivém dos passantes. Em geral as cabeças eram douradas, não sei por quê. *Chevaline* é o nome do açougue especializado. Pensava que tudo podia acontecer por detrás do balcão, só não imaginava que o açougueiro talhava e vendia carne de bife. Vendia. E os bifes eram servidos aos estudantes no restaurante da Cité Universitaire, sempre acompanhados de deliciosas vagens, *haricots verts*, sem gosto e sem sal, mas crocantes.

Os bifes eram altos, tão altos quanto os imbatíveis *steacks au poivre* que comia no restaurante Ariston, na Figueiredo Magalhães, Copacabana. Em Minas Gerais serviam em casa bifes de sola: socados, esticados, baixinhos e muito bem passados. Esturricados. Não havia ainda no pedaço brasileiro as churras-carias. (Não conheci os deliciosos e macios bifes de carne bovina, *charolais*, na Paris daquela época. Com quatrocentos francos por mês?! Impossível.)

O bife de cavalo era tipo turnedô e, apesar de mal passado, não sangrava. Não vinha tampouco recoberto de molho, ao contrário do pedaço de galinha, que era servido envolto em es-

pessa gelatina, ou da carnhina moída, que vinha recoberta por purê de batata gratinado. Era uma lasca simples. Uma lasca de pedra lascada. Fibroso, não chegava a ser tão duro quanto a carne de alcatra ou o músculo mal cozido na sopa noturna. Comprimida entre os molares superiores e inferiores, triturada, a carne de cavalo tinha as propriedades da goma de mascar. Chicletes em preto e vermelho. Espichava, espichava, que nem folha de ouro no laminador e, de repente! passava pela garganta. Glup! caía no estômago. De onde saía não sei como.

Treinei-me para fazer uma coisa que não sei se é ainda necessária na minha idade. Na mesa coletiva, sentado atrás da bandeja, fazia de conta que tinha perdido o paladar. Fechava os olhos e pronto! Do mesmo modo, muitas vezes fazia de conta que tinha perdido o olfato ao transar com as mocinhas francesas que caíam na botija. Alimentação sem paladar. Sexo sem olfato. Quando não se tem dinheiro devem-se eliminar os dois sentidos a favor da sobrevivência.

Meu amigo Jacques costuma dividir os nossos conhecidos entre provincianos e cosmopolitas. Os cosmopolitas são os que têm paladar e olfato. São capazes de distinguir pelo menos vinte variedades de queijos. Do Camembert ao Brie, do Brie ao Gorgonzola, do *chèvre* ao *gruyère*, deste ao Stilton. Os provincianos só conhecem queijo de Minas e queijo prato. Se homens, os cosmopolitas são capazes de distinguir o cheiro de desodorante da fragrância de água de colônia e esta da essência do perfume. Na falta da descendência pelo sangue azul, quem distingue é um aristocrata dos sentidos. Em Paris fui um sobrevivente plebeu.

A gente se acostuma a comer carne de cavalo, como se acostuma a degustar mexilhões, a usar desodorante, a transar com uma *cualquiera* e a beber, em Paris, vinho tinto importado da Argélia. Um franco e meio a meia garrafa. Tanto se acostuma, que um dia se dá conta de que está desprovido de paladar e olfato. Vira provinciano em Paris, que é o mais insensato dos desvios que pode acontecer a um estudante que tinha saído de país subdesenvolvido para fazer o doutorado na cidade das luzes. Balzac não transformaria em personagem o provinciano brasileiro. Pobre de mim que queria viver em Paris como personagem de romance francês.

"*A nous deux, maintenant*". Eu e Paris.

Engole sapo, arrota caviar. Se pra engolir sapo é preciso abrir mão de paladar e olfato, basta abrir olhos e ouvidos pra arrotar caviar na Paris estudantil. Da vida material titubeante ascende-se à trânsfuga vida mundana. A abstinência em todas as suas formas cotidianas é o caminho para a maceração...

Do corpo – não presume errado quem assim completou a frase anterior.

Como bolsista, não tinha direito a substantivas e apetitosas refeições; tinha direito a ingressos de graça para bons espetáculos de teatro e entrada gratuita nos museus. (Comeria as obras de arte, senhor *restaurateur*, se nê-lo ordenassem as Escrituras! Tudo no coração é ceia.) Em geral conseguia os disputadíssimos assentos localizados na platéia. Maravilhosos espetáculos de teatro. Tinha permanente para entrar em todos os museus de l'Île de France. Maravilhosos museus. Tudo sem gastar um tostão. Serviço do Comitê d'Accueil ao estudante estrangeiro.

Ganhei gosto pela vida social parisiense. Nela entrei com o meu terno de formatura. Um jaquetão de casimira preta com riscos brancos, herdado dum cunhado e refeito por um alfaiate amigo da casa. Terno de gângster hoje, de playboy naquela época. Gravata de seda, presente do papai. Sobretudo cinza, comprei nas Galerias Lafayette com os *travellers checks* que trouxe. Usava horrorosos e despropositados óculos meio-escuros, recomendação do oculista mineiro, doutor Laborne, quando passei a ir à praia no Rio de Janeiro. Dizia que sofria de fotofobia. Na Paris, *la grise*, não tinha dinheiro para outro médico e óculos de lentes claras.

Nas poucas fotos que restam não estou mafioso nem banqueiro de bicho. Encarno o bandido sul-americano.

Tive acesso à mundanalidade parisiense nas salas públicas. Nunca nos salões privados. As salas públicas estão para os salões privados assim como, no carnaval carioca, as arquibancadas da Sapucaí estão para os camarotes das cervejarias. A cortina descia, palmas, bravô!!! e lá ia eu a caminho da estação de Luxembourg ou direto à estação de Denfert-Rochereau, a fim

de tomar o metrô de volta para a Cidade universitária. Os outros espectadores? Iam passar o resto da noite no Eléphant Blanc. Dançar no Régine – é, nome da boate daquela senhora que fez a França com o *twist* e virou a cabeça dos grã-finos basbaques do Rio de Janeiro, sob o olhar cúmplice da Coluna do Zózimo. Iam tomar champanhe no Deux Magots. Cear na Braserie Lipp, ou tomar sopa de cebola no Pied de Cochon, restaurante localizado no mercado Les Halles.

Consegui ingresso para a estréia do Teatro das Nações. O espetáculo em Paris foi no Teatro do Odéon, então sob a direção do casal Jean-Louis Barrault e Madeleine Renault. Pouco antes, quando o casal montou a peça subversiva de Jean Genet, *Les paravents*, tiveram o Odéon interditado pelas forças militares reacionárias, que estavam em guerra na Argélia. O Teatro das Nações apresentava uma peça naturalista de Giovanni Verga, não me lembro do nome, adaptação de romance ou novela cuja ação se passa no miserável meio rural da Itália. Recebeu encenação de Giorgio Strehler, do Piccolo Teatro de Milano, e interpretação de Marcelo Gassman e Valentina Cortese. Os atores falavam o tempo todo em dialeto. Ininteligível. Precisava ser inteligível? As duas figuras gigantescas de Gassman e Valentina – ciclópicas no prosclênio devido aos efeitos de luz – saltavam da tela cinematográfica da minha imaginação provinciana, ganhavam carne e osso, rosto, reencarnação de corpo e alma no palco. Esplêndidos na vida camponesa miserável que interpretavam.

Alain Delon estava num camarote lateral, de smoking. Ficava diante dos meus olhos, se eu virasse a cabeça noventa graus à esquerda. Distante e senhorial, apesar da pouca idade. Bonito e baixo. Pele com lembranças juvenis de acne, acentuadas pela barba escanhoada. Olhos azuis gigantescos. Rosto chupado como o da italiana Lucia Bosé, mulher do toureiro Dominguí. Maças salientes. Fumava. Gozado, podia-se fumar em recinto fechado? Minha memória não mente. Às vezes mente. Tenho certeza de ter visto cigarro entre seus dedos. No intervalo encontrei-me frente a frente com a diva Anouk Aimée, do filme *La dolce vita*. Longilínea, de túnica oriental, continuou a deslizar pelo saguão do teatro em seda azulada. Corcel impávido que nem uma Nefertite dos tempos modernos. Ela e Delon

não formariam um casal perfeito. Anouk era mais alta. Vi quando se cumprimentaram. Voltei a desaparecer junto com eles no escuro do teatro.

Não sei o que essas experiências significam. Quando narradas, são tão ridículas quanto cartas de amor, para parodiar Fernando Pessoa. No entanto, como as cartas de amor que ridículas são, elas calam fundo ao lusco-fusco da madrugada solitária. Tão fundo quanto um poço em terras áridas. Dele se tira água límpida para os devaneios de semanas e semanas em que os protagonistas silenciosos reganham a condição imaginária e grandiosa da tela de cinema, atuando num filme mental, de imagens soltas e vaporosas, sem começo nem fim. Um filme curto, tipo conto. *Une tranche de vie*, como gostava de dizer Guy de Maupassant.

Aquela fatia inesperada de vida – vivida no saguão público e recluso do teatro – valia-se de recursos ardilosos para se projetar na parede do quarto de dormir e alimentar o estômago ávido de comida fina, que por duas vezes tinha se debatido diante do bandeirão no restaurante universitário. Sucessivas fatias de vida, servidas ao sabor de madrugadas insones, deram origem a um sonhador incorrigível, meio faminto e meio saciado, meio deslumbrado e meio contente de abocanhar migalhas para com elas transformar a água da bica em champanhe e a baguete em delicadas torradinhas. O caviar que servia de manteiga era a beleza das grandes figuras da sociedade parisiense.

Comi sapo, arrotei caviar.

Mais arrotei quando fui assistir, num teatro para o lado dos Champs-Élysées, na avenue Montaigne, a uma peça chata chata, *Cher menteur* (Caro mentiroso), que alinhavava recortes na correspondência amorosa de Bernard Shaw. Chata chata, mas interpretada por Pierre Brasseur e Maria Casarès. Ao levantar a cortina, disse de mim para mim: aquele tronco de coluna jônica, assentado no lado esquerdo do palco, não me engana. É um horror. Quanto *kitsch*, meu Deus. Não sei não. Maria Casarès se aproxima da coluna. Desastre iminente? Decepção atroz? Com o braço esquerdo distendido e ligeiramente dobrado, nela apóia o cotovelo para recitar os dizeres de uma carta de amor.

Sem trejeitos, os gestos têm a intensidade de braços de bailarina do Covent Garden. O palco ganha a latitude dum anfiteatro romano, de onde saem faíscas amorosas e irônicas numa voz rouca e embaçada, que lembra o agregado sonoro neutro de Lauren Bacall. Ou de qualquer *femme fatale* num filme B de Hollywood. Casarès e Bacall tinham boceta dentada. Que se cuidassem os homens ao se aproximarem delas. Teriam o caralho decepado. Cabeça guilhotinada. Havia na imagem global da atriz um choque entre a impassibilidade do rosto moçárabe e o troar lésbico da voz, duplicidade que Jean Cocteau acreditou ser possível apreender na insistência dum *close up*. Meus olhos apreendiam Maria Casarès ao vivo e a cores, como se diz hoje.

Brasseur nada tinha do estilo *cool* de Bogart ou de Robert Mitchum. Era europeu. Lembrava o britânico Ralph Richardson. Não era bandido rastaquêra norte-americano, produto da imigração desenfreada, ou do gueto de Nova Iorque e Chicago. Dizia o texto da carta, traduzido para o francês, de maneira composta, de acordo com o que dizem ser o modo britânico de falar em público. *The British way of life*. Afetadamente. Um aristocrata que, depois de bem sentado e aprumado na inteligência e no espírito, se recostava no espaldar das frases, ao se reconhecer tomado pelos delírios da paixão amorosa. Reagia ao encantamento feminino com unhas de cético e dentes de vitríolo. Tinha medo de ter a cabeça guilhotinada.

O que representa uma carta? Muito, pouco, nada? Muito, se você está longe de casa pela primeira vez. No exterior, a gente vive num limbo social, onde os percalços do acaso nos conduzem para relações anódinas e trêfegas. Ganha-se muito com o anonimato na terra estrangeira. Principalmente, a liberdade de ser, que é proporcionada pelo sumiço do espírito de vigilância (representado pela família, vizinhos, amigos, colegas, etc.). Em casa, na rua ou na escola, há sempre os olhos de tocaia dos bons costumes que paranoicamente espionam, com o intuito de transformar o observado em renegado do grupo social a que pertence por nascimento. Repararam o errado e o divulgam com o sem-cerimônia de penetras em festa de aniversário. Não estavam ali para celebrar o ritual da vida. Agiam às escondidas do aniversariante para apunhalá-lo em sacrifício bárbaro de trans-

gressão às regras da vida social. Fui um penetra. Várias vezes. Sei do que falo.

Na opção que fiz pela carta havia o desejo de *comunicar*. Verbo intransitivo, atenção. O verbo traduz uma vontade. Uma vontade de ventríloquo. Ser porta-voz. No exterior, a gente passa a ser para os distantes e venturosos o penetra que tanto se odeia quando se está na própria sociedade. À liberdade recém-conquistada pela viagem ao exterior corresponde o aprisionamento do outro – que permaneceu – na miséria da nossa retina.

Fui um vigilante, sem corporação nem farda. Sem a plataforma sócio-política ou econômica que define o lugar de onde são proferidas as observações pessoais para que ganhem circulação e crédito. Livre atirador. Com o revólver das palavras na mão visava as figuras gradas da vida mundana parisiense. Um pára-quedista que despenca na alegria alheia para bisbilhotar o sabor doce e inebriante da gente da noite. Sentia algo de tão recente e pessoal naquelas noites excepcionais, algo de tão intenso e especial que só vim a experimentar sentimento semelhante quando finalmente aprendi a dirigir automóvel. Em Albuquerque e à noite, de volta ao apartamento, saía da larga avenida central, que tinha como alvo a montanha Sandia ao norte, para entrar na minha acanhada rua de mão única. Farol alto.

As palavras duma correspondência não se cruzam em diálogo, como numa avenida de mão dupla, ou num bate-papo em mesa de bar. Fingem que se cruzam, seduzem, nega-ceiam e fazem de conta que se reconhecem no espelho da resposta. De um lado, carta vai, e do outro, carta vem. Céleres e descuidadas. Sem os constrangimentos do farol alto que obscurece os sentidos. A carta desperta reações nervosas e deixa músculos em estado de tensão sôfrega. Nada pela frente, a não ser o engodo do narrar (verbo também intransitivo, alerta) ao fio da lembrança do acontecido há pouco. As palavras tocam a carta pra frente, em frases de segunda intenção, à semelhança do desenho que representa a iminência do desastre sentimental entre velhos parceiros. Os meus correspondentes, por sua vez, entravam por uma rua paralela à minha, também de mão única, movidos pelo desejo de enviar notícias da turma que tinha ficado.

Tudo que agora é meu não é seu – eu não escrevia, dizia nas entrelinhas.

Tudo que passou a ser nosso não é mais seu, é só de nós que ficamos – era o recado que lia por dedução.

A correspondência enuncia uma linguagem de excludentes e excluídos.

A cada carta, os laços vão sendo pouco a pouco cortados pelas *arrière-pensées*. Como apreender o que se passa nos camarins e bastidores da carta? Que carpintaria teatral é essa que serve para enfatizar ou corroer o pequeno drama cotidiano narrado numa carta? Sempre achei que cartas deviam ser escritas por dramaturgos perversos. Bernard Shaw, por exemplo. Suas palavras eram ditas pela voz de Brasseur e contestadas pela voz de Casarès. Quem escreve carta de amizade ou de amor quer, na aparência, abrir o peito e revelar o próprio íntimo à kodak dos olhos alheios. Qual é o íntimo que se desenha numa carta? A escrita não se confunde com o pensamento. O pensamento não se confunde com a experiência factual. Tudo é disfarce, mentira e falsificação na aparência do íntimo? Tudo é verdade.

Sob a aparência da comunicabilidade transcontinental, minhas cartas foram obtusas e perversas como peça de teatro. Nelas narrei, narrava tudo o que me acontecia. Com elas estava é marcando desencontros alfabetizados, através de personagens amigos, amantes e desconhecidos, sussurrando notícias de pactos eternos que estavam prestes a derruir e profetizando adeuses que estavam sendo selados para todo o sempre. Um leitor mais severo detectaria nelas o abandono de qualquer apego ao solo natal. O avião tinha sido a casa móvel do sonhador. Diferentes cidades (aeroportos) se sucediam no espaço planetário com a frequência de bolas de papel que são atiradas numa cesta de lixo.

Não há como recompor, nem mesmo pela saudade, o clima anterior à separação entre amigos e amantes, anterior à viagem. Tudo que é passado, caso reapareça nas cartas que falam dos novos tempos, entra sob forma analítica. Serve de alicerce para se compreender melhor o gesto descuidado, a fala leviana ou o equívoco no tratamento. O passado anterior à viagem não é lembrança, é pasto de reflexão – é semelhante a essas

fitas corretoras brancas de que se vale o datilógrafo tão logo se dá conta de que cometeu um erro de datilografia.

Corrijo o erro e prometo não cometê-lo mais.

A metáfora ficou velha. Hoje o teclado do computador traz a tecla mágica do *deletar*.

As cartas que escrevia me deixavam livre e desimpedido no depois. A força que me impelia para o instante seguinte era a da busca incessante duma fatia de vida na mundanidade parisiense. Não fossem as cartas, teria soçobrado na rotina universitária, dividindo o tempo entre a pesquisa nas bibliotecas, a leitura no quarto à noite e, nos fins de semana, a redação das primeiras páginas da tese de doutorado. As cartas me deixavam todo ouvidos a qualquer dica sobre ingresso de teatro gratuito. Uma informação segura e lá estava eu na fila dos bolsistas. Será que buscava os prazeres da vida social para o devaneio, ou para estofar as cartas? As cartas não tinham conteúdo e forma idênticos aos do devaneio? Tudo era codificado por uma escrita ditada pela superioridade e pelo desespero do viajante. O resultado tomava a forma caligráfica do momento e do meio.

Quando agarrava à unha, por poucas horas que fosse, a vida social parisiense – *le tout Paris* – era o gozo. Arrebitado. Gozo semelhante ao despertado no minuto, no segundo – assim, plá! num estalar de dedos – em que descobri a idéia de museu. Não o museu, já o estava vivenciando dia após dia em terras francesas. Falo de algo diferente. Falo da descoberta da *idéia* de museu, insisto.

O Brasil da minha geração desconhecia o museu. Eu, tal como vivia em Paris, desconheci a princípio a idéia de museu. A instituição museu era válida para todos os estrangeiros que adotavam a Europa como pátria. A idéia de museu era coisa minha, lenta elaboração íntima.

Nos anos que precederam a minha viagem a Paris, eu fazia de conta que entrava num museu pelas mãos da bibliotecária da Maison de France, no Rio de Janeiro. Tinha a sensação de freqüentá-lo ao examinar os belos e caríssimos livros de reproduções da biblioteca. Os álbuns da editora Skira, por exemplo,

que apresentavam em cada volume o estudo dum estilo de época, ou uma grande figura das artes plásticas. Comprei dois álbuns na livraria Leonardo da Vinci: um com reproduções dos pintores impressionistas franceses e outro todo dedicado a Cézanne. Para dizer a verdade, a experiência na biblioteca da Maison não foi a primeira visita a um museu. Antes, bem antes, ao ler ainda em Belo Horizonte a obra-prima de André Malraux, *O museu imaginário*, tinha tido acesso ao museu pelo portão nobre da defesa da reprodução fotográfica como caminho futuro para o estudo das obras de arte. A fotografia a cores vinha ao auxílio do estudioso. Não há porque desprezar a técnica da reprodução mecânica (apud Walter Benjamin). Ela nos deixa ver com maior nitidez os detalhes de um mural de Fra Angelico.

Vivi a ilusão das artes plásticas enquanto delas meus olhos se alimentaram através de livros. Via obras extraordinárias, extraordinariamente bem reproduzidas para a época. Não transpunha a soleira da porta do museu. Não via quadros dependurados na parede. Via reproduções dependuradas na folha de papel em branco, precedidas ou seguidas de comentários inteligentes. Devo ter ficado mais instruído. Fiquei menos vidente.

Entrei pela primeira vez num museu ao transpor a porta de entrada do museu Jeu de Paume, onde estava abrigada uma das melhores coleções de pintores impressionistas do mundo. (Hoje a coleção faz parte do novo Museu d'Orsay.) Diante duma tela de Van Gogh, pela primeira vez entrei definitivamente no museu. Entrei pela porta dum pequeno detalhe numa tela. O detalhe nunca teria sido surpreendido pelo observador ao examinar a reprodução do quadro.

Uma parte ínfima da tela não estava recoberta de tinta a óleo.

Como? a tela não é feita para ser recoberta totalmente pelas cores da tinta a óleo? Abandono ou preguiça do artista? Vi em toda sua nitidez e despudoramento um vão de nudez. A tela nua. Uma xoxota estética. Um cu ao ar livre da sem-vergonhice. Sem disfarce nem véu, sem apelo mundano nem comercial.

A sofreguidão do ato de compor, de pintar. Estatelada na tela. A sofreguidão do ato de seduzir, de amar. As mãos do pin-

tor, do amante, ganham novo território pelo entusiasmo das cores, do gozo. Avançam pelo espaço neutro do linho, do corpo. Por que param no auge do prazer? Por que ribombam no grito de alegria que é oco e pleno? Naquele vão da tela não há sujeito nem objeto. Há intersecção de ais! e silêncios. Lassidão. Proclama-se a liberdade destemperada da criação, da vida. A tela não é espelho, é vidro. Nada ali é representado. Tudo é existência a nu do ato de pintar, de amar. Tudo é cor e nudez.

A *idéia* de museu surgiu num estalo, quando as visitas ao museu tinham se tornado uma rotina para mim.

Um museu é você, os quadros e as esculturas e mais todo o mundo que caminha pelos salões, ao seu lado. Ninguém convida ninguém. Ninguém recebe ninguém. Você passa, você entra, você caminha. Você se cansa, você vai embora. Todos circulam. Como no filme de Jacques Tati, "tout se communique". Um museu não é tão pequeno quanto uma casa nem tão grande quanto uma cidade. São corredores infinitos que se quadriculam em salas de estar. Você escolhe o quadriculado, a retícula em que se sente mais a gosto, e ali se refestela. Um museu é você numa rua, numa avenida, passeando por uma paisagem fantasmal, em que as paredes brancas fazem às vezes de casas, os quadros coloridos fazem às vezes de fachadas, as esculturas fazem às vezes de inesperados monumentos, os flâneurs aparentemente distraídos fazem às vezes de moradores à janela. Basta olhar detidamente um quadro encurralado num quadriculado do corredor para se enxergar todo o museu. O macro está no micro. No micro está o macro. O museu não faz exigências aos sentidos. Agrada a extravagantes, parcimoniosos e dilapidadores.

Estar num museu não é como estar no cinema ou no teatro. Nestes ficamos envolvidos, camuflados pela escuridão reinante, e nos comportamos como selvagens anônimos. Afloram emoções que permanecem secretas, mesmo para os vizinhos ao lado e de trás. No entanto, a um sinal misterioso emitido pela tela ou pelo palco somos capazes de nos unir todos e reagir todos de maneira uniforme, como crianças num jardim da infância – chegamos às gargalhadas, abrimos o bué no dramalhão ou roemos as unhas no suspense. Ninguém nos vê nem pode nos observar. Somos nós, solitários, que vemos e observamos, à nossa frente, lá

na tela, o mesmo quadro fixo e mutante o tempo todo. Nossa vida solitariamente coletiva, nosso relógio. Atraídos pela luz da tela, pela luz do palco. Magnetizados como girassóis, mariposas.

No museu nada nem ninguém é desprovido de luz própria. Somos a unidade bem comportada na coletividade anárquica. Daí a necessidade dos vigias que, como semáforos, estão atentos, a fim de evitar qualquer ato arbitrário do caminhante. Os passos e o ritmo das emoções não são guiados pelo comando que a tela ou o palco emitem sob a forma de sinais codificados. Paramos diante de um objeto, descansamos a vista ou tornamo-la mais percuciente. Saltitamos de um para vários objetos, deixando os olhos vagabundear pelo meio ambiente. A menor inflexão do sentimento pode ser percebida por todo e qualquer. A todo o momento estamos a toda numa vida social de que participamos, ou não. A atenção de cada um se dispersa, se esconde e se fragmenta, recorre a estratégias de chicotinho-queimado para não ver o que não gostaria de ver. Quanto mais frio, mais quente se fica.

No teatro e no cinema você tem de gostar de ver tudo que lhe é mostrado. Sentado. Escapam-lhe apenas os detalhes. Só o sono é refúgio. No museu você está de pé, acordado, caminhando com as observações, tendo-as como companhia divagante. Você passa a ter medo de quem pensa sentado. Pobre Gustave Flaubert. “Só somos capazes de pensar e de escrever, quando estamos sentados”. Certo tiro de Nietzsche: “Estar sentado é pecado contra o Espírito Santo. Só podem ter valor os pensamentos que nos vêm a andar”.

De novo me reencontro divagando e escapando da tarefa que a mim me deleguei – narrar os primórdios da minha vida profissional. Terei de recomençar a narrativa de um ponto até agora imperceptível mas que, à maneira de terceiro moto, comandará discretamente todo o movimento posterior da minha escrita. O imperceptível é segredo de polichinelo. Para chegar a esse ponto imperceptível tenho de abandonar os dois motos duplos que, acreditei, foram os que conduziram meus primeiros passos na carreira profissional.

Se não caí nos dois abismos que cavei com as minhas palavras, por que continuar acreditando nelas? Por que será que os dois motos, cada um a seu modo, eram engodo?

Eram isca? Sou pescador, sou peixe. Será essa a minha sina? O pescador e o peixe vivem da ilusão real da isca. A linha de pescar ata o pescador ao peixe, me ata a mim. Ela é o meu desvario e a minha salvação neste momento em que comigo resolvi me desavir. Ela é o fio de meada desta narrativa.

A maior recompensa na vida profissional virá do acaso dum favor. Esse terceiro moto, em nada singular, é que foi meu verdadeiro guia, tipo anjo da guarda. Conduzia-me de volta à carreira de escritor, que tinha sido negligenciada em virtude da viagem a Paris para o doutorado em literatura. Cortei a bolsa ao meio, voei para Albuquerque, onde passei a me dedicar às atividades de professor universitário, que nunca abandonei, até, é claro, a recente aposentadoria.

Em retrospecto, as duas portas de entrada para o profissionalismo, apesar de abandonadas em favor dessa terceira, não chegam a ser falsas. São enganosas. Enganadoras.

Pensei primeiro, na juventude, que seria escritor.

Pensei depois, na maturidade, que seria professor.

Penso agora, na velhice, que sempre fui escritor. À minha maneira de o ser, ou seja, combinando atividades aparentemente heterodoxas, sem perder o fio da meada. A linha de pescar. Sem perder o anzol e a isca. O peixe. Sem esquecer o pescador.

Bastou que se abrissem as duas portas de entrada para a minha vida profissional, bastou que você, leitor, e eu descortinássemos o que poderia estar por detrás dos dois primeiros motos, para me dar conta de que estava entrando em labirintos sucessivos que não eram, na verdade, boa representação do caminho que percorri no passado e está sendo percorrido no presente. Questão de medida e peso na balança da vida. O duplo efeito da ilusão de ótica não chegou a me armar emboscadas, embora o mínimo conhecimento dum compêndio de guerra de

guerrilha, nas situações inesperadas de escaramuça, não tivesse sido desprezível. Teria evitado o desperdício de tempo na espreita do passado e na antevisão da flecha que me trouxe ao dia de hoje. A ilusão de ótica não chegou a esparramar pistas falsas pelo caminho, embora afogueasse, aqui e ali, o rosto da vaidade daquele que narra. O prazer de se ver multiplicado no reflexo duma narrativa.

Mais gostosa a sensação por me ver refletido numa narrativa mentirosa, como é o caso. Como é gostoso poder trabalhar a experiência pessoal com a liberdade do oleiro que molda objetivamente o barro com as mãos. As palavras se descolam da experiência vivida, ganham as asas da imaginação e, como os aviões da esquadrilha da fumaça, fazem piruetas caligráficas pelo céu azul da glória. Sem compromisso com a verdade.

Volto a Albuquerque, agora ao prédio que abrigava o Departamento de línguas e literaturas neolatinas. Estávamos todos lá – os professores de francês, espanhol e português –, esparramados por escritórios. Cada escritório acolhia três colegas. Seria tentador adivinhar as razões administrativas que presidiam a escolha daqueles três para compartilhar o espaço reduzido. Já estou querendo desviar-me. Comporto-me. Socializávamos em grupos de três. Não tínhamos entrado na era do computador, cada um tinha a sua escrivaninha e máquina de escrever. Não tínhamos entrado na época do xerox. A rotina das apostilas e das provas mensais previa a datilografia do estêncil, que era rodado numa sala aos fundos do prédio. Ultrapassada ela, chegava-se ao estacionamento. Ninguém podia viver sem carro em Albuquerque. Adeus metrô parisiense! Tive de aprender a dirigir.

Dos fundos retornemos ao vestíbulo do prédio. Nele, rainha primeira e única, imperava a secretária do departamento. Transposta a porta do vestíbulo, chegava-se a uma grande sala central. Nela estava instalado o laboratório de línguas. Tal engenhoca não existia no Brasil nem na Europa. (Lembrava sofisticadas emissoras de rádio por onde tinha passado ao acaso das circunstâncias; por exemplo, os estúdios da Radiodifusão Francesa. Ali trabalhei ao final da minha estada em Paris para ganhar alguns trocados e suplementar a bolsa de estudos.) Os a-

lunos se serviam do fone para escutar a pronúncia correta e repetir no microfone o que podiam. O resultado era gravado e apreciado pelos professores.

Os alunos aprendiam línguas estrangeiras pela repetição mecânica, assim como adolescentes tornam-se bons soldados pelos *drills* comandados pelo sargento boçal. Não é o que via no filme de Stanley Kubrick? A mesma metodologia de ensino – os *drills* – servia nos Estados Unidos posteriores à Segunda Grande Guerra para preparar bilíngües e soldados. Ganha-se o mundo pelo conhecimento dos idiomas e pelas armas. Soldados e espíões. A Guerra fria foi dispensando os soldados e esquentou a tecnologia inumana. A queda do muro de Berlim acabou com o ensino de línguas estrangeiras nos Estados Unidos, à exceção do espanhol, que não é língua estrangeira. A globalização decretou o inglês como a língua gloriosa do mundo. Nem o espião precisa ser bilíngüe. Contrata-se um estrangeiro. Ele que aprenda inglês.

O resultado do ensino de línguas pelo laboratório era um zunzum monótono de abelhas operárias, que preenchia as nossas horas de estudo e pesquisa. O barulho nos escritórios adjacentes e a conversa dos professores não podiam estorvar as abelhas operárias, sob pena de ser o infrator ou infratores ameaçados de fuzilamento pelo diretor do laboratório e factótum administrativo, o mago Enrique Cortés.

Enrique encarnava a idiossincrasia do mexicano em terras gringas. Passava por nobre destituído do solar senhorial. Num corpo de talhe fino e frágil, valia-se dos olhos e do silêncio como arma de autodefesa e de ataque. Enfrentava de igual para igual os brutamontes anglo-saxões, desportistas natos. Ostentava no rosto altaneiro os olhos esbugalhados de índio asteca, de cachaceiro e notívago. Vestia-se como dândi numa época em que os norte-americanos ainda não tinham descoberto as faceirices da moda masculina. Não sei se tinha o corpo recoberto de pele e pêlos. No calor desértico do verão novo-mexicano, nunca o vi de bermudas. Sempre de terno escuro e camisa de colarinho, sem gravata durante o dia. Viajava a Los Angeles ou a Dallas para *hacer sus compras*. Seu ideal era vestir-se na Brooks

Brothers, de Nova Iorque. Acompanhava os novos modelos pelos anúncios da loja na revista *New Yorker*.

Enrique tinha voz ríspida de nobre decadente e trejeitos sorridentes de quem aprendera a obedecer, temperando a subserviência com interjeições irônicas e frases incompletas, cujo sentido global não viria dele e sim do ouvinte. Em desentendimentos no departamento – e foram muitos – não era capaz de apresentar argumentos convincentes a seu favor. Esmugalhava os olhos. Permanecia estático. Queria que imperasse a vontade. Abstrata. De preferência, a dele. Seria maluquice de cacique asteca às voltas com salteadores de território? Não sei. O nome do estado, Novo México, é o único que repete com a ajuda do adjetivo *nov* um nome de país das Américas. Já imaginaram Novo Brasil, Nova Argentina, Nova Colômbia...? Nunca perguntei ao Enrique o que pensava do adjetivo apostado ao substantivo México.

Palavras e gestos dele nada tinham de enigmático, mas ficava aguardando aparecer no rosto do outro as indicações de que o sentido das suas frases incompletas e interjeições tinha sido captado. Impaciente e nervoso, cultivava a paciência em função da vitória tardia sobre os demais. Tarda e chega. Atitude de factótum? Não sei. Não havia funcionário mais competente e compenetrado das suas funções administrativas. Enrique não dava aula. Fazia um eterno doutorado.

Por que estou falando tanto do Enrique?

Não é fio condutor de porra nenhuma. Ele começa e acaba em si mesmo. Passou, morreu. Engano meu. Pode ter sido modelo de comportamento individual para eu poder sobreviver com as minhas loucuras o dia-a-dia em campo desconhecido e inóspito. Pode ter sido modelo de comportamento coletivo, a anunciar o futuro da juventude permissiva na sociedade norte-americana. Talvez tenha querido imitá-lo no equilíbrio entre dia e noite, na complementaridade do *trabalho* e do *prazer*, intensamente vividos. Imitá-lo na devoção a esses dois santos da vida moderna, que o capitalismo tornava excludentes. O gringo não conhecia o vinho. Tomava aperitivos e mais aperitivos antes do jantar, embebedava-se passageiramente. No máximo até as oito. Cortava o barato com a comida. Terminava cedo a noite. Na

época reinava a *limpeza* no campus. Não havia como ser *worker* durante o dia e *swinger* à noite. Um molestava o outro, deborçava do outro, levando o ambivalente à incompetência no trabalho e ao cansaço na vida noturna. Fracasso aqui, fracasso lá. Decadência. A sociedade norte-americana não dava uma segunda chance ao incapaz. Na próxima recaída, cadeia. Que o digam os filmes policiais dos anos 1950.

Enrique era *worker* e *swinger*, sucessivamente, de segunda a segunda. Equilibrava a rígida disciplina de trabalho no laboratório com sombra, tequila y otras cositas más – brancas e puras como a neve – nos bares da cidade. Na corda bamba da fronteira entre mexicano e gringo, era traído no laboratório de línguas pelos olhos esbugalhados e vermelhos, pelo copo de *bloody mary* que exibía pela manhã, fazendo-o passar por inocente suco de tomate. Talvez fosse mesmo. Enrique era chegado a um melodrama da Pelmex. Tinha todos os discos de Libertad Lamarque, Pedro Infante, Lola Beltrán e Cuco Sanchez. Foi o primeiro a falar-me de Chavela Vargas. Fotos de Maria Félix se esparramavam pelas paredes do seu quarto de dormir.

O mexicano novo-mexicano foi para mim um clarão de rebeldia e modelo de originalidade numa sociedade que se conduzia segundo o conforme e o uniforme. Será por isso que deixei que roubasse tantos parágrafos deste relato?

Se o guardo na memória desta narrativa, é porque vim a ocupar o lugar dele em situação inesperada. De tempos em tempos, mexicanos de prestígio chegavam à universidade. Vinham conhecer a instituição. Seja para mais tarde enviar os filhos para estudar, seja para conhecer novas metodologias e tecnologias que se desenvolviam. Política de boa-vizinhança, no melhor estilo dos anos Franklin D. Roosevelt. “South of the border, down Mexico way”. Eram como que convidados da Reitoria, ou de algum órgão federal, sendo o mais pródigo deles o State Department, sediado em Washington. O chefe do departamento de neolatinas era avisado da visita e competia a ele designar um professor para ser o guia do ilustre visitante pelo *campus* e a cidade. Nenhum professor gostava de ser escolhido para a incumbência. Pela perda de tempo, pelo gasto fi-

nanceiro, pela aporrinhção. Imperava o jogo do empurra. O nosso factótum Enrique era a vítima preferida.

Explodiu um dia com a *pendejada* mensal que lhe armavam. Rodou a baiana no laboratório, contrariando as regras de silêncio que impunha a todos.

O chefe bateu à porta do meu escritório. Incomodavam-me? Entre, por favor. Diante do escândalo armado, como dizer não? Até mesmo porque não tinha noção precisa da tarefa. Visitava-nos um engenheiro de Chihuahua, capital do estado de mesmo nome, que fazia fronteira com o Texas.

A visita matinal pelas dependências da universidade – me informaram – tinha de terminar num almoço. Recomendava-se um restaurante típico, La Placita. Ficava no centro histórico da cidade, numa praça, cercado por lojas de artesanato indígena, onde se vendiam jóias de prata e turquesa e tapetes navajos. Ali se matavam dois coelhos – a fome com a necessidade das lembrancinhas para os familiares – e se chegava ao *happy ending*. Era levar o visitante de volta ao hotel. Boa viagem!

La Placita era um enorme salão em forma de coreto. Tiras de papel crepom coloridíssimas guarneciam o ambiente, reabrindo-o de flores artificiais. Cadeiras altas e mesas de vime. Lépidas garçonetes vestidas a caráter sobraçavam enormes bandejas que faziam as vezes de pandeiros num filme da Atlântida. Foi no La Placita que fui introduzido ao pe-e-fe deles, que era chamado de *combination plate*. Dois dólares e noventa e cinco centavos por cabeça. Taco de carne moída, tortila de frango recoberta com queijo prato derretido, uma boa colherada de arroz e outra de tutu de feijão. Num dos cantos do prato, guacamole com *fritos*, espécie de bolacha feita de milho. O todo desci goela abaixo queimando. Um prato extra era o meu preferido. Um dólar. Cestinha de vime com *sopaipillas*, espécie de pastel inchado de ar quente. Abria-se uma das pontas, enchia-se o envelope vazio com mel. Na primeira dentada o ardor do chile estava mitigado.

Ao despedir-se na entrada do hotel, o engenheiro passou-me o cartão de visitas. Não deixasse de o visitar se fosse a Chihuahua.

Fui, um dia. Desci de ônibus Greyhound até El Paso. Atravessei a fronteira de bonde. Em Ciudad Juárez tomei um *camión* com destino a Chihuahua. Não deixei de chamar o engenheiro pelo telefone. Do serviço de turismo na estação rodoviária. Pediu que não me arredasse do lugar que estava. Estava com cliente no escritório. Esperasse meia hora. Esperei, desesperei. Acreditei nas boas intenções que pavimentam a estrada do inferno. Cheguei até a rua. Nada era muito diferente do México que tinha visto nos filmes de banguê-banguê. A imagem real trazia mais automóveis, mais asfalto e mais prédios ao fundo. Como esquecer as imagens surpreendentes e exóticas de *O tesouro da Sierra Madre*, de John Huston? O sombrero e o sarape não eram produtos da fantasia hollywoodiana. Nem as calças brancas, sem vinco, nem as alpercatas. Nem os *rebozos* pretos recobrando os ombros das mulheres. Céu de azul transparente, turquesa. Clima semidesértico, quentura seca.

Apareceu num carro do ano, importado. Desses enormes, tipo Cadillac ou Lincoln. Com chofer. Sentei no banco de trás, ele no da frente, ao lado do motorista. Estava feliz por poder retribuir-me a gentileza. Levou-me até o hotel Hilton, onde me apresentou e me aposentou. Disse-me que chegava num bom momento. Estava de visita à cidade, em campanha presidencial, o candidato do Partido Revolucionário Institucional (não me peçam explicações sobre a briga entre os dois adjetivos), Gustavo Díaz Ordaz. Perguntou-me se conhecia a estrada mais longa do México. Respondi que não. Disse que era a que levava de uma extremidade à outra dos lábios de Díaz Ordaz. O candidato era o Boca Larga deles. Perguntou por quantos dias ficaria. Dois, respondi. Volto pra te pegar pro almoço. Já terei a programação da sua estada.

Gostei da acolhida e subi até o quarto já me sentindo em casa.

Ao contrário do que dizia o cartão de visitas, não era engenheiro de profissão, descobri em conversa com os funcionários do hotel. Era capitão de indústria, de várias indústrias. Era também figura de importância na política local e talvez na nacional.

Almoçamos no próprio Hilton. Estava com pressa. A conta é minha, avançou para apanhá-la. Você pagou lá, pago eu

aqui. Amanhã será diferente – referia-se à falta de tempo. Pela manhã, damos um passeio e à noite jantamos lá em casa. Recebo alguns convidados. Vou lhe pedir que use paletó e gravata.

Bem cedo pela manhã, saímos a caminho não sei de onde. Tinha dispensado o motorista e o carro luxuoso. Percebi que não queria fornecer detalhes sobre vida pessoal e sobre os bastidores da política. Mudava o caminho da conversa ou refugiava-se em generalidades. Dizia que o México estava atravessando um período conturbado. Muita miséria e muita queixa. O povo reage com violência. Se não fosse o escoadouro californiano, não sabia o que seria das populações pobres. Agora anunciavam a construção de *fábricas maquiadoras* (memorizei a expressão sem compreendê-la, estava escutando-a pela primeira vez) na faixa fronteira para evitar a migração de camponeses mexicanos. Para os gringos é vantajoso. As peças chegam quase sem imposto e é ridículo o salário dos operários que fazem a montagem dos aparelhos. O produto final sai por uma ninharia.

As próximas eleições, dizia ele, não se anunciam fáceis como as anteriores. Principalmente aqui nos estados do Norte. A tradicional viagem do candidato à presidência pelos vários estados da *república* está complicada e se complica cada vez mais. O comício de apoio a Díaz Ordaz é no fim da tarde de hoje. Contesta-se por toda parte o partido único. A burocracia e a corrupção política não abrem espaço para a empresa privada. Falava como legítimo representante dos pares. Distanciávamos da cidade. Íamos à fazenda, pensei. Preferia ter ficado na cidade. A estrada era boa e o movimento contrário de carros destruí a possibilidade de caminho semiprivado. Avistei o aeroporto. Chegamos.

Tinha o brevê de piloto. Convidava-me para um passeio pela região. Belíssima. E pobre. Muito dela ainda em estado selvagem. Voaríamos num Cessna, propriedade dele. Por uma frincha entrei na intimidade de um dos seus negócios. Exportava madeira para os Estados Unidos. As serras da região não eram pródigas em madeira de lei. Extraía-se madeira de boa qualidade, madeira boa e barata, ideal para o *boom* suburbano da casa própria por que passava o vizinho do norte. O centro decadente das cidades era tomado pelas minorias em busca de alu-

guel barato. Virava canteiro de obras da violência urbana. A classe média fugia para o subúrbio, onde construía a casa própria.

Sobrevoávamos uma encosta que a este leigo parecia recoberta de abetos ou pinheiros. A mancha verde subia montanha acima, ao ritmo de *trenó e jingle bells!* Nos vales ficava a enxurrada de pedras gigantescas e nuas, a refletir o esplendor do sol primaveril. O solo desértico se modelava em imitação da paisagem lunar.

Ele lembrava que eu era professor de literatura, que tinha vindo de uma curta temporada em Paris. Falei de Antonin Artaud. Não sabia quem era. Escritor francês que veio ao México em 1936. Está em voga na Europa e nos Estados Unidos pelas suas idéias sobre o teatro contemporâneo, consequência da admiração que tinha pelas cerimônias religiosas, teatrais segundo ele, de povos primitivos como os astecas. Queria fazer do palco o altar do sacrifício. As suas idéias receberam o rótulo de "teatro da crueldade". Continuei, falando dos índios tarahumaras, onde Artaud tinha tido a experiência do peiote.

Ele sabia dos índios tarahumaras. Eram os mais isolados e mais pobres da *república*. Rechaçavam missionários e ajuda governamental. Nem fé nem dinheiro. Viviam em condições subumanas. Díaz Ordaz tinha ameaçado ir até a região. Os conselheiros do partido dissuadiram-no. Ele não foi.

Embaixo, a névoa matutina se dissipava completamente, deixando mais nítido o contorno das altas árvores que se empilhavam umas contra as outras, escondendo a nudez do tronco. Soldados uniformizados de verde, marchando para a cumeeira. Calamo-nos por um longo momento. O barulho do motor oprimia.

De repente o engenheiro empina o avião para leste. Ganha altura.

Vamos até o país dos tarahumaras. Vou te mostrá-lo. Não fica tão longe, está fincado aqui mesmo na Serra Madre Ocidental.

Erra na interpretação da minha cara de basbaque. Temos gasolina de sobra, informa ao mesmo tempo em que redobra e concentra a atenção.

Deixávamos para trás as densas manchas verdes que subiam as encostas. À frente dos olhos surgia uma terra cheia de calosidades – excrescências encardidas, esbranquiçadas, acinzentadas, que esculpiam em luz e sombra cavernas e gretas, fulgurando o dia de amanhã, *the day after*. Essas calosidades, à semelhança do anárquico exército de pinheiros, subiam as encostas, devolvendo-nos a imagem da desolação calcificada. Ficavam para trás a sensação de clorofila e o ambiente saudável e aromático da floresta semitropical. Na cabina, a densidade do ar tornava-se insuportável, sufocante. Podia também ser consequência da altura em que voávamos. Não havia máscaras de oxigénio. Se as houvesse, teria pedido uma de bom grado.

Até Deus tinha abandonado aquelas terras ao seu próprio destino de terra, pura terra, sem animais e seres humanos. Os tarahumaras, no abandono de Deus, tinham de criar diariamente os próprios deuses da matéria-prima de que dispunham. O que nós vemos como uma pedra ou como uma planta – lembra-me de leituras – era para os tarahumaras um *kakaullari*, um ser sobrenatural que não resistiu às provas da criação. Ao nascer o sol, o ser tinha-se transformado em rocha ou arbusto. À frente e lá embaixo, esses seres sobrenaturais. Eles afiançavam a nossa entrada no país dos tarahumaras. A secura do ar e a aridez do solo subiram até a cabine do monomotor e me deixaram em pânico.

Quis pedir ao amigo piloto que desse marcha a ré. Que desistíssemos da viagem ao país dos tarahumaras. Não saía voz. Ficava na garganta, imperiosa e frustrada.

Lá está.

Lá estava o país dos tarahumaras e nada havia lá embaixo. Artaud tinha razão. Os deuses só poderiam ressurgir na terra abandonada por Deus, massacrada pelos seus homens em nome Dele, calcificada pelos ventos. Para que ir tão longe na busca da solidão? Para que provar a altivez diante de Deus? Alcançada a solidão, onde se refugiariam os homens? Nas cavernas. Não seriam as cavernas buracos calcinados que o sol recém-nascido deixou na terra ao subir para os céus? O sol tinha construído as moradias dos tarahumaras. Havia simbiose entre

homem e pedra, entre homem e deus. Os sacerdotes do sol esfolavam vivas as vítimas no altar do sacrifício para vestirem a sua pele e se transformarem, por sua vez, em deuses. São várias as trocas de pele entre os tarahumaras. À noite se vestiam com o revestimento das cavernas como outros se vestem, em acampamento, com o saco de viagem.

Um fio de fumaça subia de uma área cercada por rochedos. A fumaça subia e se dispersava ao sabor da brisa matutina.

É esse o país dos tarahumaras, ele disse. Vamos voltar.

Concordei. Nada mais a ver. O entrevistado selava o meu destino. Iria querer vê-lo por toda uma vida.

Quando me deixou à porta do hotel, disse-me que o chofer voltaria às sete para apanhar-me.

Passei o resto da manhã caminhando pela cidade, visitando igrejas e os costumeiros museus regionais. As ruas estavam apinhadas de gente, como se todos os bandos dos povoados vizinhos tivessem decidido vir à cidade na mesma hora. Lembrei-me do comício e compreendi o motivo para movimentação tão inusitada. Almocei. Fiquei sonolento. Voltei ao hotel para tirar uma soneca.

Fui despertado.

Banda de música, gritos de ordem, barulheira infernal. Cheguei à janela. Clima de *pachanga*, de festa. Mistura de banda de música e de mariaches.

O palanque fora armado na praça central, que ficava ao lado do hotel. Ele se alongava em dois braços, por uma série de barraquinhas, cobertas com toldo para proteger bebida e comida do sol. O conjunto deixava a praça como que cercada pelas construções de madeira, coroadas por panos de cores variadíssimas. A confusão chamava-me para ir de encontro ao povo mexicano. Homens, rapazes e meninos. Na maioria pobres, muito pobres. O eleitorado é feito de pobres e analfabetos, lá como cá. Poucas, pouquíssimas mulheres. Ao redor da praça o clima era de barraquinha de São João. Havia do que beber e comer. Para todas as bolsas. Cartazes com a imagem do candi-

dato e de figuras gradas da região, hasteados na ponta de hastes de madeira, pipocavam sobre as cabeças.

Desço até a rua.

O locutor anuncia a chegada a Chihuahua de Gustavo Díaz Ordaz, candidato à presidência da República pelo Partido Revolucionário Institucional. Anuncia a sua presença no palanque a qualquer momento. E volta à enxurrada de elogios ao Partido e ao candidato.

Brigas explodem por todos os lados. A praça se transforma em múltiplos mini-ringues, múltiplas mini-rinhas, onde grupos de dois pugilistas ou de dois galos são açodados aos gritos pela pequena multidão ao redor. Punhos servem de arma, hastes de madeira servem de lança. Lutadores de box, galos de esporá reluzente, todos cavaleiros da tábua redonda. Ouvem-se os primeiros gritos de dor e desespero. A palavra *sangre*, combinada com as mais variadas palavras da língua espanhola, soa como tam-tam incitando instrumentos musicais de ritmo menos vivaz. A palavra *sangre* vira interjeição. *Sangre!* Passa a marcar as movimentações dos grupos humanos no tumulto. Não há o menor sinal de controle da ordem pública pelas forças policiais. Pergunto-me se era propositado, se havia conivência das autoridades locais. Não tinha visto guardas rondando a praça, rememoro, nem rádios-patrolha. Tudo se passa num clima de brincadeira, sem marcas de hostilidade óbvia nos rostos dos rapazes e das crianças, os mais ousados.

As barraquinhas começam a ser destroçadas. Garrafas são lançadas para o ar e se espatifam pelo chão. A comida voa pelos ares. O primeiro põe fogo num cartaz e foge. Põe fogo numa haste de madeira e a ostenta como estandarte. Põe fogo numa barraquinha e leva comida de graça. As chamas avançam como serpente pelos arredores da praça. Avançam em direção ao palanque. O locutor e os poucos políticos caem fora. O palanque fica abandonado na praça, à mercê do fogo e da fúria. Põem fogo no palanque, apressando a chegada das chamas. As labaredas sobem. Não se ouve o apito das sirenas dos carros do corpo de bombeiros. O fogo impera majestoso e solitário pela praça, agora deserta.

Díaz Ordaz não chegou a aparecer para ver a desolação em que se encontrava a praça antes do “comício”. Permaneceu na casa em que estava hospedado.

O destino o perseguiria até o edifício Chihuahua, em plena capital do México, no dia dois de outubro de 1968. Eleito presidente e já no alto cargo, naquele dia Díaz Ordaz daria ordens ao Batalhão Olímpia, grupo paramilitar subordinado ao Ministro da Defesa (então Luis Echeverría, sucessor de Díaz Ordaz na presidência), para atirar nas centenas de estudantes, operários e mães de família, que se reuniam na Praça das Três Culturas. O acontecimento passaria para a história do México como o Massacre de Tlatelolco e seria compreendido como justificativa para a violência da repressão militar a dez dias da abertura dos Jogos Olímpicos de 1968.

Impassível, mudo, plantado na Cidade do México, o único testemunho do massacre é o edifício Chihuahua. Não adianta lhe fazer perguntas.

A cidade de Chihuahua voltava à calma da rotina. Ao chegar ao hotel me esperava uma mensagem urgente na portaria. Meu anfitrião cancelava o convite para jantar.

(Do livro *O falso mentiroso*)

PATRICIA BINS:
A morte é a maior das traições

Helenita Rosa Franco
PUCRS

Patricia Bins é “carioca de nascimento e gaúcha de coração”, segundo suas palavras. Mesmo considerando-se gaúcha, não perde hábitos ingleses que herdou da mãe, como o estilo de vestir, a culinária, e o *five o'clock tea*.

Desde adolescente lutou entre a arte e a literatura. Formou-se em Belas Artes, mas a leitura sempre exerceu grande influência na sua infância e juventude. Segundo ela, devorava livros de todos os gêneros, pois o pai (austro-húngaro), além da música clássica, apreciava também a literatura internacional. Até os onze anos, tinha contato quase exclusivo com a língua inglesa. Seu autor preferido: Lewis Carroll. O gosto pela escrita também veio cedo em sua vida, pois entre dez e doze anos recebeu um prêmio de literatura no Colégio Americano, em Porto Alegre, num poema antecipando a sensação do primeiro beijo.

Colaborou durante duas décadas com o *Correio do Povo*, publicando crônicas e contos, pois possuía uma coluna semanal nesse periódico. Colaborou também para a *Folha da Tarde* na década de 80, na área de decoração, pois na época era proprietária de uma casa de antiguidades.

Em 1982 foi presenteada pelo marido com a publicação de *O assassinato dos pombos*, coletânea de 29 contos e crônicas anteriormente publicados no *Correio do Povo*. Em 1983 inicia a escrever romances. A *Trilogia da solidão* é composta por *Jogo*

de fiar (1983), *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela dos sonhos* (1986). A *Trilogia da paixão* compõe-se de: *Pele nua do espelho* (1990), *Theodora* (1991) e *Sarah e os anjos* (1993). A *Trilogia de Eros* (ou da *sedução*) ainda não está completa, pois conta com *Caçador de memórias* (1995) e *Instantes do mundo* (1999).

Com suas obras literárias, a autora recebeu diversos prêmios, entre os quais destacam-se: Grande Medalha da Inconfidência Mineira (1984); Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras (1987); Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras (1990); Mulher de Ouro, Destaque Cultural em Literatura (Porto Alegre, 1991/92); Alejandro Cabasa, da União Brasileira de Escritores (1994), José de Alencar, da Academia Brasileira de Letras (1994). Foi também patrona da 44a. Feira do Livro de Porto Alegre, em 1998.

Em diversas ocasiões, de 1995 a 2002, Patricia Bins conversou conosco sobre *Jogo de fiar*, o mais autobiográfico de seus livros. Nele fala da infância, da influência inglesa no seu dia-a-dia, de seu desabrochar como mulher e mãe, discutindo questões da sexualidade feminina. *Jogo de fiar* é inspirado numa terrina cuja tampa quebrou, e cada caco é representado por um episódio na vida da personagem Ara. O mais remoto é sobre a infância da heroína.

PB: A primeira coisa de que me lembro é que, quando criança, eu estava na praia do Rio Vermelho com minha mãe segurando-me pelas mãos e eu queria tomar banho de mar. Como era muito pequena, fui sem medo e pulei para dentro d'água. De repente ela se perdeu de mim porque veio uma onda e... quer dizer, eu me perdi dela, então tomei um monte de água do mar, e as pessoas ao redor, ao invés de me socorrerem, gritavam, gritavam. Veja aqui (lê o livro): "Mas ao redor as pessoas em bando vociferavam, crucificavam-na num idioma estrangeiro, as acusações entendidas pelo próprio sentimento de culpa, e chorava sem orgulho nenhum. Seus dezoito anos carregavam o dever de zelar pela criatura feia e magra vinda de si, banida de si". Quer dizer, eu quase morri afogada, e ela me puxou, me enrolou numa toalha e conseguiu falar, em inglês, sempre, porque ela não falava português.

HF: Comente a passagem que refere os amigos da família: “Os amigos de Lucas e Norah: estrangeiros como eles. Fauna de casais sem filhos vindos dos mais diversos campos da Europa... Lucas e Norah (Norah a liderar) constróem sua vida social escolhendo por companheiros os esparsos membros da colônia europeia espalhados pela cidade” (*Jogo de fiar* 33).

PB: Os amigos eram realmente só estrangeiros. Não se davam com brasileiro nenhum. Havia o tio Rivera, mexicano, mas que falava “americano”. Os outros casais eram todos estrangeiros, a maioria estava no segundo casamento, e os filhos tinham ficado com as mulheres anteriores, portanto, não havia crianças por perto. Eu era uma exceção e também fui muito mimada por eles. A minha mãe se reunia sempre numa roda para jogar *bridge*. Meus pais viviam num exílio, especialmente minha mãe. Meu pai, trabalhando fora, era obrigado a manter contato com as pessoas, e ele era uma pessoa muito aberta, pois até se naturalizou brasileiro. Falava cinco idiomas: português, inglês, francês, italiano e espanhol. Minha mãe não queria aceitar os brasileiros. Estava sempre pronta para voltar. Depois da guerra, viu que não era mais possível. Bem, isso é outro capítulo. Ela jamais permitiu que se comesse feijão preto em casa. Quando aprendeu a cozinhar um pouco, fazia pratos da culinária inglesa, como *roast beef*, *angel cake*, *yorkshire pudding*, *baked potato*, *pies*, *boiled vegetables with butter*, *marmalade*... e ela usava muito *curry*. Eu uso também, assim como *ginger* e *páprica*. Quando meus pais foram à Europa, depois da guerra, minha mãe trouxe de lá essencialmente temperos.

HF: Sua infância foi bastante isolada, e, ainda em casa, havia aquela porta fechada, tão marcante no *Jogo de fiar*.

PB: Meus pais iam para o quarto, à noite, e fechavam a porta. Depois de fechada, só abriam na manhã seguinte. Minha irmã sofria de asma e era eu quem a atendia. Eu chamava alguém, mas ninguém vinha. Atendia minha irmã e tinha medo, o luar batendo na veneziana, e a porta deles sempre fechada. Mais tarde, quando me casei, aí descobri porque se fechava a porta. Eles eram muito egoístas, um egoísmo bom, não é? Eles nunca atenderam minha irmã em seus ataques noturnos de asma.

HF: Como surgiu o gosto pela leitura e daí à escrita?

PB: Eu sempre tive muito contato com livros. A biblioteca do meu pai era farta, e não havia restrição alguma. Fui alfabetizada em inglês muito cedo, por volta dos cinco anos, e a partir de então lia tudo que me caía nas mãos. Sempre fui muito sozinha e os livros me faziam companhia. Apreciava, primeiramente, Lewis Carroll, e mais tarde, Katherine Mansfield, Kafka, Shakespeare, Charles Dickens, James Joyce, que tive que ler mais de uma vez, T.S. Eliot e, claro, Clarice Lispector. Apreciava e ainda aprecio biografias, como a de Kafka e Virginia Woolf. Virginia foi minha inspiradora, pois escreve usando o *stream of consciousness*, e é com esse estilo que me identifico, e é também o que aplico nos meus livros. Desde cedo também comecei a escrever, iniciei com poemas e depois contos e crônicas. Quando passei a escrever para o *Correio do Povo*, em 1968, gostava muito, pois assim forçava-me a exercitar a escrita. Gosto também de escrever cartas e me correspondo com diversos escritores do Rio e São Paulo, como Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e outros. Acho que vou morrer escrevendo. Escrevo tanto em inglês, como em português.

HF: A descoberta da maturidade sexual através da menstruação é algo também marcante no livro. Foi na sua vida, também?

PB: Sim, como se lê no livro: “Desperto para o sangue. Em pânico, encho a pileta de água fervendo e mergulho fundo, a me livrar, emergir, distante do grito. A água tinge-se viva. Como num ritual murmuro rezas, ladainhas, afastando essa nova traição”. (*Jogo de fiar* 48). Considero a menstruação uma traição por parte de minha mãe. Ela não contou, não explicou o que iria suceder a mim, e quando entrei em pânico com o sangue que saía, ela simplesmente disse não é nada, isso acontece com todas as mulheres quando chegam aos treze anos. Ela então deu-me um livrinho azul (em inglês, é claro) para eu ler e saber o que era. Levei um susto ao saber que, desde que menstruava, poderia gerar. Gerar, e isso então não era um susto? Relaciono o sangue também com a morte, pois sangue é vida e morte ao mesmo tempo. Eu achava que, com aquele sangue, estava morrendo e na realidade estava pronta para dar vida.

HF: E a morte, ela é constante nas suas obras...

PB: O primeiro contato que tive com a morte foi quando, passeando com meu pai em Belo Horizonte, um dia paramos na frente de uma lata de lixo grande e havia um cachorro morto ali e eu nunca tinha visto nada morto, só barata, talvez, e perguntei a ele o que aquele cachorro estava fazendo ali dentro. Ele está tão parado, por quê? Ele disse: "Tu não sabes, minha filha, mas nós nascemos, temos um período de vida e depois um dia a gente morre, quer dizer, acaba esta vida. . Mas, talvez, se ele se casou, se tiver tido filhinhos, os filhos vão continuar a vida, é sempre assim". Aí eu entendi e foi o que coloquei num dos meus livros. Meu pai gostava também de visitar cemitérios, pois, como escrevi em *Jogo de fiar*: "Talvez por curiosidade, procuro meus rostos, meus restos nos fragmentos imaginários de outros. Ou quem sabe é apenas um espírito arqueológico que me move, e a compulsão de aprender culturas passadas. A perseguição do fio vital, mortal". (*Jogo de fiar* 65). Meu pai também gostava de entrar nas igrejas de Ouro Preto, São João del Rei e ver as obras de Aleijadinho. Com a doença de meu marido, eu me acostumei com a idéia de que todos iríamos morrer um dia, e ela então surge nos meus livros. Entendo a morte como um reinício e como uma ressurreição. A morte é a maior das traições porque não avisa. A traição também é representada pela perda.

HF: Para você, há alguma relação entre morte e religião?

PB: A religião, como minha mãe era quem mandava em casa, era anglicana. Meu pai, não sei se acreditava em Deus, mas quando meu primeiro filho nasceu, fiz questão que fosse batizado. A religião é, na verdade, o que está dentro de mim. Eu tinha Deus, mas acho que ser católico, protestante, anglicano, tudo isso, não é muito importante. Se a pessoa tem Deus é o suficiente. Deus está em toda parte e a gente tem de se comunicar com essa energia, que é Deus.

HF: Segundo *Jogo de fiar*, a questão do envelhecer é bastante forte na vida da personagem Ara: "Hoje, estranho meu corpo, mi-

nhas mãos onde, no lusco-fusco da manhã, descubro manchas escuras. Não são as costumadas sardas, são sinais de velhice e tenho medo". (*Jogo de fiar* 101).

PB: Acho que todo mundo sente medo de envelhecer, medo do corpo, dos sinais no corpo. O primeiro sintoma que me chamou a atenção foram as sardas nas mãos. Eu costumava ficar muito ao sol na praia, e isso faz mal. Eu não sabia, e naquela época não se usavam protetores. Os cabelos brancos a gente pode disfarçar com a tecnologia, mas as sardas, só com tratamentos bastante radicais. A gente tem de entender que o corpo envelhece naturalmente e que acaba um dia, e que não se deve ser tão vaidoso e ir contra a natureza. Deve-se aceitar o processo como algo natural. Plástica? Não, essa nunca me passou pela cabeça, pois tem atriz na televisão fazendo tanta plástica que chega a ficar deformada. Conseqüentemente, fica feia.

HF: Consideras *Jogo de fiar* uma obra feminista?

PB: Feminista não, mas feminina, porque foi escrita por uma mulher. Meu livro é feito mais para gerar perguntas que respostas. Gostaria que o leitor, ao terminá-lo, tivesse muitos questionamentos, mas que também decidisse mudar um pouco, porque temos de mudar essa estrutura rígida que a sociedade ainda nos impõe. Temos de fazer força, homens e mulheres, e evoluir em doação mútua para construirmos uma compreensão mais equilibrada.

HF: Por que o título *Jogo de fiar*?

PB: O título surgiu da crônica "Memórias fictícias". Rachel Jardim foi a primeira a ler o livro, antes da publicação, e as pessoas que não leram meu livro querem saber por que não *Roca de fiar*? A vida percorre em fio alinear – vem de lá para cá – tece, destece, é um jogo que fazemos conosco mesmos e com os outros. Casulo é o refúgio feito de fios. Casulo, refúgio de um inseto. Romper a casca do casulo é um dia se transformar numa borboleta – em liberdade para aceitar as traições.

HF: E o título *Trilogia da solidão*?

PB: A solidão está implícita em tudo que se escreve, mas escolhi esse tema por considerá-lo um dos mais profundos do ser humano. O homem vive só, embora com a sua família, seu círculo de amigos, trabalho... mas tudo é só. É absolutamente certo, segundo os filósofos, que a solidão é o medo da morte. Eu diria que cada livro traduzido, cada autor, é uma coisa solitária, mas no fim é solidária, porque ele não escreve para si próprio, escreve para o outro. Há um intercâmbio, mesmo que não saiba quem é esse outro para quem ele escreveu. É bem como no diário de Paul Gauguin, quando se isolou numa ilha do Taiti, e escreveu: *"solitaire, solidaire"*.

A solidão não se esgota em três livros, mas temos de ter uma certa organização. Como escrevo pouco, no sentido de não me estender num livro, escolho sempre trilogias com um tema, estudando-o psicossocialmente, poderíamos dizer. Porque, na verdade, meus livros não são ensaios filosóficos, são o retrato social e político de uma época, de um ponto de vista psicológico. Afinal, uma de minhas crenças é de que as pessoas buscam na literatura a história de um povo...

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 274 p.

No rancho fundo, de olhar triste e profundo...

Ensina-nos o dicionário que melancolia vem do grego, *melaqkholía*, “condição de ter bile negra”, donde “humor negro, melancolia”, de *melas*, “negro” + *kholê*, “bile”, um “estado sórturo da mente”. Na história da medicina, o vocábulo vem registrado como um mal derivado do excesso de bile negra, que levava os indivíduos acometidos à lentidão, tristeza e prostração. Mas, por extensão de sentido, indica um sentimento de vaga e doce tristeza, que compraz e favorece o devaneio e a meditação. Sobre o tema se debruça o escritor e médico sanitarista Moacyr Scliar, com a mesma sedutora fluência que nele encontram os leitores de seus mais de sessenta romances e livros de contos.

O escritor gaúcho, nosso mais novo integrante da Academia Brasileira de Letras, onde ingressou com votação consagrada, transita com igual desenvoltura no meio acadêmico, já que frequenta nossas universidades para palestras e depoimentos. E não fala somente de literatura, embora seja um de nossos escritores contemporâneos mais estudados nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. Também se volta para temas ligados à medicina, à imigração, ao judaísmo e tantos outros que domina, sempre com rigor e competência, mas sem abrir mão da leveza e do humor que caracterizam seu estilo.

Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil é o seu mais recente ensaio, sobre a temática, tão instigante e atual. Começa o livro com a chegada da frota genovesa ao porto de Messina, na Sicília, em outubro de 1347. Com ela desembarca a peste que devastaria a Europa, matando um terço de sua população. Os que sobrevivem ficam aterrorizados, com a perspectiva próxima da morte. Mas, como nos mostra Scliar, as doenças estão longe de ser manifestações meramente fisiológicas. Ao contrário, podem ser contextualizadas no amplo espaço da cultura. São também afecções do espírito. E o nosso ensaísta passa a discorrer sobre um livro, publicado na Inglaterra, em 1621. Trata-se de *A anatomia da melancolia*, de Richard Burton, um verdadeiro *best-seller* à época. A temática da melancolia, na verdade, foi recorrente na passagem da Idade Média para o Renascimento. “Agora: há sim uma conexão entre as duas situações. A peste, doença transmissível, dissemina-se pela população. A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico –, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar”, nos diz Scliar, puxando as duas pontas que guiarão o seu ensaio. Esta primeira parte do livro é um erudito levantamento dos percursos das doenças – de ambas, a do corpo e a do espírito – na Europa, com um roteiro dos mais variados, passando pela literatura, artes plásticas, ciências, medicina, filosofia e política. Scliar cria, assim, um painel variado e colorido, um tanto vertiginoso, com inúmeras situações e citações que, certamente, aguçarão a curiosidade do leitor para aprofundamento na temática.

E quando foi que o anjo de Dürer emigrou para o Brasil? A conhecida alegoria da melancolia enfocada na gravura do pintor alemão pode bem dialogar com a belíssima foto de Pierre Verger, capa de *Saturno nos trópicos*. O negro tristemente cabibaiço retratado por Verger representaria um “retrato do Brasil”, para fazer uso do mesmo título do ensaio de Paulo Prado, também referido por Scliar. Na segunda parte do livro, o ensaísta vai reconstruindo a trajetória da melancolia da Europa aos Trópicos, cuja chegada ao Brasil também envolveu um navio, uma doença trazida em seu convés – a febre amarela – e um livro, verdadeira síntese da tristeza brasileira – *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Passa, então, pela literatura brasileira, por Poli-

carpos, Bacamartes e Jeca Tatus, por Macunaímas e Macabéas, mas também pela reforma urbana do Rio de Janeiro, pelo carnaval e pelo futebol, por Oswaldo Cruz e pela revolta da vacina.

Seria supérfluo dizer da importância de tal reflexão para o Brasil de hoje, ainda tão melancólico e carente de médicos do corpo e da alma. No mesmo ano em que ingressa entre nossos imortais, Moacyr Scliar nos brinda com esse ensaio surpreendente e fascinante sobre nossa mais evidente e profunda marca cultural.

Maria Zilda Ferreira Cury
Universidade Federal de Minas Gerais

VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. Organização de Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 349 p.

No dia 3 de Gutenberg de 121, conforme o calendário positivista, era publicada na *Ilustração Brasileira*, a entrevista que Euclides da Cunha concedera a Viriato Corrêa em sua casa, na rua Nossa Senhora de Copacabana, no Rio de Janeiro: "(...) com janelas abertas para o mar, batidas pelo vento, contou das dificuldades para publicar *Os sertões* (1902), que *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Comércio* haviam recusado. Falou das infundáveis correções nas sucessivas edições da obra. A entrevista foi dada em um domingo. Viriato e Euclides conversaram, almoçaram e passearam descalços na praia. Era sol e era azul" (264). Na mesma data (15 de agosto de 1909), o escritor morreu, aos 43 anos, em tiroteio com os irmãos Dilermando e Dinorá de Assis, no subúrbio carioca da Piedade.

O trecho acima refere-se a uma das sete possibilidades de abertura criadas por Roberto Ventura para a biografia de Euclides da Cunha e que acabou ganhando espaço como desfecho do livro sobre a vida e a obra do autor carioca, nascido numa fazenda do município de Cantagalo, no ano de 1866. O "esboço biográfico" escrito por Ventura se desenvolve do nascimento à morte do autor dos chamados ensaios amazônicos, fragmento menos conhecido de sua obra, composto de textos dispersos em artigos, entrevistas de jornal, crônicas, correspondência pessoal e oficial, além de relatórios de viagem realizados durante a expedição de 1905 ao Alto Purus e reunidos, mais tarde, em *Con-*

trastes e confrontos (1907) e em *À margem da história* (1909). Na biografia aparecem entrelaçadas as narrativas da vida de Euclides e da história do Brasil, construídas a partir de entrevistas com descendentes do escritor e de seus contemporâneos e de um “rigoroso e quase obsessivo levantamento documental”, conforme revela José Carlos Barreto de Santana, professor e diretor do Departamento de Ciências Exatas da Universidade Estadual de Feira de Santana, um dos organizadores do livro *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*.

A publicação da Companhia das Letras traz um esboço biográfico escrito por Roberto Ventura a partir de uma pesquisa realizada ao longo de 10 anos, além de uma cronologia elaborada pelos organizadores com base no texto de Ventura, uma bibliografia geral encontrada entre os seus documentos e um caderno iconográfico. É que a apresentação desse livro exige um esclarecimento prévio: o desenvolvimento da obra sobre a vida de Euclides da Cunha foi interrompido pela morte de seu biógrafo, Roberto Ventura, em 2002, aos 45 anos, num acidente de carro quando voltava para São Paulo da 90ª Semana Euclidianiana de São José do Rio Pardo, na ocasião do centenário de *Os sertões*. A edição lançada em 2003 foi organizada pelo já citado José Carlos e pelo repórter especial da *Folha*, Mario Cesar Carvalho, responsáveis pelo recolhimento e apresentação do material deixado pelo biógrafo.

Na introdução em que explica os parâmetros a partir dos quais se realizou o trabalho de organização do livro, Mario Cesar revela o que descobriu no arquivo denominado “Aberturas” no computador de Ventura: uma lista com os possíveis inícios para o texto em que estava trabalhando. A listagem mostra as preferências do seu autor que, além da entrevista ao escritor Viriato Corrêa, incluía a descrição da subida a Monte Santo na expedição à cidade dos seguidores de Antônio Conselheiro, que originaria a obra mais célebre de Euclides da Cunha. Segundo o organizador, a escolha de Ventura de um descritivismo “cinematográfico” para esse trecho, intensificando o contraste de um Euclides metido em linho e seda branca em pleno sertão baiano, indica as perspectivas que pretendia seguir na biografia de Roberto: “parecia espelhar o equívoco da elite brasileira, que via num arraial de cristãos primitivos uma ameaça à República” (11).

Mario Cesar também apresenta as concepções de Ventura sobre o trabalho do biógrafo para o qual a interpretação é tarefa indispensável, sendo o relato da biografia sempre uma versão, criada com base nas evidências dadas por documentos e depoimentos. Assim escreveu o autor em um dos arquivos encontrados: "O biógrafo precisa ter a coragem e a ousadia de dar a sua versão dos fatos, de trazer idéias sobre as motivações de seu personagem. É isto que cria o interesse pelo relato biográfico, que deve ir além da mera exposição de fatos e dados" (13). A versão interpretativa de Ventura sobre a vida de Euclides parecia basear-se, segundo Mario Cesar, nos paralelismos entre o escritor e Conselheiro (o que se observa até certo ponto em alguns trechos do esboço biográfico, apesar de não ser esta ainda a ênfase do texto). O livro acabado chega ao público como uma rede de versões, a de Euclides sobre Conselheiro, a de Ventura sobre Euclides, e a dos organizadores sobre as intenções de Ventura, e de diversos paralelos que vão se formando através do trabalho de interpretação do biógrafo.

O fundamental paralelismo é o reconhecido por Roberto Ventura, partindo da leitura de *Os sertões*, entre a figura de Antônio Conselheiro e a trajetória de vida de Euclides da Cunha. Conforme Mario Cesar – e nesse trecho é ele quem estabelece um paralelo entre Ventura e Gilberto Freire –, a grande invenção do primeiro, indo mais além ainda em relação ao segundo, é entender Conselheiro como uma projeção psicanalítica e uma criação literária do escritor. Dessa forma, a reavaliação da imagem do pregador de Canudos implica simultaneamente uma reavaliação da imagem do engenheiro e escritor carioca e, nesse percurso proposto pelo biógrafo, também ele cria a sua personagem biografada. Nas palavras de Mario Cesar: "Ele construiu uma imagem borgeana, o duplo Euclides-Conselheiro" (15).

Em sua incansável investigação, Roberto Ventura descobriu Euclides como leitor de Plutarco, que escreveu a biografia de 22 estadistas e guerreiros romanos, em paralelo com a vida de seus pares gregos. As referências clássicas são encontradas com frequência na obra de Euclides como, por exemplo, em *Os sertões*, em que Canudos sitiada surge no sertão da Bahia como a "Tróia de taipa dos jagunços", juntamente com a constante dos modelos dos escritores franceses românticos, como Victor

Hugo, ou naturalistas, como Zola. Os paralelismos reconhecidos por Ventura, não só entre as personagens Euclides e Conselheiro, mas também dentro da obra do escritor em relação a aspectos literários, fornece um meio, portanto, de conhecer a formação ideológica e identificar concepções acerca das tendências abolicionistas, republicanas, evolucionistas e positivistas do aluno de Benjamin Constant.

A biografia construída por Ventura descreve o homem, a obra e a época de Euclides da Cunha, girando em torno de um eixo principal (como a própria obra de Euclides o faz): o ideal da República, compreendido pelo escritor através de paralelismos com a antigüidade e a Revolução Francesa e interpretado pelo biógrafo através das relações entre essas ideologias, o que permite inclusive apontar os erros de avaliação de Euclides em relação a Canudos, vista como resistência monarquista. Assim, a trajetória de vida apresentada no esboço biográfico pode ser lida também como a narrativa da formação de um ideal nos anos do colégio militar, da militância por esse ideal durante o golpe que instaurou a República (sob governo provisório de Deodoro da Fonseca), da condição de situacionista ao longo do governo de Floriano Peixoto (também estabelecido por golpe do vice, Floriano, ao governo do presidente, Deodoro), até o período de mais intensa descrença no regime na época do governo de Campos Salles.

A personagem da biografia aparece obcecada pela idéia da República e pelo desejo de reger a vida pelo princípio da "linha reta", baseado na rigidez dos valores e ideais, mas também assombrada pelas fragilidades da doença (era portador de tuberculose desde criança, assim como a mãe que morreu da doença quando Euclides tinha 3 anos), do desânimo diante da monotonia e das falhas do real em relação ao ideal. O Euclides de Ventura oscila entre oposições; é ao mesmo tempo aclamado como escritor, eleito para a Academia Brasileira de Letras (assumindo a cadeira que fora de Castro Alves), satisfeito por ter sido votado por nomes como Machado de Assis e Rio Branco (com quem trabalhou no Itamaraty) e sempre uma figura não completamente encaixada nos meios por onde circulou. Ao mesmo tempo em que recebia reconhecimento, mantinha-se em situação periférica.

Escritor de sucesso, membro também do Instituto Histórico e Geográfico, provocava, porém, o riso dos companheiros de viagem às cabeceiras do Purus enquanto escrevia incessantemente no meio da selva amazônica. Apesar dos empregos que lhe garantiam certa estabilidade financeira, viveu as constantes frustrações de não conseguir lugar na Escola Politécnica de São Paulo ou de, em vez de empreender novas expedições para distantes regiões do Brasil, continuar preso ao que sentia como a monotonia do meio urbano. Em cada experiência em diferente região, experimentava o choque entre o conhecimento adquirido através dos livros e teorias européias e a surpreendente realidade brasileira, desconhecida da elite que comandava o país (foi assim quando conheceu Belém na expedição ao Alto Purus).

Euclides vivenciou ainda o confronto entre um temperamento explosivo e o desejo de dominar a própria violência: tudo isto acirrado pelo drama familiar que levou o escritor, de volta da viagem à Amazônia, a tentar matar o amante da mulher e acabar ele mesmo morto na cena do bairro ironicamente denominado, como lembra Ventura, de Piedade. Na coleção de paralelismos que fornecem ao biógrafo caminhos para a interpretação dos fatos da vida de Euclides da Cunha, restou ainda um último, por ocasião da morte do escritor, quando Coelho Neto, na Câmara dos Deputados, compara a morte de Euclides com a tragédia *Oréstia*, de Ésquilo, em que Agamênon é assassinado pela esposa, Clitemnestra, e o amante, Egisto, na sua volta para casa depois da guerra de Tróia.

Isadora Dutra

Doutoranda em Letras da PUCRS

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Descendente de portugueses ligados à mineração, o poeta brasileiro Cláudio Manuel da Costa nasceu em 1729, em Mariana, Estado de Minas Gerais, e foi encontrado morto na prisão em 1789, em Vila Rica (atual Ouro Preto), à espera do processo pela suposta participação no episódio conhecido como Inconfidência Mineira. Envolta em mistério, a morte do poeta é até hoje motivo de contenda entre os historiadores, que ora defendem a tese do homicídio, ora reivindicam que, talvez por seu caráter melancólico, Cláudio Manuel da Costa teria realmente se suicidado.

Após uma temporada de estudos no Colégio dos Jesuítas (1740-45), no Rio de Janeiro, Cláudio Manuel da Costa parte para Coimbra. Ali, na velha Universidade onde estudará Direito (1749-53), o futuro poeta entra em contato com a cultura clássica e toma conhecimento dos últimos movimentos artísticos da Europa, sobretudo a voga neoclássica que – sob os influxos da *Arte poética* de Boileau, de seu aclimatador em terras portuguesas Cândido Lusitano, e da doutrinação de Verney (*Verdadeiro método de estudar*) – cativou a juventude universitária do período. Ainda em Coimbra chega o poeta a cogitar em seguir a carreira eclesiástica, mas depois abandona tal idéia. Foi no período como estudante que Cláudio compôs o *Culto métrico*, o seu poema mais antigo de que se tem notícia, editado ainda no primeiro ano acadêmico.

Momento essencial da formação intelectual e artística do poeta, será durante o período passado em Coimbra que Cláudio Manuel da Costa começará a se interessar pela poesia mais freqüentada pelos estudantes de sua época, sobretudo aqueles que

procuravam retomar, em pleno Século das Luzes, os ideais da Arcádia e do bucolismo através das leituras de Teócrito, Virgílio e Ovídio. Além dos autores da antiguidade greco-latina, outros poetas farão parte das leituras de Cláudio, como Petrarca, Camões, Metastasio, Góngora e Quevedo. Parte da crítica, aliás, costuma enxergar na obra do poeta uma ambivalência entre a harmonia clássica do mundo bucólico e os torneios culteranos dos autores espanhóis do Século de Ouro.

Do período coimbrão fazem parte suas obras iniciais: o *Munúsculo métrico* (1751), romance heróico consagrado a D. Francisco da Anunciação, o *Epicédio* (1753), à memória de frei Gaspar da Encarnação, além de *Labirinto de amor* e *Números harmônicos*. Ainda em 1753, Cláudio Manuel da Costa obtém sua graduação em cânones. Volta ao Brasil no ano seguinte, estabelecendo banca de advocacia em Vila Rica, àquela altura a maior cidade da colônia, contando com cerca de 100 mil habitantes. De sua autoria é a primeira *Carta topográfica* de Vila Rica (1758), pela qual obtém um prêmio da Câmara local. É nomeado pelo conde de Barbacena, em 1762, secretário do Governo da Capitania, servindo também nas administrações do conde de Cunha e Lobo da Silva, ficando no cargo até 1765.

Influente e bem-sucedido na vida da colônia, Cláudio reuniria em torno de sua figura um grupo de escritores e intelectuais que entrariam para os compêndios com o nome de “escola mineira” (ou “plêiade mineira”, na definição do crítico José Veríssimo em sua *História da literatura brasileira*). O Iluminismo, a *Encyclopédie* e os ideais de independência faziam parte do corolário desses intelectuais, e também seriam os fatores responsáveis pelos processos promovidos pela Metrópole – que temia uma insurreição colonial – durante o ano de 1789. Até hoje não está efetivamente comprovado que Cláudio tenha participado de alguma tentativa de levante, apesar de freqüentar muitas reuniões de caráter político-literário.

A primeira edição das *Obras* vem a lume em Coimbra (1768). No *Prólogo ao leitor*, Cláudio Manuel da Costa demonstra que a vivência européia causou-lhe funda impressão, pois declara que, em terras brasileiras, era difícil “substalecer (...) as de-

lícias do Tejo, do Lima e do Mondego (...)"'. Daí sua insistência em transplantar, para a montanhosa geografia mineira, as paisagens consagradas na poesia bucólica: campinas, pastos e ribeiras. Como percebeu João Ribeiro (responsável por uma das edições que fizeram o poeta circular novamente na literatura brasileira), a paisagem do Brasil "não cabe em sua estética".

As *Obras* também revelam que os anos de formação entre os jesuítas do Rio de Janeiro impregnaram de ecos barrocos o poeta (daí confessar-se, no *Prólogo*, "propenso mais para o sublime"). Ainda no *Prólogo ao leitor*, Cláudio elenca algumas das influências que seriam percebidas nos poemas: Teócrito, Virgílio, Sannazaro, Bernardes, Lobo, Camões, etc. A assimilação de Petrarca e Metastasio se mostra intensa, tanto no sonetista quanto no árcade. Apesar de não ter vínculo com nenhuma academia arcádica, o poeta adotaria o nome de Glauceste Satúrnio.

Cláudio Manuel da Costa revela-se um sonetista dentre os mais perfeitos da língua portuguesa, em seus melhores momentos comparável talvez apenas a Camões. Numa linguagem límpida, estilo escorreito e claro, forma perfeita, os versos retomam vários tópicos clássicos da poesia ocidental: a natureza como fonte de inspiração e harmonia, o *locus amoenus* virgiliano, o amor das ninfas e a vida pastoril (que emergira no século XVII como verdadeira moda entre os cortesãos e intelectuais europeus, sob forma de equilíbrio e decoro neoclássicos, certo espírito galante e nobre, educação e leveza, jogos campestres, simplicidade no escrever).

As *Obras* (que, além de uma centena de sonetos em português e em italiano, apresentam epicédios, éclogas e poemas de maior extensão, como a *Fábula do Ribeirão do Carmo*) são um marco da Arcádia em língua portuguesa – ainda que Cláudio, pretendendo cantar sua Minas Gerais natal, apenas tenha recuperado os moldes consagrados da lírica bucólica européia. Poeta de cultura, cónscio do que melhor se produzia na literatura, o brasileiro sente uma espécie de nostalgia pela arcádia clássica.

Uma das melhores definições acerca das ambivalências de Cláudio Manuel da Costa é da lavra de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, que percebe coexistir no poe-

ta “o bairrista mineiro com o afetado coimbrão”, embora seja o próprio Candido a ressaltar que, dentre os poetas mineiros do período (como Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto), Cláudio é aquele que mais se mostra “profundamente preso aos valores e às emoções da terra”. Decorre desse apelo da terra natal na poesia de Cláudio que parte da crítica enxerga no poeta um legítimo precursor do Romantismo na literatura brasileira.

É esta mistura entre a contemplação da rude natureza de seu torrão natal e a assimilação do arsenal europeu que vem provocando os críticos brasileiros nos últimos dois séculos. Ao lado de sonetos no mais puro molde bucólico, onde aparecem inacessíveis pastoras numa paisagem recortada de “altas serras” (daí o sabor inequivocamente “mineiro” que alguns leitores enxergam em seus versos), pode-se encontrar peças que denunciam a assimilação do gosto culterano, como o famoso soneto VIII (“Este é o rio, a montanha é esta”). Muito a propósito, Sérgio Buarque de Holanda anotou, em *Capítulos de literatura colonial*, que Cláudio não conseguiu livrar-se “de algumas das complicações do Seiscentismo”, embora também apresente, em várias passagens de sua obra, uma recusa à (nas palavras de Sérgio Buarque) “linguagem alambicada” da Metrópole como uma espécie de “imposição patriótica”.

Com menos êxito artístico o poeta tentou incorporar a vida das Minas Gerais ao molde clássico na *Fábula do Ribeirão do Carmo* e no poema épico *Vila Rica* (concluído em 1773), composto sob os influxos de Basílio da Gama (cujo *Uraguai* forneceu a inspiração para tratar de tema brasileiro contemporâneo) e Voltaire (*La Henriade*). São tentativas malogradas de se fazer uma poesia narrativa que, tratando de matéria autenticamente brasileira, pudesse alcançar ressonância se traçada em formas já devidamente consagradas pela Metrópole.

No ano seguinte à publicação das *Obras*, Cláudio Manuel da Costa recebe sua segunda nomeação como secretário de Governo da Capitania, cargo no qual permanece até 1773. Entre 1775 e 1780, o poeta elabora várias das *Poesias inéditas*, que são oferecidas aos governadores ou tratam de acontecimentos contemporâneos. Em 1789, depois de ter seu nome vinculado ao

movimento autonomista da Inconfidência Mineira, o poeta é encarcerado e morre na prisão, a 4 de julho daquele ano. A condenação, com memória infamada, seria declarada em 1792.

Bibliografia primária:

Obras. Coimbra: Luís Seco Ferreira, 1768.

Obras poéticas. Edição de João Ribeiro. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

O parnaso obsequioso. In: *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

Obras. Lisboa: Bertrand, 1962.

Obras. In: *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Poemas. São Paulo: Cultrix, 1966.

Poesia. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

Vila Rica. Ouro Preto: Tip. Universal, 1839.

Vila Rica. Ouro Preto: Tip. do Estado de Minas, 1897.

Vila Rica. In: *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

Vila Rica. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1969.

Bibliografia secundária:

AGUIAR, Melânia Silva de. *O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1973.

CANDIDO, Antonio. No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.

CARVALHO, Jarbas Sertório. *O homicídio do desembargador Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: J. Bentivegna, 1954.

FADEL, Bárbara. *Cláudio Manuel da Costa e o fundamento histórico do poema. Vila Rica*. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – [s.n.] Franca, São Paulo, 1985.

FRANCO, Caio de Mello. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Cláudio Manuel da Costa. In: _____. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LOPES, Edward. *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Unesp, 1997.

LOPES, Hélio. *Cláudio, o lírico de Nise*. São Paulo: Fernando Pessoa, 1975.

LOUSADA, Wilson. *Para conhecer melhor Cláudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

Leandro Sarmatz

Editora Abril

FAGUNDES VARELLA

O poeta Fagundes Varela, como é nacionalmente conhecido no Brasil, nasceu na Fazenda Santa Rita, em Rio Claro, Estado do Rio de Janeiro, em 1841, e faleceu em Niterói, no ano de 1875, no mesmo Estado. Fagundes Varela inscreveu sua obra na segunda geração romântica, que constituiu o ultra-romantismo poético brasileiro. A obra tem três núcleos temáticos principais: a natureza, tomada como expressão do bem e da pureza; o sentimento religioso, que também aponta à idéia de pureza e bondade; e a marca ultra-romântica da vida, como caminho de amargura. Estilística e tematicamente, a obra do poeta dialoga com os textos de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Do primeiro, reelaborou a concepção propriamente ultra-romântica da vida, como se lê, por exemplo, em *Cântico do Calvário*: "Por toda parte em que arrastei meu manto/ Deixei um traço fundo de agonias!". *Cântico do Calvário*, provavelmente seu mais conhecido e citado poema, exemplifica bem essa posição, elegia em decassílabos brancos, em que a transfiguração poética do sofrimento, o trabalho imagético e rítmico se destacam. Sobressai também no poema o sentimento de desgraça, que o viver humano representa, sob a ótica ultra-romântica. Do segundo, reelaborou a importância da natureza para a literatura romântica do Brasil. Concebeu-a como lugar ideal para a vida humana, opostamente à vida urbana. A vida urbana aparece na obra dele como antro de perdição: "A cidade ali está com seus enganos/ Seu cortejo de vícios e traições". Nessa concepção, o sentimento religioso da vida só pode ser sinceramente encontrado junto ao mundo natural: "Aqui o céu é azul, as selvas, virgens,/ O ar, a luz, a vida, a liberdade!" ("A cidade"). O poema Ave Maria é outro bom exemplo dessa tendência. Em Fagundes Varela o discurso poético se torna algumas vezes patético. Modifica o tom contido de Álvares de Azevedo e a singeleza de Casimiro de Abreu. As diferenças que impôs à poesia da época elaboraram o germe da poesia condoreira de Castro Alves, que se destacou na geração seguinte. Também a preocupação com a vida escrava e com a vida do interior surgiu na poesia de Fagundes Varela.

Noturnas (1861) é a obra de estréia, constituída de poemas marcadamente ultra-românticos. Em *Estandarte auriverde* (1863), aparecem as primeiras incursões pela poesia declamatória, baliza do condoreirismo. *Vozes da América* (1864) mantém o tom. *Cantos e fantasias* é o livro de destaque. Nele está incluído o *Cântico do Calvário*. Em *Cantos meridionais* (1869) mantém-se a “infausta lira/ que nas mãos sustento”. *Cantos do ermo e da cidade* (1869) poetiza, como também o anterior, as oposições de valor entre a vida rural e a urbana. A poesia religiosa se encontra especialmente em *Anchieta* ou *O evangelho nas selvas*, poema em dez cantos (1875), *Cantos religiosos* (1878) e *Diário de Lázaro*, poemeto (1880). Deixou ainda textos avulsos em prosa e verso. A primeira edição das *Poesias completas* não registra data. Em 1949 e em 1956 foram republicadas com acréscimos e notas.

Cícero Galeno Lopes
Centro Universitário La Salle



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

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

Editorial Office (Brazil)

Programa de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, prédio 8, 4º andar
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banco do Brasil, Agência 3418-5, Conta Corrente 12044-8

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 30.00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

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

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 30.00 a year for individual subscriptions.

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

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores Word for Windows ou WordPerfect for Windows, observando o seguinte formato:

1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de cinco linhas em bloco separado e recuado.

2) Para a seção LITERATURA, que inclui inéditos em português ou textos traduzidos para o inglês, apresentar o título, o Autor e, no caso de traduções, o nome do tradutor. No final de textos traduzidos, citar a fonte utilizada para a tradução, com a referência bibliográfica completa.

3) Para a seção ENTREVISTA, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um texto introdutório de 10 linhas sobre as circunstâncias da entrevista. Apresentar o texto com as perguntas e respostas antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

4) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, indicando a instituição do resenhista.

5) Para a seção FÓRUM, dar um título à notícia e assinar no final, entre parênteses e mencionando a instituição a que pertence o colaborador.

6) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos nacionais, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to **Brasil/Brazil** should be sent to the appropriate editor in the respective countries on diskettes of 3 1/2 inches, CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in either of the following programs – Word for Windows or WordPerfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, the author's name and home institution. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled **LITERATURE**, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference.

(3) For the section titled **INTERVIEW**, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(4) For the section titled **REVIEWS**, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(5) For the section titled **FORUM**, provide a title for the news item and place, within parenthesis, the author's name and home institution.

(6) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

** North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.





filiada à ABEU