

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 14 / ANO 8 / 1995



**MERCADO
ABERTO**



ISSN 0103-751 X
Copyright © 1995 by **Brasil/Brazil**

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

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. Vartan Gregorian

Provost

Dr. Frank G. Rothman

Dean of the Faculty

Dr. Bryan E. Shepp

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

- Grande sertão: veredas* e a literatura de cordel**
 Mark J. Curran 9
- Grafias de uma metrópole do século**
 Renato Cordeiro Gomes 51
- The female reader on trial**
 Marisa P. Lajolo 61
- Nisia Floresta: Woman**
 (including Livia A. de Faria's English translation
 of Floresta's essay)
 Peggy Sharpe 83

LITERATURA

- De Concerto campestre***
 Luiz Antonio de Assis Brasil 121

ENTREVISTA

- Naum Alves de Souza: "Gosto de ouvir
 'Eu nunca me esqueci daquela peça' "**
 Margo Milleret 137

- RESENHAS** 153

- FÓRUM** 167

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

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 (Pennsylvania State University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. Federal do Rio de Janeiro)

Jon Vincent (University of Kansas)

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 Florida)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

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.

Assinaturas:**Editorial Office (Brazil)**

Editora Mercado Aberto Ltda.

Rua da Conceição, 185 – 90030-030 – Porto Alegre – RS

Tels: (051) 221 4022 – 221 8595

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:**Editorial Office (USA)**

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US\$ 15.00 a year for individuals, US\$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a Brasil/Brazil deverão ser encaminhadas à redação em disquetes de 5 1/4 ou 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores de texto Word 5 ou Wordperfect, 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, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. 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 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. 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.

** Northamerican 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.

**GRANDE SERTÃO: VEREDAS
E A LITERATURA DE CORDEL**

Mark J. Curran
Arizona State University

The object of this essay is to show the fusion of popular and erudite culture in João Guimarães Rosa's *The Devil to Pay in the Backlands*. Many of the folkloric motifs and much of the popular discourse which constitute the heroic cycle of the *literatura de cordel* are expressed in artistic fashion in the novel. Thus, the heroic spirit of the "knight of the backlands", constant in the cycles of the bandit and the valiant backlander in *cordel*, is present in Guimarães Rosa's novel. It is an example of one of the major cultural currents of the twentieth century in Brazil: the sharing of a cultural substratum by both popular and erudite writers.

Obra premiada em concurso promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa, pela Livraria José Olympio Editora e pela Biblioteca Municipal "Orígenes Lessa", de Lençóis Paulista. Rio de Janeiro, 1985.

Dedico este ensaio à memória de Orígenes Lessa, autêntico pioneiro no estudo da literatura de cordel e amigo dos poetas populares do Brasil. Conheci Orígenes em 1966, quando vim, novato, para o Brasil pela primeira vez, para uma estada de pesquisa com a finalidade de escrever uma dissertação sobre o cordel e sua relação com a literatura erudita brasileira. Cedo aprendi que estudos dos mais importantes sobre o assunto eram aqueles do amigo nas revistas Esso e Anhembi de 1955. Também fiquei sabendo que o acervo de folhetos de Orígenes era da mais alta qualidade para o verdadeiro conhecimento do gênero. Bondoso, generoso como sempre foi, deu-me acesso àquele valioso material, não só em 1966, mas também em várias outras oportunidades, quando voltei ao Brasil. Apoiou minhas pesquisas, animou-me em momentos de aflição diante de problemas editoriais, foi meu amigo. Muito obrigado, Orígenes.

Mark J. Curran

1. Guimarães Rosa e os temas da Literatura de Cordel

Muitos críticos e professores de literatura consideram que a obra-prima de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, é o correlativo brasileiro do romance moderno da América Hispânica. O discurso, a estrutura e o efeito estético para o leitor são, sem dúvida alguma, novos. O alcance literário do romance é universal. Pelos seus muitos planos de significação e subsequentes possibilidades de interpretação, o romance transcende a natureza documentária do tradicional romance regionalista e, em particular, do Romance de 30 do Nordeste.

João Guimarães Rosa contribuiu, antes de tudo, de maneira importante para a inovação e a criação da linguagem como técnica na literatura brasileira. Com certeza, nenhuma

discussão esclarecedora sobre o romance poderia ser conclusiva sem uma consideração meticulosa desse aspecto do talento artístico do autor. Porém, acreditamos que a ênfase dada ao poder criador lingüístico de João Guimarães Rosa tem dominado o estudo do romance em detrimento de uma consideração básica sobre a sua temática. Acreditamos, entretanto, que o conteúdo tanto quanto a forma do romance determinam o seu valor na literatura do século XX do Brasil. Dizemos isto não para dar a um aspecto do romance mais importância do que a outro, mas, pelo contrário, para alcançar um equilíbrio na avaliação da obra. Existem aspectos de *Grande Sertão: Veredas* ainda não examinados, aspectos que são importantes na interpretação e apreciação do alcance literário deste romance de múltiplos planos.

A maior parte das pessoas que já fizeram comentários sobre o romance admite de bom grado suas semelhanças aparentes com a tradição épica e as subseqüentes novelas de cavalaria.¹ Um escritor, pelos menos, já fez comparação entre *Grande Sertão: Veredas* e *Dom Quixote*.² Certamente, uma das referências de Guimarães Rosa é sofisticada e baseada numa leitura vasta da literatura ocidental. Porém, ainda que Manuel Cavalcanti Proença tratasse da épica e das semelhanças episódicas entre a obra de Guimarães Rosa e as novelas de cavalaria, o crítico não considerou o romance como imitação direta dessas, mas como reflexão contemporânea de alguns de seus temas. De mais interesse para nós é o seu reconhecimento dos heróis do romance como heróis aculturados ao sertão.³ O estudioso já familiarizado com o ciclo heróico da literatura de cordel e *Grande Sertão: Veredas* reconhece em Riobaldo, Zé Bebelo, Diadorim e muitos outros a manifestação literária do espírito heróico encontrado nos heróis populares e folclóricos do sertão do norte de Minas, oeste da Bahia e Nordeste adjacente, heróis também registrados na poesia da literatura de cordel. Este ensaio mostrará a semelhança.

Por meio de sua força intelectual, João Guimarães Rosa absorveu e recriou certas realidades do sertão do Brasil. Por isso, a criação artística resultante é produto não só de sua linguagem, mas também de sua experiência na vida, que ele uma vez assim descreveu:

Não é sofisticação nem pose. Detesto os lugares-comuns, as coisas muito íntimas, particulares. A própria língua é demasiadamente sofisticada. A sofisticação é da vida, é do povo. O povo adora estórias de príncipes e de princesas. Quando menino, no sertão de Minas, meus pais costumavam pagar velhas contadeiras de estórias. Elas iam a minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e de reis. Adorava escutá-las.⁴

Uma vez que Guimarães Rosa não criou Riobaldo e outros heróis de seu romance na base de qualquer pessoa ou figura específica tirada de sua própria experiência, ou de qualquer personagem único da literatura, mas, antes, de uma combinação de todos, ele disse:

Todos os meus personagens existem. São criaturas de Minas: jagunços, vaqueiros, fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo, meninos pobres, mulheres belas, moradores do Urucuia e redondezas.⁵

Quando falou de sua literatura, falou do sertão. É fato reconhecido que Guimarães Rosa pesquisou com muito cuidado todos os seus assuntos, que tinha "um olho terrível e uma memória espetacular".⁶ Falando de seu amor pela vida e cultura rural, disse uma vez: "É preciso ambiente. Chamar os caboclos; eles baixam".⁷ Pode-se perceber seu conhecimento da cultura folclórica e popular sertaneja pela escolha dos termos que emprega. Sente-se satisfeito com as lembranças da juventude, as histórias tradicionais do sertão que ouvira das contadeiras e também com a experiência ganha dos anos que passara no estágio de jovem médico no sertão, ao qual voltava freqüentemente para fazer pesquisas. Tudo entrava em seus cadernos. Como ele mesmo disse, "meus cadernos cheiram a suor de cavalo, de boi. Estão impregnados dos cheiros do sertão".⁸ Assim é que a matéria-prima de Guimarães Rosa foi a vida no sertão e os temas baseados na cultura popular e folclórica do mesmo sertão. É esta realidade da terra, que ele conhecia tão bem, que foi

escolhida para ser talhada numa obra-prima universal e transcendente.

É óbvio que o romance é mais do que uma história da política e das guerras sertanejas. Problemas filosóficos básicos tais como a natureza da vida e da morte e a existência do bem e do mal são temas importantes de *Grande Sertão: Veredas*. Esses conceitos abstratos são expressos na narração ou monólogo estilizado de Riobaldo. As idéias abstratas, assim como a realidade que lhes dá existência no romance, correm paralelamente às idênticas idéias e heróis que existem na cultura popular e folclórica do Brasil sertanejo.

Repetimos: esses temas, essas idéias e essas personagens da cultura sertaneja são também vistos na literatura de cordel, por exemplo, a busca da justiça pelo sertanejo num mundo cruel e mau e sua sobrevivência nesse mesmo mundo. Daí, são assuntos de interesse não só para o romancista inovador, mas também para o poeta popular. Os aspectos heróicos desta luta são o assunto tanto de Guimarães Rosa como dos poetas rústicos da poesia popular brasileira. O bem e o mal são fatores integrantes da realidade brasileira vista, por exemplo, na luta para viver no sertão. Riobaldo, afinal, era jagunço que desafiava a vida e a morte nos conflitos do sertão ("Viver é muito perigoso"). Diadorim e outros eram figuras heróicas em busca da justiça e da vingança pela honra perdida. A literatura de cordel também tem sua multidão de jagunços implicados nos conflitos do sertão e de heróis em busca de justiça e vingança.

Para resumir: João Guimarães Rosa inspirou-se, em grande parte de seu romance, numa série de temas tirados da cultura folclórica e popular sertaneja. Modelou estes temas numa obra-mestra por meio da utilização criadora da linguagem. É evidente que pesquisou cuidadosamente e tomou como padrão, parcialmente, as histórias das contadeiras de sua juventude tão bem quanto seu diálogo contínuo com o sertão. Já que estava tão familiarizado com a cultura folclórica e popular sertaneja, cremos que Guimarães Rosa absorveu-a e recriou seus ideais em forma artística em vez de tomar emprestado qualquer aspecto de uma manifestação literária desta mesma cultura popular. Mas é a expressão *total* da realidade sertaneja que João Guimarães Rosa apresenta numa linguagem literária que é espantosamente semelhante à expressão popular do ciclo heróico da literatura

de cordel brasileira. É isto o que nós chamamos *a realidade em comum partilhada pelas duas obras*. Nossa comparação textual de *Grande Sertão: Veredas* com a literatura de cordel – o primeiro, erudito e inovador, a segunda, folclórica e popular – mostrará que as duas expressam a mesma realidade. E é, em parte, esta realidade que faz delas grandes obras de arte, cada uma no seu meio. A relação entre *Grande Sertão: Veredas* e a literatura de cordel, assim, é mais um exemplo do que nós acreditamos ser uma das tendências mais fortes das letras do século XX no Brasil – a influência da literatura popular na literatura erudita.

2. Comparando *Grande Sertão: Veredas* com a Literatura de Cordel

Três categorias ou temas do ciclo heróico do cordel serão empregados como base para a comparação com *Grande Sertão: Veredas*: poesias do herói cangaceiro, poemas do herói valente e os poemas sertanejos baseados no livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, a fonte do ciclo carolíngio no sertão. A comparação demonstra os temas importantes partilhados pelas duas obras. Uma vez que essas comparações se explicam por si, os comentários serão restritos a uma introdução limitada ao tema. Devido à natureza da comparação, é preciso que o leitor acompanhe cada elemento, culto e popular, para ver e compreender a sua semelhança e parentesco. Para facilitar a leitura dos exemplos, o número de página da citação do romance aparecerá entre parênteses imediatamente depois da citação, e o título e página do folheto ou romance de cordel aparecerão depois da citação em verso. A ortografia e a pontuação originais da poesia popular se mantêm neste ensaio.

2.1. A situação histórica do sertão

2.1.1. Jagunços e cangaceiros: a falta de um sistema eficaz de leis e a presença da violência

João Guimarães Rosa e os poetas da literatura de cordel se referem em suas obras à mesma situação no sertão, isto é, a uma região caracterizada pela falta de um sistema civil de leis e

justiça. O resultado foi a lei “de facto” e a ordem determinada pela força física. Essa força foi fornecida por grupos de jagunços ou cangaceiros. Essa situação existiu no Vale do São Francisco e no sertão do Nordeste adjacente. A falta de desenvolvimento econômico e a falta subsequente de meios de comunicação como o telégrafo, no começo, e depois de um sistema de boas estradas proporcionaram uma situação na qual por muitos anos jagunços e cangaceiros, não só mercenários, mas também independentes, podiam sobreviver sem sofrer castigo. Por meio de ações evasivas, evitaram a prisão graças ao escasso número de policiais e soldados na região.

No romance de João Guimarães Rosa, os jagunços são representados pelas forças de Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Riobaldo e Hermógenes, para citar os mais importantes. No começo, Zé Bebelo se opõe aos jagunços, mas depois torna-se um de seus chefes. Na poesia popular há relatos históricos de grupos de cangaceiros que vêm da época de Jesuíno Brilhante, Lucas da Feira e Cabeleira, seguindo até o bem conhecido Antônio Silvino e o famoso Lampião do passado recente.

Podem-se escolher vários pontos de vista a respeito do jagunço ou cangaceiro: maus, traiçoeiros e sangrentos criminosos que mataram por suas próprias ambições ou protótipos de valentes que vingaram a falta de justiça no sertão. No seu papel de porta-voz do povo, o poeta popular escolhe o segundo ponto de vista, como se espera e é natural. A opinião de João Guimarães Rosa evidentemente é a mesma do poeta popular, porque escolhe como narrador e herói da sua história o mais valente de todos os jagunços, Riobaldo. As comparações seguintes mostram o que acabamos de resumir.

GSV: A violência é epitomada nas guerras dos jagunços:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espalhou nos gerais. (36)⁹

LdeC: A mesma situação é descrita, mas no sertão do Nordeste:

O crime, o roubo e a morte
era a lei que havia;
só se falava em bandido
e ninguém não resistia.
Dum lado a bala zoava
do outro o sangue corria.

. . .O pessoal sertanejo
vivia em confusão
só se ouvia falar
em Silvino e Lampião.
Muitos para não morrer
abandonaram o sertão.

(Encontro de Lampião com Antônio Silvino 2,5)

2.1.2. Os coronéis: o poder ligado à falta de leis e ordem no sertão

Com o folclore aprendemos que os jagunços e cangaceiros existiam devido aos ideais de justiça, vingança pessoal ou ao desejo de fazer o bem, quando, na realidade, sua existência se devia a certa espécie mercenária de lei e justiça. Como o governo nacional não possuía meios para impor a justiça nas regiões distantes do país, chefes políticos regionais, chamados coronéis devido às patentes, regulares e irregulares, recebidas do governo, mantinham seu próprio estilo de justiça na região que controlavam. À parte dos cabras que serviam como “polícias” e guarda-costas dos coronéis, as empresas mais importantes requeriam forças maiores.¹⁰ Assim é que quando os coronéis faziam guerra entre si, em virtude das disputas nascidas do desejo de mais terras e poder, recrutavam a ajuda armada dos grupos de jagunços que surgiam no sertão. Os jagunços eram pagos pelos seus serviços em dinheiro ou abastecimentos, ou recebiam a proteção do coronel contra algum inimigo. Em troca, eram generosos, fiéis à palavra dada e

fanáticos no respeito aos acordos feitos. Assim era a relação, por exemplo, entre os Guabirabas da Paraíba e seus protetores políticos, os Dantas, de Teixeira, que eram proprietários ricos, poderosos e autocráticos.¹¹ Esta mesma relação entre o jagunço e o proprietário-coronel é vista no romance de João Guimarães Rosa e na poesia popular.

GSV: Riobaldo fala dos jagunços empregados pelos políticos que conheciam Selorico Mendes:

Alarico Totôe sendo um fazendeiro do Grão-Mogol, conhecido de meu padrinho. Ele, com seu irmão Aluiz Totôe, pessoas finas, gente de bem. Tinham encomendado o auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política, logo entendi. (91)

GSV: Ricardão lembra aos outros jagunços suas dívidas políticas com os coronéis da região:

Relembro também que a responsabilidade nossa está valendo: respeitante ao seu Sul de Oliveira, doutor Marabô de Melo, o velho Nico Estácio, compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro . . . (204)

LdeC: O poeta descreve a chegada do cangaceiro Lampião e sua força ao Estado da Paraíba para ajudar nas guerras políticas:

Foi muito bem recebido
por toda a população,
com abraços e festejos,
por vê nele a solução
para os desmandos políticos
que haviam no sertão.

Pela família dos Dantas,
o povo era maltratado,
num regime de horror,
mais a mais sobressaltado,

sem encontrar proteção,
quase, quase, escravizado.

(*Os Cabras de Lampião* 17)

2.1.3. Soldados e comitês de vigilância: a força para remediar a falta de leis, um mal em si

Para proteger seus próprios interesses e combater os jagunços, de certo modo criados por eles mesmos, cujo poder paulatinamente crescera, os coronéis arranjaram forças diversas, como destacamentos de polícia ou soldados das guarnições nas capitais estaduais, que geralmente ficavam distantes do sertão, além de vigilantes civis. Segundo o folclore, os métodos desses grupos muitas vezes eram mais violentos e dilacerantes do que os dos próprios jagunços. Geralmente, quem sofreu mais foi o povo inocente. Segundo a tradição popular, a ameaça de tortura física e o uso de chantagem eram os meios empregados para conseguir informações dos coiteiros, os que ajudavam os jagunços, ou dos circunstantes que talvez vissem ou ouvissem falar da presença de jagunços na região.

Os romances nordestinos do fim da década de 20 e da década de 30, que tratam do cangaço, geralmente versam sobre essa situação, e *Coiteiros* de José Américo de Almeida tem como tema a relação existente entre cangaceiros e coiteiros. No famoso *Fogo Morto*, José Lins do Rego retrata o Tenente Maurício e os outros soldados como tão malévolos e cruéis quanto os cangaceiros que perseguiam. Faz lembrar uma cena onde um cego, Torquato, é interrogado e surrado pela polícia na busca ao cangaceiro Antônio Silvino. Nem mesmo o Capitão Vitorino evita a suspeita da polícia vigilante. Ao concluir a leitura do romance, o leitor tem muita dificuldade em decidir quem é pior, os cangaceiros ou a polícia. A mesma atitude se vê em *Vidas Secas* e *Seara Vermelha*. Assim é que, de uma maneira ou outra, o simples cidadão é envolvido no triângulo de violência no sertão: coronel, jagunço e soldado. Este é o ambiente para as histórias heróicas de *Grande Sertão: Veredas* e uma parte significativa da poesia popular.

GSV: Riobaldo fala dos soldados que perseguem os jagunços:

E pois demore o senhor para o pior: o que veio em sobre!: os soldados do Governo. / . . . / E veio depois, com muitos mais outros, um capitão Carvalhais, maior da marca, esse bebia café em cuitê e cuspiam pimenta com pólvora. Sofremos, rolamos por aí aqui, se rolou. (230)

LdeC: O poeta popular assim se refere à violência entre cangaceiros e "polícias":

Dum lado estava a polícia,
vigiando noite e dia,
prendendo e interrogando
da maneira que queria,
do outro lado os bandidos
ou dava tudo ou morria.

Como Antônio havia outros,
na mesma situação,
sofrendo pela polícia,
a maior perseguição
e do outro lado o medo
dos cabras de Lampião.

(Os Cabras de Lampião 49)

2.2. O herói (jagunço, cangaceiro, valente): sua razão de ser

Muitas vezes, o derramamento de sangue e a matança provocam o desagrado, embora façam parte do código do comportamento do herói que admira a força física e a valentia no homem, especialmente na guerra. Por que, então, segue na luta, uma vez que sabe que "Viver é muito perigoso"? Não há uma resposta completa, mas, depois de uma consideração cuidadosa dos heróis do romance e da poesia popular, nós, sim, chegamos

a uma conclusão geral. O herói, basicamente, acredita que existe uma falta de justiça no sertão. Por uma razão ou outra, a guerra existe por essa falta de justiça. O herói deseja a justiça e a paz que ele crê que virá com ela, mas tem de lutar para consegui-la. Portanto, o jagunço ou o cangaceiro podem apresentar motivos diferentes, mas ambos têm sua razão de ser no desejo de conseguir a justiça ou de agir em benefício do sertão. Há paralelos entre os heróis do romance e a poesia popular, mas, como vai ser visto, há também diferenças.

A respeito dos heróis de *Grande Sertão: Veredas*, vêem-se motivos diferentes em cada um dos chefes-jagunços: em sua missão de justiça, Joca Ramiro era capaz de conquistar liderança no sertão e fornecer-lhe um sistema eficaz de leis; Medeiro Vaz queimou todos os haveres e saiu para impor a justiça, com o objetivo de liquidar o mau Judas que matara Joca Ramiro; o desejo de Zé Bebelo pela justiça e pela vingança estava manchado pela ambição pessoal, mas, mesmo assim, queria um sertão livre de violência onde reinaria o progresso, e Riobaldo lutou com o idealismo do guerreiro para erradicar o mal e impor a paz.

Os heróis da literatura de cordel são menos complicados, mais individuais e menos coletivos na sua motivação. O valente, por exemplo, quer eliminar um mal específico, esse do coronel que faz males horríveis. Ao derrotar o coronel, o herói mostra mais valentia e impõe a justiça de vez. No ciclo do cangaceiro na poesia popular, os dois mais conhecidos, Antônio Silvino e Lampião, sustentam que a causa de serem eles cangaceiros é a injustiça. Pretendem impor seu próprio estilo de justiça no sertão, mesmo que seja pela violência. Por isso, existe entre eles e Medeiro Vaz um verdadeiro paralelo, coisa que também existe entre Zé Bebelo e Jerônimo, o protagonista valente do folheto *Jerônimo, o Grande Herói do Sertão*.

GSV: Zé Bebelo fala de sua missão:

O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba. (101)

LdeC: O herói Jerônimo conta a sua missão de libertar o sertão:

Já que a lei do cangaço
é a maior da nação,
serei da mesma corrente
porém em perseguição
dos bandidos miseráveis
que atemoriza o sertão.

. . . e disse: cabras, conheçam
que eu liberto o sertão.
(6, 19)

GSV: Riobaldo descreve a missão de Medeiro Vaz:

Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele
montou em ginete, com cachos d'armas, reuniu
chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos,
e saiu por esse rumo em roda, para impor a
justiça. (37)

LdeC: Antônio Silvino descreve suas razões de ser cangaceiro:

Para punir esse crime
ninguém se apresentou;
a justiça do lugar
também não se interessou;
aos bandidos a polícia
parece que auxiliou.

. . . E eu que vi a justiça
mostrar-se de fora à parte,
murmurei com meus botões:
– Também hei de arrumar-te!
Não quero código melhor
do que seja o bacamarte.

(História Completa de Antônio Silvino 9)

O ponto de vista do herói a respeito da vingança está ligado à sua missão de justiça. Muitas vezes, a justiça e a vingança são a mesma coisa. Nas duas obras sob consideração, os atos que requerem a vingança são geralmente maus, por isso, em um sentido, a justiça é imposta por meio da vingança. A busca da justiça por Diadorim foi causada não pela morte na guerra, mas pelo ataque traiçoeiro dos Judas a Joca Ramiro. Por viver segundo o código do sertão, Diadorim não pôde menos do que vingar-se, ou ficaria para sempre desconsiderado.

GSV: Riobaldo explica os sentimentos de Diadorim:

Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. / . . . / Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue. (26)

LdeC: Antônio Silvino torna-se cangaceiro pelo desejo de vingar a morte de seu pai:

Não foi tanto por instinto
mas sim por uma vingança,
porque mataram meu pai,
minha única esperança,
e eu vingar sua morte
para mim era uma herança.

(O Interrogatório de Antônio Silvino 4)

Além desses ideais de justiça e vingança, existe o desejo de punir crimes ou males específicos. Sob a aplicação desses ideais existe uma certa postura moral, a mesma para o jagunço e o cangaceiro. Se pudesse reduzir aos mais importantes os possíveis males, dois se destacariam: o homicídio e a desonra de moças ou mulheres inocentes. Um exemplo famoso desse crime é o caso do escravo feito cangaceiro Lucas da Feira, que ficou famoso por matar famílias inteiras ou por carregar moças e mulheres para depois violá-las e matá-las à sua conveniência.¹²

Riobaldo em GSV e Antônio Silvino na LdeC matam somente com boas razões, sob tiroteio intenso ou em defesa

própria. Os dois se orgulham do seu respeito pelas mulheres. É o Judas no romance ou o mau coronel ou seu cabra quem comete atos hediondos. A justiça do sertanejo é rápida e letal quando o mal se descobre. O herói jagunço ou cangaceiro requer castigo de morte pela traição ou homicídio e exige casamento para o infrator que desonra a moça inocente. Um dos mais famosos dessa estirpe foi Jesuíno Brilhante do Rio Grande do Norte. Aparecia em cidades pequenas ou fazendas e obrigava o filho rico do coronel a casar-se com a pobre moça cuja inocência tinha roubado. Usava até o termo padrinho ao referir-se a sua relação com a menina protegida. Muitas vezes consolava o malfeitor: "Tome conta direitinho da minha afilhada".¹³

GSV: Falando da traição e assassinio de Joca Ramiro pelos Judas e, em particular, do mau Hermógenes:

Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. (132)

LdeC: Um grande proprietário ruim é descrito pelo poeta:

Tinha o caráter de Judas,
nunca sorriu com ninguém
e era mais orgulhoso
mesmo do que Pedro Cem.
Misericórdia na vida
nunca teve de alguém.

(O Encontro de Dois Errados 2)

GSV: Riobaldo descreve a conduta má de alguns dos jagunços:

Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. (133)

LdeC: O poeta descreve os atos luxuriosos de um fazendeiro cruel:

Era infeliz a virgem
que ele se agradasse dela
porque mandava buscar
a desditosa donzela
e os pais não tinham força
com que defendessem ela.

(*O Encontro de Dois Errados* 4)

2.3. Descrição do herói

2.3.1. Uma visão geral

O jagunço, o cangaceiro ou o valente têm muitas semelhanças porque são os heróis do sertão e se identificam com a imagem variada do heróico que têm os sertanejos desde muito tempo. Seu ponto de vista se formou na tradição e se transformou nas circunstâncias. O herói tradicional é visto no romance oral que vem de geração a geração desde a época dos colonizadores, nas adaptações poéticas do livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, e nos outros ciclos heróicos da literatura de cordel.¹⁴ No entanto, cada herói é diferente. Cada um dos heróis de *Grande Sertão: Veredas* possui um ou mais atributos que atraem para ele a admiração de todos. Também possui defeitos como a soberba, por exemplo. No romance, Riobaldo não cansa de declarar sua admiração por certos chefes jagunços, seus próprios atributos e o que, em geral, os jagunços gostam de ver em um homem. Só Candelário foi admirado por seus ideais de justiça e honra. Marcelino Pampa foi o epítome da experiência e bom conselho. Joca Ramiro foi grande devido a sua influência. A inteligência, a valentia e a lealdade são outras virtudes demonstradas pelos jagunços no romance. Ao mesmo tempo, um resumo dos muitos folhetos e romances do ciclo dos cangaceiros da poesia popular revela um paralelo bem estreito entre os heróis do romance e as qualidades combinadas de Antônio Silvino e Lampião. Vez por outra são retratados como homens de coragem e liderança, de responsabilidade, de grandes sentimentos fraternais com os cabras que, em troca, respeitam devidamente o chefe, exercem justiça rápida, isto é, de vingança e morte àqueles

que forem desleais à amizade, respeitam mulheres e moças e, finalmente, são homens generosos, religiosos e honrados.¹⁵

É evidente que João Guimarães Rosa foi capaz de aplicar uma imagem do herói em várias personagens diferentes para chegar a um retrato de dimensões épicas, que é a hierarquia dos jagunços no romance. É também evidente que o poeta popular, como representante do povo, age do mesmo modo em seus romances. Uma visão geral, pois, do herói poderia ser a seguinte descrição dos muitos atributos de Zé Bebelô, seguida pelos versos do poeta popular em que o herói é apresentado sob a ótica do sertão.

GSV: Riobaldo fala dos muitos atributos de Zé Bebelô:

Atirava e tanto com qualquer quilate de arma, sempre certa a pontaria, lançava e campeava feito um todo vaqueiro, amansava animal de maior brabeza – burro grande ou cavalo; duelava de faca, nos espíritos solertes de onça acuada, sem parar de pôr; e medo, ou cada parente de medo, ele cuspiu em riba e: desconhecia. (101)

LdeC: O poeta faz sumário do homem que é louvado no sertão:

Ali se aprecia muito
um cantador, um vaqueiro,
um amansador de poldro
que seja bem catigueiro,
um homem que mata onça
ou então um cangaceiro.

(História Completa de Antônio Silvino 8)

2.3.2. Aspectos específicos

2.3.2.1. Nomes e epítetos

Como heróis, os jagunços e cangaceiros foram objeto da mudança de nomes e do costume de aplicar epítetos para

descrever talentos extraordinários. É óbvio que isto vem da tradição épica, mas, em nosso contexto, é uma parte da cultura do sertão observada nos ciclos heróicos da literatura de cordel.

GSV: Estes são exemplos dos nomes e epítetos associados aos jagunços:

O menino, Reinaldo, Diadorim, Diadorina; Riobaldo, Cerzidor, Tatarana, Urutu-Branco; Ricardão e Hermógenes, os Judas; Joca Ramiro, Rei da Natureza; Medeiro Vaz, Rei dos Gerais; Riobaldo, Rei do Sertão.

LdeC: Segue-se uma série de epítetos encontrados no ciclo do cangaceiro da poesia popular, acompanhada de nomes e epítetos do ciclo do valente:

Antônio Silvino: o Leão do Norte, o Rifle de Ouro, o Governador do Sertão, o Mestre de Morte, o Grande Rei do Cangaço. Lampião: o Galo Cego, o Terror do Norte, o Interventor do Sertão. O Valente Vilela, o Valente Cascavel, o Terror da Região, a Fera do Sertão, o Grande Herói do Sertão, Jerônimo Lutador, o Aventureiro do Norte, a Fera da Travessia e o Rei dos Vaqueiros.

2.3.2.2. Pontaria certa

O herói tem que ser um perito no tiro ao alvo, já que o rifle é a arma mais utilizada pelo jagunço ou cangaceiro. Isto é verdade apesar de ser o duelo a faca que determina o resultado da luta corpo-a-corpo. O famoso papo-amarelo ou rifle *Winchester* teve um papel importante no sertão de Minas, da Bahia e nas lutas nordestinas no sertão. É por isso que Antônio Silvino é o “rifle de ouro” em muitos poemas. O jagunço ou cangaceiro às vezes fica famoso por sua pontaria certa e, por isso, existem nomes como “Lagarta-de-Fogo” de Riobaldo e “Lampião”. O talento é reconhecido quando Riobaldo é premiado com um rifle.

GSV: Riobaldo é o epítome do jagunço bom no tiro ao alvo:

Corta aquele risco Tatarana! – me aprovavam. Se cortasse? Nunca errei. (131)

LdeC: Na poesia popular, Antônio Silvino faz o mesmo papel de Riobaldo quando diz:

Preparo meus cachorrinhos
e grito: rapazeada,
defuncto é minha lavoura.
Esse rifle é minha enxada,
a chuva é esse facão.
Eu sou filho do sertão,
nunca errei uma caçada.

(Os Cálculos de Antônio Silvino s.p.)

2.3.2.3. Admiração da valentia e seus prêmios

Uma vez que a guerra era um modo de vida, para enfrentá-la e sobreviver eram necessárias certas qualidades. Das que eram intangíveis, a valentia era a mais respeitada; era exigida do jagunço ou cangaceiro, mas também era premiada com o maior prêmio: a vida mesma. Juntamente com o desejo da justiça e a obrigação da vingança, o respeito à valentia ficou entre os princípios mais exigentes e severos do herói sertanejo.

GSV: Porque lutou bem e seguiu o código, Zé Bebelo foi premiado pela valentia. Recebeu o exílio em vez da morte e foi aceito imediatamente como chefe da missão dos jagunços para vingar-se dos Judas, isto é, assim como foram cumpridos os termos do seu exílio.

LdeC: Antônio Silvino poupa a vida de um de seus mais famosos e difíceis adversários que lutara bravamente:

Então, Alfredo Chianna
vinte vezes me atirou;
e acabando a munição
da casa a porta trancou;
arrombei-lhe uma janella;
e elle a mim se entregou!

Não offendi ao Chianna
porque me admirei
de sua grande coragem.
Quando em sua casa entrei
dei-lhe um abraço apertado
e amigo d'elle fiquei!

(*A História de Antônio Silvino, Novos Assaltos 3*)

2.3.2.4. Atitude frente à adversidade

Quando o herói se encontra frente à adversidade, em particular diante de um perigo inesperado, ele os encara como um aspecto necessário da vida e se resigna ao desafio. Esta atitude estoica relaciona-se com o seu ponto de vista sobre o bem e o mal no mundo, idéia a ser discutida mais adiante neste ensaio. O desconhecido e o mistério se explicam simplesmente pela declaração de que eles existem, e que a fortuna é responsável por eles. O herói acredita que, para vencer esse destino, tornam-se necessários atos de valentia. Essa visão da adversidade se completa em *Grande Sertão: Veredas*.

GSV: Riobaldo fala da vida:

A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes.
Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras do Cão, e
as vertentes do viver. (381)

LdeC: O herói do famoso poema História de Mariquinha e José de Souza Leão fala da vida:

José lhe disse: meu velho,
isto depende da sorte.

O homem para viver
precisa que seja forte,
não tema revolução
e se houver precisão
troque a vida pela morte. (2)

2.3.2.5. O amor

Ainda que o romance de João Guimarães Rosa seja bem mais complexo do que os poemas da literatura de cordel, existem certos paralelos na maneira de tratar o tema do amor. Antes de tudo, o tema do suspeito amor homossexual na mente de Riobaldo está complicado pela sua relação ao tema da "donzela guerreira", como parte do enredo feito com o mais alto sentido de delicadeza e arte pelo autor erudito. (A relação será vista mais adiante neste ensaio.)¹⁶ Mas tanto o amor físico entre jagunço e prostituta, no caso de Riobaldo e Nhorinhá, quanto o amor tradicional do herói e a filha do fazendeiro, no caso de Riobaldo e Otacília, estão presentes na literatura de cordel. O segundo caso é especialmente digno de nota porque identifica uma situação predominante e requer uma explicação, desde que reflete costumes sociais e é a base para uma importante variação do tema num grande ciclo da poesia popular, aqueles poemas que tratam do valente.

No ciclo do valente na poesia popular do cordel, a protagonista heróica é geralmente a filha do mau mas forte dono de fazenda, chamado dono, capitão ou coronel. O herói chega à fazenda, procura e consegue emprego de vaqueiro e, depois de conhecer a filha do patrão, se apaixona por ela. Porém, o dono e pai não aceitará, nem pode aceitar, o herói como um possível genro que não se mostre igual ou maior do que ele em valentia. Em virtude desse clima de oposição, há um intercâmbio de cartas clandestinas entre o herói e a heroína e, no fim, os dois fogem. O pai manda que os cabras alcancem os amantes, e segue-se uma luta crucial. Depois de subjugar os cabras e o pai, o herói é aceito por este, se casa com a filha e herda a fazenda. Este tema e suas variações são, quase sempre, repetidos no ciclo do valente da literatura de cordel e, paralelamente, na história de Riobaldo e Otacília no romance.

GSV: O fazendeiro não deixa que a filha seja prometida ao herói, nesse caso um jagunço. Riobaldo tem medo da decisão do pai de Otacília:

Só um vexame, de minha extração e da minha pessoa: a certeza de que o pai dela nunca havia de conceder o casamento, nem tolerar meu remarcado de jagunço, entalado na perdição, sem honradez costumeira. (310)

LdeC: Este tema é freqüente em muitos poemas do ciclo do valente. O fazendeiro fomenta o conflito por não permitir nenhuma relação, muito menos o casamento, entre a filha e o valente.

GSV: Quando o pai é completamente inflexível em sua oposição, o herói tem só um recurso: fugir com a moça. Riobaldo pensa nessa possibilidade e na idéia de escrever uma carta a Otacília, pedindo-lhe que fuja com ele:

[. . .] ela Otacília pudesse praticar o estouvamento gentil de se fugir de casa e vir aventurada em minha cata, por todos os pousos deste sertão /. . ./ Ah, ela vinha, montada num bom cavalo corcel, aparecia de repente, por meu nome perguntando. E eu declarava a grandeza real dela, definida bem do meu lado, na frente do grande bando de meus homens. (369)

LdeC: É fato constante dos romances de heróis valentes de cordel, mas um caso bem parecido e ainda mais famoso é quando Lampião pede que Maria Bonita deixe tudo para fugir com ele:

Depois ele perguntou:
tu queres fugir comigo?
Querendo pode aprontar-se
sem temer nenhum perigo,

que te levo na garupa
deste meu cavalo amigo.

(*A Morte de Lampião ou a Vingança de Corisco* 20)

2.3.2.6. A capacidade de compaixão

É conveniente encerrar estas considerações a respeito da descrição do herói com a retomada de um aspecto mais sensível de seu caráter. É irônico que, em meio à violência e morte no sertão, haja lugar para o sentimento. Nesse ponto, a literatura de cordel é um reflexo de uma fonte famosa, as histórias de Carlos Magno e Rolando. O livro em prosa *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* sempre foi importante nas pequenas coleções de livros no sertão. Teve tanto sucesso que, ao lado de *O Lunário Perpétuo* e *Missão Abreviada*, ficou como parte integrante da cultura sertaneja.¹⁷ Há um ciclo na literatura de cordel em que as histórias em prosa de Carlos Magno e os doze pares são transpostas à poesia. Na poesia popular, o mais famoso relato da cena de tristeza de Carlos Magno, depois da morte de Rolando, é baseado diretamente no livro. Essa mesma capacidade de compaixão está presente no jagunço ou cangaceiro depois da morte de um companheiro guerreiro que é, ao mesmo tempo, um herói e querido amigo.

GSV: No momento da morte de Diadorim, Riobaldo e seus jagunços choram por ela:

Recai no marco do sofrer. Em real me vi, que com a
Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos exten-
so. E todos meus jagunços decididos choravam.
Daí fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério
do Paredão enterrada, em campo do sertão. (454)

LdeC: Antônio Silvino chora por seus amigos guerreiros:

Eu choro a falta que faz-me
todos os meus companheiros,
qual Carlos Magno chorou

por seus doze cavaleiros.
Nada me faz distrair,
não deixarei de sentir
a morte dos cangaceiros.

(As Lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade 7)

LdeC: Carlos Magno expressa o mesmo sentimento de tristeza e dor quando lamenta a morte de Rolando nesta versão sertaneja da história:

Oh! meu nobre cavaleiro,
tua morte deixou-me triste
para que hoje viver
com dores que não resiste
sem ti, meu caro Roldão,
jamais a vida persiste.

. . . Os dias que eu viver
nesta miserável vida
gastarei-os em contínuo
chorar tua partida;
talvez que breve também
eu termine a minha vida.

(A Morte dos Doze Pares de França 24, 25)

2.4. O herói em batalha

2.4.1. Nomes das forças adversárias

Ao seguir a tradição heróica da poesia épica de *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, dos subseqüentes folhetos derivados do livro e da tradição heróica da literatura de cordel, o poeta popular designa os homens sob o comando do chefe. Faz isto, geralmente, como prelúdio à batalha. Às vezes, o faz rigorosamente pelo nome; outras, pelo nome e apelido e, ainda, pelo nome, apelido e uma curta descrição do atributo destacado do homem. Esta técnica se presta à descrição de grupos médios ou grandes de jagunços ou

cangaceiros, como aqueles de Antônio Silvino ou Lampião. Muitas vezes há a apresentação de uma hierarquia segundo a importância do jagunço, como na poesia épica tradicional.

A descrição dos grupos de jagunços no romance corresponde muito aos padrões seguidos pelo poeta popular. Há um padrão hierárquico com uma certa tendência a respeitar o lugar do jagunço no grupo e, também, um padrão mais simples que carece de hierarquia.

GSV: Riobaldo descreve o grupo sob a chefia de Zé Bebelô; somente fala dos jagunços importantes, mas em uma ordem flexível e decrescente a respeito de seu papel no romance:

Zé Bebelô, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o Alaripe, que era de ferro e de ouro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação; Marcelino Pampa, segundo em chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito [. . .]. (242)

LdeC: Os homens de Lampião são descritos numa ordem decrescente de importância quando estão em Juazeiro em 1926:

Bote em primeiro lugar
o mano Antônio Ferreira
que desde o ano de quinze
enganchou a bandoleira
e até a data presente
tem vivido unicamente
do rifle e da cartucheira.

Depois disso tem Sabino
que é um peito de aço
do sertão paraibano,
bicho feito no cangaço
briga tão desassombrado

que quasi todo soldado
teme o peso do seu braço.

(Visita de Lampião a Juazeiro no Ano de 1926 10)

GSV: Descreve o autor os homens e seus atributos, mas sem nenhuma ordem lógica:

Capixum – caboclo sereno, viajado, filho dos gerais de São Felipe; Fonfredo – que cantava todas as rezas de padre / . . ./ Sesfredo / . . ./ o Testa-em-Pé / . . ./, o Paspe. (134)

LdeC: O poeta descreve os membros menos importantes do grupo de Lampião, mas sem qualquer referência a seu lugar no grupo:

Acostado a Lampião
vinha o célebre Caratuja.
Mais atrás vinha Peitica,
com ele vinha Coruja;
também vinha Patativa
já trazia a faca suja.

(Lampião na Bahia 3)

2.4.1.2. Descrição das armas

Lembrando a tradição heróica na poesia, João Guimarães Rosa descreve com muitos detalhes as armas de seus heróis. A literatura de cordel comparte esse costume tradicional quando, por exemplo, tanto o valente como o cangaceiro descrevem a quantidade e a qualidade de suas armas. Este aspecto da poesia popular é especialmente agradável aos editores da literatura de cordel que utilizam xilogravuras nas capas dos romances ou histórias para retratar em tamanho exagerado as armas do herói, o facão, as cartucheiras e o revólver ou o rifle.

GSV: Riobaldo descreve suas próprias armas:

Sobre o fato, para de mim não desaprenderem, não se esquecerem, eu pegava o rifle – tive rifle de winchester, até, de quatorze tiros – e dava gala de entremez. Para rebater, reproduzia tudo a revólver [...] Social eu andava com minhas cartucheiras triplas, só que atochadas sempre. Ao que, me gabavam e louvavam, então eu esbarrava sossegado. (131)

LdeC: O poeta descreve Lampião, suas armas, seu cavalo e seu lenço:

A frente de cabroeira
vinha o célebre Lampião
de barbicacho passado
e o parabélem na mão.
Trazia quatro bornais
repletos de munição.

... Trazia 3 cartucheiras,
muitas balas no fuzil,
montado num bom cavalo
tendo o nome de anil,
um grande lenço de seda
tendo as cores do Brasil.

(Lampião na Bahia 2)

2.4.1.3. O duelo a faca: a maior prova

A descrição da guerra no romance e na poesia popular é significativa. O talento com que João Guimarães Rosa desenha as cenas de batalhas e, em particular, a luta final entre os Judas e a força de Riobaldo dá um toque de realismo ao romance. Em outro sentido, a luta final entre as forças do bem e do mal é um clímax necessário e apropriado à missão heróica de justiça e vingança. Ao cumprir-se o código ou credo do jagunço, revela-se que João Guimarães Rosa tem conhecimento da cultura popular

e das lutas no sertão de Minas Gerais e outras partes do sertão. Quase exclusivamente no ciclo do valente e muitas vezes no ciclo do cangaceiro, o duelo a faca determina o resultado da luta entre o bem e o mal.¹⁸ Há um combate preliminar com os revólveres ou rifles, mas o combate corpo-a-corpo com as facas determina a força verdadeira (o caráter?) do indivíduo. É interessante notar que, apesar de apelidos e epítetos como Lampião ou “o Rifle de Ouro”, Lampião e Antônio Silvino no fim têm de vencer os inimigos com as facas. A adaptação do duelo a faca ao tema do romance por Guimarães Rosa faz dele um símbolo, a luta do indivíduo contra o mal e as manifestações do mal na vida.

GSV: A missão de Diadorim, em busca de justiça e vingança, determina a necessidade e o estilo ou método do duelo final:

Diadorim era assim: matar, se matava – era para ser um preparo. O judas algum? – na faca! Tinha de ser nosso costume. (31)

LdeC: Em um dos mais conhecidos poemas da poesia popular, o herói Vilela enfrenta o maior inimigo numa luta até a morte:

Deixaram as armas de fogo,
cada qual o mais ligeiro.
Os dois homens se travaram
em luta pelo terreiro;
os punhais davam faíscas
que só forja o ferreiro.

(O Valente Vilela 13)

GSV: A cena do julgamento e o discurso de Só Candelário indicam o mesmo hábito:

Só quero pergunta: se ele convém em nós dois resolvermos isto à faca! Pergunto para briga de duelo

/.../ É o que acho! Carece mais de discussão não
/.../ Zé Bebelo e eu – nós dois, na faca! (202)

LdeC: O herói Zé Garcia, depois de derrotar dois inimigos menores, enfrenta o mais forte:

Então disse Zé Garcia:
ouça outra confissão.
Eu tinha 3 inimigos,
2 estão mortos no chão.
Agora só resta um,
segure o punhal na mão.

(História do Valente Sertanejo Zé Garcia 39)

2.5. O herói: para ser lembrado

2.5.1. Proezas heróicas: glória, fama e louvor poético

A tradição heróica é baseada nas proezas do homem. Também requer alguém para contar os feitos dos heróis. No sertão, o dever de decidir o que merece louvor muitas vezes fica com o poeta folclórico no seu papel de representante do povo, a pessoa que assimila as crenças do povo e as verbaliza. Quando um escritor culto encarrega-se de empregar tais assuntos, recria ou adapta o que veio antes dele. Esse é o caso de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, seu poema em prosa. Há acontecimentos e proezas específicos que, segundo João Guimarães Rosa, merecem ser cantados, ser lembrados pelo povo, acontecimentos assinalados no romance. Estes mesmos eventos correspondem aos feitos no ciclo heróico da literatura de cordel.

GSV: Riobaldo fala da reputação de Zé Bebelo de ser um homem justo:

E desse caso derivaram também uma boa cantiga violeira. (66)

GSV: O julgamento de Zé Bebelo tornar-se-á eterno graças aos poetas:

Seja a fama de glória. / . . . / Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair divulgado em jornal de cidade [. . .]. (210)

LdeC: A própria existência da literatura de cordel é exemplo da realidade heróica da qual fala Guimarães Rosa no romance: os ciclos do valente e do cangaceiro consistem em proezas verdadeiras e imaginadas, expressas em verso por poetas folclóricos e populares, cantadas ou declamadas nas feiras do sertão e transformadas, com o passar do tempo, numa parte essencial da cultura do povo.

2.5.2: O herói-cantador de romances

Ligada à parte precedente é a personagem literária do jagunço que compõe e canta romances heróicos. Embora personagem de menos importância no romance, Siruiz é significativo, em virtude dos romances que canta, da influência que exerce sobre Riobaldo e do ambiente heróico que cria no romance. Tem um paralelo na cultura popular, precisamente o cangaceiro que improvisa verso e canta romances. Segundo a cultura folclórica e popular, cangaceiros famosos como Lampião e Rio Preto compuseram e cantaram suas próprias proezas. A versão popular de *Mulher Rendeira* já foi atribuída diretamente a Lampião. Por isso, vê-se que o herói-cantador do romance tradicional tem correlativo tanto na literatura culta como na popular do Brasil. É interessante ver que Riobaldo esforça-se para contar sua própria história na forma de um romance semelhante àqueles que se chamam ABC, as histórias biográficas ou autobiográficas dos heróis da literatura de cordel. Um exemplo é o ABC de *Jesuíno Brilhante*.¹⁹

GSV: Riobaldo é inspirado a criar seu próprio ABC diante da influência de Siruiz:

Somente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, somente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempos de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada,
soltaram o Rei do Sertão [. . .].

Travessia dos Gerais,
tudo com armas na mão. . .
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão! . . . (350)

LdeC: Segundo a cultura popular, o cangaceiro Lampião compôs poemas sobre suas proezas e mandou divulgá-los no sertão como propaganda de sua fama. O poeta narra o talento de Lampião como improvisador de versos:

E Lampião no terreiro
enquanto se despedia
descrevia sua conduta
declamando em poesia.
Aqui abaixo eu traduzo
sem alterar o seu uso
nem a sua ortografia.

(Lampião, o Rei do Cangaço, Amores e Façanhas 29)

2.5.3. Um exemplo de proeza heróica: a travessia

A palavra "travessia" pode significar passagem ou viagem ou pode ter a conotação especial de feito heróico, a proeza nunca mais repetida. É nossa opinião que a palavra é utilizada nos dois sentidos em *Grande Sertão: Veredas* e que a sua compreensão intensifica a apreciação do romance. Na literatura de cordel, "travessia" se emprega para significar a passagem sobre-humana de um lugar isolado e perigoso. O deserto, ou terra árida, atravessado, é sempre associado a animais ferozes tais como a onça ou o touro brabo, que são capazes de atacar e matar o homem. O desafio à vida é aumentado pela carência d'água.

Não há dúvida de que João Guimarães Rosa projetou a travessia do Sussuarão para ser não só uma viagem difícil, mas uma prova de valentia de proporções heróicas. Mostra não só a coragem de Riobaldo, mas assinala o caminho para a luta final com Hermógenes, esta luta também uma travessia em certo sentido. E, está claro, Guimarães Rosa termina o romance com a palavra travessia em referência à luta do homem contra o diabo, se ele realmente existe. Assim é que a vida toda chega a ser uma travessia.

A semelhança nos motivos tanto do escritor culto quanto do escritor popular nos convence de que ambos escrevem sobre as mesmas qualidades de valentia necessárias para sobreviver no sertão.

GSV: Riobaldo fala de seus próprios motivos ao atravessar o Sussuarão:

O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me lembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do *raso*. Mas, Diadorim, também, não adivinhou meu espírito. Pois, por aquela conta, mesma, era que eu queria. Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia fora, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse. (381)

*LdeC: José de Souza Leão, na fuga à perversidade
do pai de sua amante, tem de sobreviver numa
grande travessia:*

Se montaram e depois
seguiram a mesma jornada
por um sertão esquisito
onde não tinha morada.
Andaram uma semana
e tigre sussuarana
vinha insultá-los na estrada.

Quase que morre de sede
no interior do sertão
numa grande travessia
na serra do Espigão.
Mas Deus o auxiliou
por felicidade achou
água em um caldeirão.

*LdeC: O cangaceiro Lampião escapa das forças que
o perseguem penetrando num deserto e fazendo
uma grande travessia:*

Depois de tudo meteu-se
no Raso da Catarina,
um deserto montanhoso,
aonde a fera assassina
só temia aos castigos
da natureza divina.

Pois o deserto media
vinte léguas de largura,
quarenta de comprimento,
sem fontes de água pura
lugar que fazia medo
entrar uma criatura.

(Os Cabras de Lampião 41)

2.6. O desafio maior: a presença e o conflito do bem e do mal no mundo

2.6.1. O bem e o mal

Uma das idéias básicas expressas pelos poetas da poesia popular brasileira é a existência dualista do bem e do mal no mundo, as forças contrárias da vida. Este pensamento, e ramificações dele, está presente em escala maior ou menor na literatura de cordel. Vê-se especificamente na luta entre bem e mal nos romances; no ciclo da religião que trata principalmente de Jesus, suas obras, os santos e o diabo; no ciclo do Padre Cícero, que é a figura messiânica do Ceará; no ciclo da moralidade e o “tempo de hoje em dia”, em que o poeta dá ênfase à luta entre o bem e o mal na constante mudança de costumes ou hábitos do povo e aos eventos admiráveis de hoje em dia; e no ciclo do valente, onde o bem enfrenta o mal e sempre vence.

É este conflito das forças do mal e do bem que João Guimarães Rosa escolheu para representar a essência da luta na vida. O conflito forma a base de *Grande Sertão: Veredas*, quer no sentido coletivo, como a missão de erradicar o mal do sertão, representado nas pessoas dos Judas, quer no sentido individual, expresso na luta de Riobaldo para superar suas dúvidas no que diz respeito à existência de Deus e do diabo, e na sua tentativa de dominar o que acha que é uma atração por Diadorim.

GSV: A dicotomia básica do bem e do mal é simbolizada pela presença de Deus e do diabo no mundo. Riobaldo explica seu ponto de vista:

O senhor não vê? O que não é Deus, é estado de demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. (49)

LdeC: O poeta popular filosofa sobre o bem e o mal no mundo, as forças divinas e satânicas:

Duas correntes dominam
este globo terreal:
uma corrente é satânica
e a outra é divinal,
uma tem força do bem
e a outra força do mal.

(Emboscada na Serra 1)

LdeC: o poeta explica em termos populares a mesma idéia de Riobaldo:

Deus quando fez nosso mundo
nele só botou bondade,
mas o diabo perverso
com toda sua maldade
enxertou-lhe malifícios,
infâmia e perversidade.

(O Terror da Zona 1)

2.6.2. O pacto com o diabo

A questão do bem e do mal no romance se reflete na existência ou manifestação de Deus e do diabo. Por isso, é preciso que o diabo, ou um agente do diabo, um pactário, apareça no papel da força do mal na luta final no Paredão, que é o clímax do livro. Já é óbvio que Diadorim representa o bem.²⁰ Assim é que o pacto estende o alcance da luta, fazendo dela um combate verdadeiramente heróico. A genialidade de João Guimarães Rosa foi a expressão feliz do conceito da luta entre o bem e o mal por meio da idéia do cangaço tal como existe na mente do sertanejo: mediu-se a força do bem representada por Diadorim contra a essência do mal representada por outro jagunço, Hermógenes. Este tema também é um padrão tradicional na cultura popular brasileira, e o melhor exemplo dele é Lampião. Há muitos outros exemplos da presença do diabo na literatura de cordel, mas o caso de Lampião melhor expressa a crença popular que é recriada na pessoa de Hermógenes no romance.

É interessante notar que Lampião é louvado e também temido pelo povo. Às vezes, é visto como um chefe valente, líder de homens em busca da justiça. Mas, em outras ocasiões, é visto como a personificação do mal devido à carnificina que fez, e é, ainda, relacionado com o diabo em consequência do jeito inexplicável ou misterioso com que escapa das forças da justiça. Existe um poema que narra a assinatura do pacto de sangue, com a promessa de Lampião de deixar a religião.²¹

GSV: Riobaldo crê que Hermógenes realmente tem pacto com o Cão:

"O Hermógenes tem pautas. . ." Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (40)

LdeC: A crença popular é vista nestes dois exemplos:

As forças se reuniram,
mudaram de posição,
prometendo o comandante
não cercar mais Lampião
porque jura com certeza
que ele tem pacto com o cão.

(Lampião na Bahia 16)

Isso porque no nordeste
Lampião era falado,
diziam ser invencível
e ter o corpo fechado
para punhal, faca e bala
e de cobra ser curado.

. . . Que tinha parte com Deus
e com o Diabo em seguida
ninguém não acreditava
que ele perdesse a vida,

nunca de "morte matada"
e sim de "morte morrida".

(*Os Cabras de Lampião* 62)

2.7. A mulher no papel de herói

2.7.1. Valentia, destreza e beleza

No ciclo do valente da literatura de cordel, o jovem herói tem que mostrar valentia extraordinária para superar o obstáculo (o pai da moça) que se opõe à corte e ao casamento.

Freqüentemente, a moça tem que ajudar o namorado e tem de ser igualmente valente. Tal é o caso da moça Petronilha em *O Heroísmo de Petronilha e as Bravuras de João de Deus*. No ciclo do cangaceiro, o caso mais conhecido da heroína valente é o de Santinha ou Maria Bonita, a amante de Lampião. Segundo os poetas populares, ela podia manejar o rifle e o revólver tão bem quanto a maior parte dos homens. Embora sua beleza e proezas fossem exageradas pelos poetas populares, ela se conformou ao padrão da mulher heróica do sertão. Em *Grande Sertão: Veredas*, a figura heróica é, naturalmente, Diadorim. Embora seja uma heroína disfarçada de homem, uma história já pesquisada e comentada por Proença, Ariano Suassuna e outros, ainda possui as características de valentia, destreza e beleza vistas nas heroínas da poesia popular.²²

GSV: Riobaldo lembra-se de Diadorim:

Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão apostado – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. (135)

LdeC: Uma semelhança notável existe entre a descrição anterior de Diadorim, os nomes atribuídos a Diadorim, outras características dela no romance, especialmente quando jovem, o Reinaldo do Rio São

Francisco, e a seguinte descrição de Lucelita, uma heroína da poesia da literatura de cordel:

Com 11 anos de idade
mostrava coragem e força;
tinha a bravura de um homem
e as feições de uma moça.
Os vizinhos só lhe chamavam
a bonequinha de louça.

Brilhavam igualmente o dia
ou uma lâmpada fluorescente
imitava a estrela Dalva,
a tarde pelo poente
ou a lua prateada,
a noite pelo nascente.

. . . Usava calça comprida,
revólve com cartucheira,
um cavalo Russo pombo.
Era disposta e ligeira,
derribava barbatão
no mato por brincadeira.

(História de Lucelita, a Filha do Vaqueiro Valente 3, 4)

Repetimos que não queremos dizer que *Grande Sertão: Veredas* seja imitação, direta ou indireta, da literatura de cordel, mas, sim, que um e outra expressam uma realidade em comum, refletida nos temas do romance e dos ciclos heróicos da literatura de cordel.

2.7.2. A mulher vingadora

A vingadora é menos comum que o vingador na literatura de cordel, mas é importante na poesia. O papel se encontra tanto na poesia oral como na escrita no Nordeste. Exemplos são o romance, já mencionado, *A Donzela que Foi à Guerra*, a situação angustiosa da viúva que tem que vingar a morte cruel do

marido, ou a filha única que tem que fazer o papel do filho vingador – estes dois últimos tirados da poesia popular. O caso de Diadorim também cabe nessa última categoria.

GSV: Riobaldo descreve o motivo de Diadorim ficar na vida de jagunço e perseguir inexoravelmente Hermógenes:

Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. /. . ./ Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue. (26)

LdC: O poeta conta da viúva que tem de vingar a morte do marido:

Ela havia herdado o dom
do esposo falecido
sobre os pés de Lampião,
ladrão covarde e bandido,
e ela jurou vingar
a morte do bom marido.

(O Valente Tigre Preto e a Velha Treme Terra 1)

3. Conclusão

O objeto deste ensaio foi mostrar a fusão da cultura popular à cultura erudita de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*. Os mesmos temas folclóricos e crenças populares que constituem o ciclo heróico da literatura de cordel se expressam de modo artístico no romance. As duas obras, a primeira, culto-inovadora, a segunda, folclórico-popular, são tiradas da mesma realidade. João Guimarães Rosa absorveu e recriou temas partilhados com a cultura popular. Por isso, o espírito heróico da personagem aculturada ao sertão do Brasil, constante nos ciclos do cangaceiro e do valente da literatura de cordel, está presente no jagunço de *Grande Sertão: Veredas*. Além disso, a personificação de noções abstratas, como o bem e o mal ou

a essência da vida, está presente no romance e na poesia popular. Daí, um estudo comparativo do romance e da poesia popular demonstra um aspecto importante da cultura brasileira do século XX: a aparição da cultura do povo na literatura brasileira. Também mostra a unidade cultural do mesmo Brasil.

Depois deste exame dos textos, é possível ver o escritor João Guimarães Rosa com maior amplitude. Seu talento na expressão lingüística é mais apreciado quando se percebe a riqueza da temática contida na expressão literária. João Guimarães Rosa foi um artista extraordinário, mas foi agraciado com matérias ricas com que fazer sua obra-prima.

NOTAS

¹ Um crítico que escreveu uma obra pioneira sobre esse aspecto foi Manuel Cavalcanti Proença, "Trilhas do Grande Sertão", In: -. *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1959), p. 161-176.

² Wilson Martins em sua introdução a Mary L. Daniel, *João Guimarães Rosa: Travessia Literária* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1968), p. XX.

³ Proença, *op. cit.*, p. 159.

⁴ Otoniel Santos Pereira, "Guimarães Rosa segundo Terceiros", *Realidade*, São Paulo, s.d., p. 63.

⁵ *Id.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ J. Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. 6. ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1968).

¹⁰ Ver Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*. (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968), p. 122.

¹¹ Cascudo, *Flor dos Romances Trágicos*. (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966), p. 17.

¹² *Id.*, p. 126.

¹³ *Id.*, p. 117.

¹⁴ Para mais informações sobre a influência desse livro no sertão, ver Cascudo, *Cinco Livros do Povo* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1953), p. 441-448.

¹⁵ Essas características representam um resumo das que se encontram nos folhetos e romances de Antônio Silvino e Lampião da literatura de cordel.

¹⁶ O amor homossexual está esporadicamente no ciclo da moralidade e "o tempo de hoje em dia" na poesia popular do cordel, mas o contexto é completamente diferente e não tem nada da nobreza do tratamento delicado do romance de Guimarães Rosa. Antes, é assunto criticado, satirizado e convertido em piada vulgar. Este autor não encontrou nenhum exemplo de relação tal como em GSV nos romances de valentia no cordel, fato que em um sentido dá mais valor à criatividade de Guimarães Rosa. M. Cavalcanti Proença trata cuidadosamente desse assunto em seu estudo, p. 173-176.

¹⁷ Veja-se Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, p. 129-130.

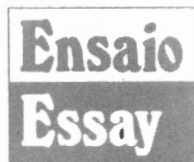
¹⁸ Nada mais claro para provar isto do que o conto seminal do mesmo autor, "A Hora e Vez de Augusto Matraga", de *Sagarana*, quando a luta a faca realmente se converte em duelo moral.

¹⁹ Veja-se Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, 2. ed., Paraíba, 1928.

²⁰ Veja-se Proença, p. 173-176.

²¹ Veja-se "O Marco de Lampião", em *O Baile das Quatro Artes*, de Mário de Andrade, São Paulo, s.d.

²² Para maiores informações sobre este tema dos romances orais e o poema *A Donzela que Foi à Guerra*, veja-se o estudo de Proença, um estudo de Ariano Suassuna com o título "Encantação de Guimarães Rosa", *Estudos Universitários*, Recife, 1967, e consulte-se Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, Rio de Janeiro, 1968.



GRAFIAS DE UMA METRÓPOLE DO SÉCULO

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This essay discusses the modern city, placed under suspicion by Adelino Magalhães since his first writings in 1916, which are considered as tokens of the certainty crisis of modernity. The written scene captures the city as a mobile, in a kaleidoscopic view, in order to spell it in terms of fragmentation, simultaneity and descontinuity. Departing from the euphoria with Rio de Janeiro's modernization and revealing the fragile urban mythology through the anxieties of worldly life, Magalhães inscribes the metropolis in a sign of disenchantment that forecasts a heavy pessimism regarding future. Taking as theme the opposition between country and city and the street as the fundamental symbol of modernity, Adelino Magalhães dramatizes the impossibility of Ideal and points to the distopia determined by material progress and the ensuing corrosion of Mistery.

A cidade e suas questões determinam nosso cotidiano e dão forma aos nossos quadros de vida. Ela é nosso presente turbulento e nossos velhos medos. Tornou-se para a maioria de nós o estabelecimento humano, nossa morada incerta. Assim a expressa François Barré¹ no "Prefácio" do magnífico catálogo da exposição *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*, realizada em 1994, no Centre Georges Pompidou, em Paris.

A exposição veio revelar que a cidade é uma grande questão desde a abertura dos tempos modernos. É a cidade um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno. É pensada como espaço físico e como mito cultural e constitui-se, hoje, um debate pós-moderno, pois sabe-se que a idade das cidades ideais caiu por terra.²

Essa cidade grande em crise, morada incerta, já havia sido vislumbrada por Adelino Magalhães, desde as primeiras décadas deste século, quando colocava a cidade utópica sob suspeita, na perspectiva de um olhar da periferia da modernidade.

Num dos aforismos que compõem *Os marcos da emoção* (1933), o autor reflete sobre o desencanto do presente em relação ao futuro, comparando-o com a perspectiva de tempos melhores que o passado projetava. Diz ele:

– A gente, outrora, quando sonhava com o mundo futuro, ligava logo a essa visão a idéia de ventura. Divagava-se no "mundo mais feliz de amanhã". Hoje já se tem escrúpulo de se contar com essa felicidade futura; sonha-se apenas com o mundo mais "convulso" que virá!

Causa-nos pavor o Deslumbramento em perspectiva. Talvez resida o mal em nós; por estarmos menos inocentes. . .³

Esta posição recoloca em pauta a crise das certezas da modernidade, que Adelino Magalhães⁴ já vinha rastreando desde sua estréia, em 1916, com *Casos e impressões*. Já desconfiava da noção de progresso pautado no pensamento racional, para ele limitado e ocioso. Revelava “uma atitude de desgosto e ironia frente às instituições e à própria cultura carregada de tonalidade às vezes trágica em que duvida das projeções futuras da humanidade. É um pessimismo inerente à crise do conhecimento da Idade Moderna” – como demonstra Sônia Brayner.⁵ Ao dramatizar o pesadelo do ser-em-mudança, o autor mergulha sua subjetividade profunda em busca de um Ideal. Aquele aforismo de 1933 parece enfatizar o desencanto dessa busca, corroída pelo avanço do mundo material e em crise e pela forte ideologização. O que se pode esperar é um mundo “convulso”; perdeu-se a inocência do “Deslumbramento” do “mundo mais feliz” que se vislumbrava. A perspectiva do presente remete a uma nostalgia – a dor da perda – das esperanças que habitavam o “outrora”.

A reflexão feita aí em termos abstratos aparece na visão pessimista de textos anteriores, que traduzem a frágil mitologia urbana criada pela modernidade. Dramatizam esses textos “a disjunção de um mundo longamente estável e a irrupção desestabilizadora das novas tecnologias, assentadas sobre a aceleração, a fragmentação e a concentração isoladora das grandes cidades”.⁶ Nesse sentido, Adelino Magalhães confirma a decadência da Urbe – a Cosmópolis, símbolo onipresente da civilização, a ser destruída –, como se lê em “Raiva e maldição”,⁷ de *Inquietude* (1922).

Identificando, por vezes, a Cosmópolis com o Rio de Janeiro, denomina-a simbolicamente “Sebastianópolis” (cf. “A rua”, de *Visões, cenas e perfis*, 1918). Rechaça o Rio moderno e o lê como a cidade maldita e ociosa, a cidade do vício que ele representa à maneira de um caleidoscópio. Observa atentamente a cidade, comentando satiricamente seus vícios e costumes. Afasta-se da visão eufórica do Rio que se civilizava, para revelar o “tumulto da vida”: traz para a cena os estilhaços que compõem os ritmos múltiplos da cidade.

Assim é o longo texto “A rua”,⁸ espécie de afresco urbano, que capta a cidade num novo *set* de ritmos. O princípio formal que o organiza aproxima-se da técnica de colagem e montagem. Substitui-se a perspectiva fixa por outra articulada de pontos de vista múltiplos. O narrador descarta os contornos precisos, justapõe e superpõe fragmentos da realidade que é desmontada, sem submetê-la à síntese totalizadora. Os detalhes substituem o conjunto e são relativizados ao olho que olha de um ponto de vista móvel. Ao invés de figuração estática, olhares sucessivos captam o espetáculo da rua, em instantâneos. Segundo salienta Sônia Brayner:

Este instante-olhar é a consciência que se apercebe dos pormenores do mundo dinâmico, montados em função das reflexões éticas do narrador: ora se aproxima, ora se afasta, visão do alto que descortina o bulício de homens e viaturas, num jogo caleidoscópico.⁹

Para representar a cidade como um móvel, fato móvel, a técnica do fragmento organiza o texto à semelhança da montagem cinematográfica e ajusta-se à visão espectral que se aproxima da linguagem impressionista. O visualismo plástico e dinâmico do narrador apreende a realidade atomizada da rua, através de impressões cambiantes no fluir do dia até o anoitecer. As sensações fugazes são registradas metonimicamente: são fragmentos de cenas, de conversas, de aspectos da miséria, do comércio, do mundo da moda. Como no poema em prosa, que Baudelaire afirma ser a forma ideal para se dizer a cidade, o narrador de Adelino Magalhães está afeito à trama das inúmeras relações entrecortantes da cidade grande.¹⁰ Agência *flashes* e cortes e vai oferecendo “fotogramas” de “visões, cenas e perfis”, em simultaneidade, ao mesmo tempo que tece comentários sobre o que percebe. As curtas seqüências registradas vão se somando numa estrutura em aberto. Qual um homem da multidão, o narrador reveste-se de curiosidade e tenta imaginar o destino dos transeuntes. Elabora hipóteses. Pelas aparências procura adivinhar as profissões dos anônimos que passam apressados. A rua é sempre nova, pois permite sempre novas visões. É o que sinaliza o seguinte fragmento:

Naquele café, quantas visões diversas diante de cada par de olhos – quantas visões sensacionais ou mansas ou dolorosas, perversas ou emotivas!

E na rua roça-se a humanidade inimiga, sem se fazer mal!

E na rua roça-se a humanidade fraternal, sem se reconhecer! . . .

Rua João Rosas. . . tantas vezes a tenho visto e percorrido, e . . . sentido!

Entretanto há detalhes novos. . . há uma quase nova rua – melhor a veja; ou de outros pontos a veja. . .

Na vida, sempre, em tudo. . .¹¹

O fragmento é uma boa amostra da construção do texto. As frases breves, os parágrafos curtos, o excesso de reticências e exclamações, a fragmentação da sintaxe respondem à crise da linguagem lógico-discursiva, que é a própria crise do sujeito não mais pleno na modernidade. A mudança, o movimento, as visões do instável tornam-se a própria realidade que o discurso constrói. A sequência de instantâneos ratifica o brusco esfacelamento das comunicações, reduz a visibilidade de um mundo transparente de contornos definidos. O narrador, então, lê a rua, a metonímia da cidade, através das dobras dessa transparência, e percebe “a simultaneidade de ações desconexas, a incomunicabilidade de grupos, a fragmentação das percepções, a descontinuidade dos fluxos de trânsito pela área pública”.¹² O texto caleidoscópico que capta a “tumulosa rua” – “a rua dominada pelos espasmos da Civilização” – percebe “a estrondosa vida” de “Sebastianópolis”. O narrador declara: “E tudo isto eu vejo, olhando para ti, Rua grandiosa, Rua-Símbolo, em tua realidade crua”. Com as anotações do cotidiano múltiplo, o narrador quer abstrair uma “Rua do Ideal”, de solidárias energias humanas, “abraço da Humanidade à Humanidade”. Da visão do “solene cortejo frenético” pretende chegar à “Síntese luminosa” do Ideal, mas conscientiza-se, ao fim, que é apenas “devaneio” seu, sombreado com a noite que chega e funciona como mais um signo da desagregação: “(. . .) oh! se esgarça tudo! (. . .) Rua do Ideal. . . e corre tudo, pesadeloso! Em sombra! . . . se esvai o próprio Ideal!”¹³

O mesmo processo de construção verifica-se em outro longo texto, "Ontem (A sinfonia de uma Metrópole do Século)",¹⁴ de *Inquietude*. Para tematizar a perda da unidade do homem urbano moderno, o narrador recorda o dia anterior. Concentrando-se na subjetividade e na percepção do Rio de Janeiro, o discurso oscila entre a observação do exterior e a análise interior. O sujeito evoca a realidade evanescente do "urbano desvario". Os fragmentos vão fixando o dinamismo do "ontem" e compõem a sinfonia dissonante da "implacável fúria da Metrópole do Século", o desorientado futurismo da Sebastianópolis. "Os sons esfrangalhados", as cintilações da paisagem, estilhaços de cenas, da "enganosa miragem da Civilização" são captados pela visão simultânea, como mostra esta passagem:

ONTEM:

Crianças pobres aos portais, rocio de triste frescor na monotonia da cidade. . . Ontem, bondes, autos, ambulâncias – pelo pacífico distúrbio das vias, as locomoções desmuares da época, autofúrias de forças mal domadas, descontiveram-se no moto-contínuo blasfemo, incorporadas ao inapreensível do Infinito: – jamais parar a urbana vida! Gritos nus de reclamo; zum de falatório, destecendo a atenção nossa, Cirúrgico, da transcendente palestra de tumores e cáries; rudes encontrões, com sua fraçãozita de interesse comum; afãs de todas as utilidades e cabonitismos. . . bondes, autos, carroções, ambulâncias, caminhões. . . pregoeiros irritantes, bisturis penetrando pela inflamação cidadina, e mais pus haja!, *camelots* pitorescos ou tão estúpidos, tais monstregos que a gente tem ímpetos de esborrachar, para fazer de novo, em forma correta; povilêu a passar, despersonalizado, simples circulação a nutrir e a fazer crescer a cidade; a Assistência; os bombeiros, bondes – o escritor! E no meio de tudo, a Lei, a cabriolar, em travesti de guarda-civil, desorientada, no pavor de que a queiramos ludibriar. . . entre as carroças, os transeuntes, os vultos que param à porta dos armazéns.¹⁵

Nesta visão caótica da cidade, o eu se desorienta: “desbussolado eu na inquietude ciclônica dessa Vida-Fita”. Vê este eu a “blasfêmia de Urbe infernal” do moto-contínuo do desespero. A cidade vai sendo descrita num prisma babélico, condicionada pela moldura bíblica que remete a Sodoma e Gomorra; vai sendo vinculada ao mundo da cobiça e da sensualidade, ao culto a Mammon. Esta ótica imprime as conotações apocalípticas, mesmo frente à beleza imperecível da cidade (cf. o segmento IV do texto), que recebe a maldição do desaparecimento no futuro.

O pessimismo do narrador prende-se à distopia urbana e à corrosão do Mistério. Homólogo ao texto “A rua”, em que buscava deceptivamente a Rua do Ideal, demanda ele aqui a “Simbólica Urbe”, para além da decadência espiritual da cidade. Espera a “redentora graça”. A revisão do dia de ontem encerra-se com o último acorde da sinfonia, com o raiar da aurora, mas o eu, preso à visão noturna, dorme. As imagens da vigília noturna desaparecem na sombra do “cortejo do morto dia”. Inversamente a “A rua”, em que o Ideal se esvai com a chegada da noite, em “Ontem”, ele é esgarçado com o dia que surge. Os dois textos se completam na impossibilidade do Ideal, num mundo condicionado pelos valores racionais e materiais.

O cortejo dessas imagens agencia a cidade maldita, a “artificial e pedante e anêmica vida cidadina”, a “tortura urbana” que é reeditada no conto “Darcilinha”,¹⁶ que abre *Visões, cenas e perfis*.

O texto é organizado por dois paradigmas opositivos, a cidade e o campo, que vem de longa tradição nas literaturas e marca a modernidade.¹⁷ O “estonteador contraste” condiciona o narrador-protagonista, que dramatiza uma viagem de volta ao Rio, depois de uma pequena estada na roça. Narra o delírio que o invade nesse retorno, que é o fio condutor da narrativa, marcada pelo *leit-motiv* “E o trem corre. . .”. Esse é um deslocamento que caracteriza, segundo Antonio Candido, a civilização burguesa, “filha das cidades e afilhada da mobilidade”,¹⁸ – este caminho é feito no espaço-tempo e através da consciência do sujeito cujo instrumental de percepção é acionado pela memória, sentimentos e sensações. A viagem faz-se do “sossego da casinha da roça” para as “insônias forçadas nos barulhentíssimos hotéis das mais barulhentas zonas da Urbe”.

A tensão entre os dois universos intensifica-se à medida que o narrador se afasta do rural e se aproxima do Rio. Revela a abertura do campo, a integração à natureza, que se opõe à “estreita e abafada e estalajada prisão do Rio”, o macabro sentimento de desamparo do homem citadino. As imagens da cidade má – a “megérica carantonha”, a vida ociosa, a “cidade dos crimes e das angústias e da sensualidade” – chocam-se com a “radiante e perfumosa franqueza da roça”. Da perspectiva disfórica da cidade, refluí uma imagem romanticamente nostálgica, o desejo do espaço idílico do campo proposto como o Ideal, expresso no Eterno Feminino de Darcilinha, que se localiza no passado. O personagem-narrador apenas tangencia esse Ideal: a Experiência do homem do campo preso à continuidade da tradição já não serve para o homem urbano, alienado, cindido com a natureza. A experiência do narrador não é mais exemplar; restam as impressões que a memória tenta resgatar inutilmente. O processo é deceptivo. O personagem vivencia o choque na multidão e perde-se no “marasmo das Avenidas”, consciente da irremediável ruína do Ideal e da impossibilidade da pastoral – é a conclusão a que chega em seu fluxo de consciência, enquanto o trem se aproxima do Rio.

O sujeito-narrador, “filho deprimido da civilização citadina” (a expressão é de A. Candido) idealiza os costumes redentores do campo. Se o presente na cidade é o espasmo da Civilização, vê aí o espaço-tempo da distopia e não projeta saídas para o futuro. Anula o Deslumbramento em perspectiva e sonha com o impossível Ideal do passado que a modernidade quer apagar.

Ancorado nesse mundo convulso, Adelino Magalhães intuiu que a cidade lhe impunha as concreções do cotidiano e lhe oferecia as visões do instável. Se era o estabelecimento humano, era, antes, a morada incerta, lugar das angústias da vida mundana. Se lhe dava forma aos quadros de vida, neles se inscreviam seu presente turbulento e seus velhos medos. Com eles, este autor, injustamente quase esquecido, constrói as grafias dissonantes do mundo convulso de uma metrópole do século.

NOTAS

¹ BARRÉ, François. “Préface”. In: -. *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 12.

² SARLO, Beatriz. "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires". In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina: UNESP, 1990. p. 32-34.

³ MAGALHÃES, Adelino. Os marcos da emoção. In: -. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963. p. 764.

⁴ ADELINO Magalhães tem sido lido como um autor de nosso pré-modernismo, que mescla, em seus textos, elementos simbolistas, naturalistas e decadentistas. A tendência mais corrente é caracterizá-lo como um escritor impressionista, que antecipa soluções formais que o Modernismo de 22 colocará em circulação, a exemplo da fragmentação, do uso de cortes, *flashes* e da montagem, do uso do fluxo de consciência, técnicas que o aproximam das soluções da moderna literatura experimental. Ver a respeito os estudos de Eugênio Gomes e de Andrade Murici na *Obra completa* do autor e também "O impressionismo da ficção", de Xavier Placer, em *A literatura no Brasil* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: São José, 1959, v. 3, t. 1, p. 246-260.

José Paulo Paes prefere aproximá-lo do *art nouveau*, pela preponderância de "uma vontade de estilização, um intento de construir efeitos que, por sua deliberação conceptual, pouco tem a ver com o registro impressionista de sensações e percepções. Talvez fosse melhor falar então em 'expressionismo', tendência da qual foram precursores alguns dos artistas capitulados no *art nouveau*, como Gaudi ou Munch". (cf. "O *art nouveau* na literatura brasileira", in *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 73).

⁵ BRAYNER, Sônia. "A consciência agressiva de Adelino Magalhães". In: -. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira - 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 196.

⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*; São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 171.

⁷ Cf. a leitura deste texto em Sônia Brayner, *op. cit.*, p. 202-203.

⁸ MAGALHÃES, Adelino. "A rua", *op. cit.*, p. 309-325.

⁹ BRAYNER, Sônia, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰ Cf. a carta a Arsène Houssaye, prefácio de *Petits poèmes en prose*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980. p. 161.

¹¹ MAGALHÃES, Adelino, *op. cit.*, p. 312.

¹² SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 27-28.

¹³ Os trechos entre aspas são de Adelino Magalhães, *op. cit.*, p. 323-325.

¹⁴ MAGALHÃES, Adelino, "Ontem (a Sinfonia de uma Metrópole do Século)", *op. cit.*, p. 524-572.

¹⁵ Id. *Ib.* p. 536-537.

¹⁶ Id. "Darcilinha", *op. cit.*, p. 189-197. Os trechos entre aspas, sem qualquer outra indicação, remetem a esse texto.

¹⁷ Ver WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. "Entre campo e cidade". In: -. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971. p. 29.

THE FEMALE READER ON TRIAL¹

Marisa P. Lajolo
UNICAMP

*In memory of Francisco Caetano Lopes
and Roberto Reis*

Este ensaio trata da leitura feminina tal como é retratada em alguns textos literários brasileiros. Seleciona trechos significativos desde a poesia do século XVIII até o romance contemporâneo. Sua tese principal é que a relação entre gênero e leitor passa por diferentes estágios, embora a hegemonia masculina seja sempre a regra dominante. Apesar dessa assimetria, encontram-se sinais convincentes ao longo da história de que, não obstante as condições adversas às práticas da leitura feminina, o direito da mulher à leitura foi objeto de lutas que o conquistaram a alto preço. Cada geração o estendeu até a aparente igualdade da situação atual, em que o limite entre alfabetização e analfabetismo já não é mais uma questão de gênero, mas um problema social, em que mulheres, negros e pobres são segregados do mundo da leitura.

After almost three centuries of general female illiteracy, recorded by all travelers and chroniclers that visited Brazil before the end of eighteenth century, we find the first record of female reading in the neoclassical poetry.

Tomás Antonio Gonzaga (*Liras: Marília de Dirceu*, 1792/1799) was an avant-garde Brazilian intellectual who lived in the eighteenth century in Vila Rica (then capital of Brazil) and was involved in the illuministic utopia. In a poem (*Liras*, Lira III, part 3), he sets the scene for our first glimpse of the relationship between women and reading, a kind of necessary unfolding of the reading/literature/private life relation, as well as of the passage from orality to writing, changes which are possible only because of the effect of the bourgeois influence on manners and feelings: women's reading, sufficiently significant to configure a specific audience, only seems to occur in a bourgeois environment.²

At first we notice that feminine reading is part of daily family life, an ingredient of evening gatherings that, together with other activities, complete the vision of future domestic life that the poet is unfolding in front of the eyes of his beloved young lady.

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grandes livros,
E decidir os pleitos

Enquanto revolver os meus consultos,
Tu me farás gostosa companhia.
Lendo os fastos da sábia mestra história,
E os cantos da poesia.

Lerás em alta voz a imagem bela,
Eu vendo que lhe dás o justo apreço,
Gostoso tornarei a ler de novo
O cansado processo.³

The text suggests a world of separated readings: while male reading belongs to the professional sphere (Gonzaga was part of the juridical staff of the Colony and thus, the shepherd Dirceu brings to the reading room his professional tools: tall volumes, complicated causes, and great books), female reading belongs to the sphere of pleasure and learning.

The size and height of the aforementioned books are convincing metaphors for the distinction and importance of the *contents* of the books held by male hands. For men, professional, judicial, and administrative reading, tied to the world of *duty*; for women, history and poetry. History, *magister vitae*, the wise master, and the songs of poetry. The pattern of wisdom and pleasure to which both of them belong contaminates the relationship between the lovers: *you will provide me with pleasing company*. . .

In one way, the pleasing nature of women's reading is the starting point for the socialization of the domestic pursuit of reading: *you will read out loud me beautiful imagery* points out the moment in which the female reader, enraptured by what she is reading, interrupts the serious reading of her companion who, from then on, assumes the role of a *reading advisor*, that is, he becomes the interlocutor of that reading act, who approves (or disapproves. . .) of the evaluation that takes place at the moment of reading: *And I, watching you give it its due appreciation, I shall return to my own reading*.

This poem thus tells us about a time in which women's right to read is secured, but the application of that right is regulated by a socially established hierarchy which includes, among other asymmetries, that of writing and of reading, the former reserved for men, as we can see in another poem by the very same Gonzaga:

À noite te escrevia na cabana
Os versos que de tarde havia feito;

Mal tos dava, e os lias, os guardavas
No casto e branco peito.⁴

The writing/reading exchange ends up changing the pattern of relationships between men and women, cloaking both the *object* of the reading and the act of reading in eroticism and sensuality:

Beijando os dedos dessa mão formosa,
Banhados com as lágrimas do gosto,
Jurava não cantar mais outras graças
Que as graças do teu rosto.⁵

It seems that this possibility of eroticization of the reading practices is responsible for the *criminalized dimension* the activity of reading develops during the nineteenth century in Brazil: in the long run, women's conquest of reading isn't a linear progression, its representation being rather a curved path full of steps forward and back.

An example of this last assertion is provided by *Inocência*, a novel written by Taunay in 1872 and set in 1860. One of the interesting moments in which reading is mentioned is when Inocência explains herself to her boyfriend Cirino:

Sou filha dos sertões; nunca morei em povoados,
nunca li livros nem tive quem me ensinasse coisa
alguma (. . .) Se eu o magoar, desculpe, será sem
querer.⁶

In *Inocência's* speech, her confessed lack of familiarity with books has two meanings: if, on one hand, it calls attention to Inocência's illiteracy – a fact mentioned by different characters at different moments in the book –, it can also be held responsible for her lack of experience in the ways of love. She is as innocent as her name.

In this sense, the act of reading novels seems to initiate women in the tricks and rhetoric of bourgeois sentimental life. It is exactly this meaning of reading that Inocência's father, Pereira, senses and fears. His intuition seals his daughter's destiny as an illiterate: *reading* books and *scribbling* on paper are pursuits

that mean the same as *going to parties* and using *low-cut dresses* and therefore are to be exorcised by the zealous father:

(. . .) isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso. . . Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau. . . Contaram-me que hoje, lá nas cidades. . . arrenego!. . . não há menina que por pobrezinha que seja não saiba ler livros de letras de forma e garatujar no papel. . . que deixe de ir à *funçonatas* com vestidos abertos na frente (emphasis in the original).⁷

It seems difficult to link this illiterate Inocência to the literate and enlightened Marília; we are tempted to ask ourselves: Marília, the soirée reader, can not have Inocência as a descendant. Didn't Marília leave any descendants?

Yes, she did. But not in a systematic way.

The fact is that women's access to written culture varies in accordance with the different social niches to which the woman in question ascribes. As we've seen in *Inocência*, women from the backlands (even in the second half of the last century) were kept apart from the world of literature so as not to be contaminated by undesirable behavior.

In other social strata, however, the world of reading and writing remains open to women, as it happens with the protagonist of *A mão e a luva*, written in 1874 by Machado de Assis. Guiomar is a poor girl who was educated by her baroness godmother. Upon proposing teaching as a profession, Guiomar becomes included in a long list of feminine characters from the middle class of the Brazilian population who, faced with the difficulties of a marriage of convenience, find teaching a more attractive (or a less repulsive. . .?) alternative.

Teaching, however, although officializing the entrance of women into the world of reading – actually as a professional in this realm – seems to happen only after the last page of novels. Hovering on the horizon as a virtuality, it leaves the scene once and for all when, after the reestablishment of social balance, the protagonist finds, in marriage, an escape from the condemnation of work.

Tinha a moça dezesseis anos quando passou para o colégio da tia de Estevão, onde pareceu à baronesa se lhe poderia dar mais apurada educação. Guiomar manifestara então o desejo de ser professora. Não há outro recurso, disse ela à baronesa quando lhe confiou esta aspiração.

– Como assim ? – perguntou a madrinha.

– Não há – repetiu Guiomar. Não duvido nem posso negar o amor que a senhora me tem; mas a cada qual cabe uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é. . . é ganhar o pão.⁸

So in Machado de Assis teaching remains at an abstract level, without the novel or novelist ever having to recognize the eventual alterations that familiarity with the world of reading might bring to the sphere of female social life.

It is in *A normalista* (1893), by Adolfo Caminha, that women, while crossing the pages of books, also cross the boundaries of desirable behavior. From this point on, the *risks of reading* reveal themselves in full light. Maria do Carmo, the main character, is a student preparing to become a teacher. She authorizes all of the fears of Pereira, Inocência's father: upon becoming an assiduous reader of novels, she finds reading to be the door not only to professionalization but also to ruin. By now definitively eroticized, the pursuit of reading, here, becomes contaminated by the sensuality of the scenes that are read. In an attitude rarely seen in Brazilian novels, Caminha's text mentions a sort of shelf of feminine reading – available, though not recommended – on the eve of the twentieth century:

Até aquela data só lera romances de José de Alencar, por uma espécie de bairrismo mal entendido, e *A Consciência* de Heitor Mallot, publicada em folhetins na *Província*. A leitura do *Primo Basílio* despertou-lhe um interesse extraordinário.

– Aquilo é que é um romance. A gente parece que está vendo as coisas, que está sentindo. . .

Não compreendera bem certas passagens, pensou em consultar a Lúcia; sim, a Campelinho devia

saber a história da *champagne* passada num beijo para a boca de Luíza (. . .)⁹

However if Alencar, Mallot and Eça de Queirós were among the authors who attracted the eyes of young female readers in Brazil at the end of the last century, Caminha's novel discusses the polemic nature of women's reading. Here this reading is once again guided, this time by Professor Berredo, a distant echo of the voice of Gonzaga/Dirceu who – as we must remember – approved or disapproved of Marília's reactions to reading in the eighteenth century. From Dirceu to Berredo, that is, from husband to principal of the Teacher's College, the guidance became professional just as the female reader was being prepared for professionalization.

The way of women in the world of reading is being forged between the condemned books and the recommended ones:

. . . Lessem Júlio Verne nas horas d'ócio; era sempre melhor do que perder tempo com leituras sem proveito, muitas vezes impróprias de uma moça de família. . .

– Vá esperando. . . – murmurou a Lídia.

– Eu estou certo, – dizia o Berredo convicto – de que as senhoras não lêem livros obscenos, mas refiro-me a esses romances sentimentais que as moças geralmente gostam de ler, umas historiazinhas fúteis de amores galantes, que não significam absolutamente cousa alguma e só servem de transtornar o espírito às incautas. Aposto como quase todas as senhoras conhecem a *Dama das Camélias*¹⁰ e *Lucíola*.¹¹

Quase todas conheciam.

– Entretanto, rigorosamente são péssimos exemplos. . .¹²

If *O primo Basílio* and *Lucíola* are now part of school canon and *The lady of the camellias* is a rosy novel, *A normalista* leads us from the *Index librorum prohibitorum* to the *Index librorum commendatorum*, where Jules Verne was proclaimed to be adequate reading material for young ladies as an eloquent

hint of the changes through which institutionalized reading passes: Verne is a juvenile reading today. . . But considering all together, the words of Berredo bring all of the snares of the cultural institution of the Brazilian province to the pages of this novel: its setting is a province, a cultured one, since the people there at the end of the nineteenth century discuss Zola, a writer not for damsels.

Regardless of such drawbacks, throughout the twentieth century, women's access to the world of books is almost irreversible; the barriers that separated women from books have been left behind and the role played by reading tutors has been considerably reduced. What remains is a woman reader.

This woman reader, however is, on one hand, liberated; on the other, she is condemned to the loneliness of *difference*.

In 1919, *Romance do Chopim*, a short story by Monteiro Lobato, published in *Cidades mortas*, sets the scene of a female teacher exercising her profession, teaching in a small inland city in São Paulo state. Contrary to what happened to so many of her ancestors, she is not descendant of a ruined family, and she is even a good match. And yet her teaching activities set her apart from *regular social life*. Being an economically independent woman she inverts the traditional male and female roles, and the price she pays for that inversion is high and also suggested by the masculine physique of the teacher who, upon losing her attributes of beauty, loses her main chance to achieve a marriage and, therefore, to find happiness:

Tipo de mulher máscula, angulosa, ar enérgico, autoritária. Gostava de discutir política, entendia de cavalos, lia jornais, tinha idéias sobre a seca do Ceará e o saneamento dos sertões. Apesar de bem conservada, andava perto dos quarenta e não fazia nenhum mistério disso. Se não se casara até então, não é que fosse infensa ao matrimônio: – não achara ainda o seu tipo de homem, dizia.¹³

The short story becomes more complex and focuses directly on reading and writing practices from the moment in which Zenóbia (the teacher) entertains her female teaching colleagues with a syrupy novel of her own creation that she fells

to them daily pretending it is being written by her husband. Once the image of him as a writer begins to circulate through town, his socially intolerable feminization is redeemed.

This suggests that in the beginning of this century, there is still a division between the two universes of writing and reading, of writing and telling and that their borders are hard to define.

Conceição, the protagonist of Queiroz's novel *O quinze* (1930), is a young woman who has read a great variety of books. She reads a lot: her universe of readings includes verses, Sienkewicz,¹⁴ Couvelain, the positivist Nordeau and Renan,¹⁵ readings summed up by the narrator as socialist. But Conceição even goes beyond reading and makes her way towards the world of writing: *she was writing a book about pedagogy, she had scribbled two sonnets* (p. 13).

The frequency and intensity of her reading and writing activities are not well-regarded: she begins to be seen as peculiar, marked as different. In the reaction of her grandmother to her reading, we can see a good summary of the traditional way in which the question of women's reading is directed:

Conceição só a viu quando o ferrolho rangeu, abrindo:

– Já de volta, mãe Nácia?

– E você sem largar este livro! Até em hora de missa!

A moça fechou o livro, rindo:

– Lá vem mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.

Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:

– E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava. . .

Conceição riu de novo:

– Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo. . .

– De que trata? Você sabe que eu não entendo francês. . .

(. . .)

– Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema. . .

E dona Inácia juntou as mãos, aflita:

– E, minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você quererá ser doutora, dar para escrever livros?¹⁶

As any assiduous and dedicated reader, Conceição has a frame of reference which includes books, authors and characters and intuitively senses that such a familiarity with books brings a high price: her marginality, and her boyfriend's distancing himself from her:

Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um "é" distraído por detrás do jornal. . . Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença.¹⁷

The question is magnificently taken up again with Madalena, the protagonist of *São Bernardo*, by Graciliano Ramos (1934). In this book the movement to criminalize women's reading ends on a high note.

On one hand, on the female pole *les belles lettres*; on the other, the male point of view *les lettres d'échange*, as Conceição intuitively sensed in *O quinze*. Being a teacher, Madalena also raises the same suspicions which have been hovering above the woman who becomes a professional in the world of reading and writing as had been pictured in *A normalista*.

Although along her first moves in the novel, Madalena's familiarity with the world of written culture is listed among feminine qualities (*a lady who comes from the Teacher's College is different. . . [74], . . . is an excellent teacher (. . .) a superior woman (. . .) very learned [177]*) shortly thereafter Paulo Honório attributes his progressive distancing from Madalena to the cultural abyss which separates them. Disagreements permeate the couple's relationship:

Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível. A escola normal! Na opinião do Silveira, as normalistas pintam o bode, e o Silveira conhece instrução pública na ponta dos dedos, até compõe regulamentos. As moças aprendem muito na escola normal.

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha (. . .)¹⁸

In *São Bernardo*, the separation of the cultural world into masculine and feminine reaches another level, becoming textualized: the metaphors that the narrator, Paulo Honório, makes use of to configure the misunderstanding between himself and Madalena come from the world of language:

O que eu dizia era simples, direto e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa¹⁹

The book closes with Madalena's suicide, which is directly related to Paulo Honório's possessive jealousy, and this jealousy is not indifferent to the fact that Madalena is superior to him in the hierarchy of the world of literacy. Even the conclusive rupture occurs in the presence of writing, in the scene in which Paulo Honório catches his wife writing a letter:

– Deixa ver a carta, galinha.

(. . .)

E eu só sabia dizer:

– Mostra a carta, perua.

Madalena rasgou o papel em pedacinhos e atirou-os pela janela:

– Miserável!

Saiu como um redemoinho. No corredor ainda gritou:

– Assassino!

Atordoadado, murmurei:

– Cachorra!

E fiquei olhando os pedaços de papel que na manhã de vento esvoaçavam pelo jardim, entre as folhas das roseiras. Longe, no salão ou na cozinha, Madalena continuava a gritar:

– Assassino!²⁰

Reading and writing, as emblems of adultery, have a long literary tradition. Perhaps it is sufficient to mention that in *Madame Bovary* (Flaubert, 1857), the theme is splendidly interwoven. But not less so in Ramos' novel. The topic that writing inspires lack of trust and jealousy, is repeated in a chapbook in which the risks of life that women readers run are no longer metaphoric. The book in question is *Cunfissão de caboco*, by Zé da Luz Brasil.

The suspicions of marital infidelity held by the narrator of this poem are as unfounded as the jealousy Paulo Honório has for Madalena. But, just as the lack of foundation for Paulo Honório's suspicions isn't enough to redeem Madalena (whose name, biblically speaking, is quite significant. . .), here, too, the crime reaches the level of consciousness too late, after the murder of the woman. The plot is quite simple, narrated in the seven syllable verses of popular tradition. The narrator, an illiterate mestizo who is possessive and violent, stabs his wife to death upon catching her handing a letter to his supposed rival, a neighbor who had been making advances to her for some time. At the police station, after lamenting his illiteracy he asks the officer to read him the letter, the central factor of the crime. The reader (if he hasn't already guessed. . .) finds out that the letter contained only an unquestionable guarantee of the victim's conjugal fidelity, since it states Maria's definite refusal of the neighbor's advances.

Upon discovering the contents of the letter, the reader – especially if female – is left with the sensation of a sorrowful *dejà vu*. In the narrator, however, the discourse of culpability

is dissolved in the discourse of impunity guaranteed by illiteracy:

– Doutô! doutô, mi arresponda
O qui é qui eu tô ouvindo?
Vosmicê leu a carta,
Ou não leu, tá mi inludindo?

– Doutô! Meu Deus! Seu Doutô,
Maria tava inucente?
Me arresponda pru favô!

Inucente! Sim, sinhô!

Matei! Maria inucente!
Pruquê, seu Doutô, pruquê?
Matei Maria somente
Pruquê não aprendi a lê!²¹

Macabea, a character in Lispector's *A hora da estrela* (1977), brings to the scene a professionalized woman, though not in the teaching field and actually far from being intimate with the world of reading:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parecesse, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra *designar* de modo como em língua falada diria: *desiguinar*.²²

The story is woven by focalizing Macabea's painful interchange with words and with situations that deal with language, which are emblems of her exclusion from the world

codified within them, in spite of her determination to understand this world:

Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era *efeméride*. E não é que seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra *efemérides* ou *efeméricas*? Achava o termo *efemírides* absolutamente misterioso. Quando o copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava (. . .) (emphasis mine)²³

If Macabea's part in the literate world was to make mangled copies of the beautiful handwriting of her boss, her participation in the cultural world didn't include literature, captive that she was of the radio, the umbilical cord that tied her to the frantic world of mass communication, which for her was reduced to the disjointed programming of Clock Radio.

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava hora certa e cultura, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era a rádio perfeita pois também entre *os pingos* do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez um dia viesse precisar saber.²⁴

She tries to make use of what she learns on the radio:

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado *Alice no país das maravilhas* e que era também um matemático? Falaram também em *élgebra*. O que é que quer dizer *élgebra*?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de cultura e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer eletrônico?

Silêncio.

– Eu sei mas não quero dizer.²⁵

It is interesting, here, to establish the relation between this segment of Lispector's narrative and *O famigerado*, a short story by Guimarães Rosa,²⁶ where the answer to the question *what does X mean?* transforms linguistic practice, mostly in its metalinguistic exercise, into a power game.

Power – this is the game which Macabea's boyfriend Olímpico plays in the episode in question. Upon disguising his ignorance of the meaning of, say, *álgebra* and *eletrônico* in his refusal to give her an answer, Olímpio, in the male/female relationship which he enacts with Macabea, reproduces the same relationship of power and superiority that is already sketched between educated city men and men from the countryside (cf. *O famigerado*). Damázio, like Macabea who came from the backlands of Alagoas, is uncomfortable with polysyllabic words, especially paroxytones. . .

In Macabea's cultural world, cinema also plays a part. Movies add to the orality of radio the colorful visuality of contemporary *made in Hollywood* culture, the interchange that movies provide her with is already filtered by the social reality of the different classes: the theater which Macabea goes to is, like her, degraded, which only serves to increase the contrast between the fantasy projected on the screen and the dusty reality of the audience of people just like her:

– Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?²⁷

A hora da estrela also enacts the impasse always experienced by the Brazilian writer: how to represent the poor people, using the written word which belongs to the hegemonic tradition? The choice of the clarician narrator is to completely avoid the superfluous. But if naiveté of the narrative voice is a way of solving the question of *writing*, the question of *reading* remains unsolved: if the tradition of literature as a symbolic social language is in solidarity with hegemony and with the center, then *reading*, *male readers* and *female readers* echo this social selectivity, which excludes so many Brazilians, men and women, from the world of written textuality.

That is probably why the narrator of *A hora da estrela* warns:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia (. . .))²⁸

Macabea's story, however, has an epiphany, that is, a moment of alleluia triggered by the written world of high literature: among the dirty finger stains on the typing paper, in the midst of stumbling with the polysyllabic proparoxytones.

(. . .) um dia viu algo que por um leve instante cobizou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social.²⁹

With Macabea the trial of the Brazilian woman reader is closed. Or just adjourned? We shall see. . .

From Marília in the colonial eighteenth century Vila Rica to Macabea in contemporary Rio de Janeiro, I hope my paper has been able to trace the footsteps of female reading in Brazil. It has come a long way from *illiteracy* to *full literacy* and even to professional management of reading and writing. Only after

a long detour of precariousness, prejudice and segregation, literature seems apt to play a political role and thus to redeem the scenery in which we inscribed the relationship between women and reading, following in the footsteps of the Marílias, Inocências, Conceições and Madalenas.

I expect that this so fast sightseeing tour through literary representations of female reading in Brazilian society indicates that the contemporary status of the female reader merges the gender reading question into a broader category of social class, in which the everlasting hegemony of the male voice is fine tuned in some other hegemonic categories. To inscribe literary studies into a reading history and, conversely, to deal with the female reading history through its literary representations might teach us about the intertwined nature of the power struggle involved in the field of reading which will enable us to make literary studies more broadly cultural and, as so, more meaningful as a political weapon in the building of a more just society.

Which, I believe, is what knowledge and academic institutions like universities are for. . .

NOTES

¹ This paper is part of a broader project sponsored by CNPq and partially developed with Professor R. Zilberman from PUCRS. A first version of it has been presented at the COLE (Campinas, July 1993) and a second at the Congress *Mulher e Literatura* held in September 1993 at Universidade Federal do Rio Grande do Norte. The present English version has been presented in May 1994 at the Department of Spanish and Portuguese of University of Minnesota. The author wishes to thank Roberto Reis for the invitation to Minnesota and Susan Klein Franchetti for the English revision.

² cf LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita*.

³ GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Parte 3, Lira 3. p. 188-191. English version (unless otherwise indicated, all English versions are mine): You will see on the spacious table / Tall volumes of complicated causes; / You will see me peruse the great books, / And judge my suits. / While I make these consultations, / You will provide me with pleasing company, / Reading the annals of that wise master called history, / And the songs of poetry. / You will read out loud the beautiful imagery, / And I, watching you give it its due appreciation, / With pleasure shall return to my readings of / The tired court case.

⁴ GONZAGA, Tomás Antônio. *op. cit.* p. 133. English version: (. . .) In the cabin, at night, I wrote down for you / The verses I had composed in the afternoon; / As soon as I gave them to you, and you read them, / you tucked them away / In your chaste white bosom.

⁵ GONZAGA, Tomás Antônio. *op. cit.* p. 133. English version: Kissing the fingers of that beautiful hand, / Bathed with my tears of pleasure, / I swore not to sing of any other beauties / Than of the beauty of your face.

⁶ TAUNAY. *Inocência*, p. 87. English version: I'm a child of the backlands; I've never lived in a town, never read books, never had anyone to teach me anything (. . .) If I hurt you, forgive me. I don't mean to.

⁷ TAUNAY. *op. cit.* p. 31. English version: (. . .) if the subject is women, you can't trust anything. In old times, our men were right. Young women walked a straight line. . . A suspicious wink of the eye and they were punished. . . They tell me that today, in the cities. . . God save us! . . there's no girl too poor to know how to read printed books and scribble on paper. . . or to miss going to a party wearing a low-cut dress.

⁸ MACHADO DE ASSIS. *A mão e a luva*, p. 214-215. English version: The girl was sixteen when she entered the school of Estevão's aunt, where it seemed to the baroness that she could receive a more refined education. At the time, Guiomar had demonstrated the desire to be a teacher. There's no other way, she said to the baroness when confiding her aspiration. "What do you mean", her godmother asked. "There just isn't", Guiomar repeated. "I don't doubt nor can I deny the love that you feel for me; but everyone has an obligation, that must be fulfilled. Mine is to earn a living. . ."

⁹ CAMINHA, Adolfo. *A normalista*, p. 28-29. English version: Until that date she had only read novels by José de Alencar, due to a sort of misunderstood patriotism, and Heitor Mallot's *A Consciência*, published in feuilletons in the *Província*. Reading *O Primo Basílio* awoke an extraordinary interest in her. "That's a real novel. It seems that one sees the things, that one really feels. . ." She hadn't completely understood certain passages, and thought of consulting Lídia; yes, Campelinho should know about this story of champagne passed to Luíza's mouth in a kiss.

¹⁰ *The lady of the camellias* after *Dame aux camélias* by Alexandre Dumas.

¹¹ *Lucíola* is a romantic novel by the Brazilian novelist José de Alencar.

¹² CAMINHA, Adolfo. *op. cit.*, p. 58-59. English version: (. . .) read Jules Verne during your free time; it is always better than losing time with useless readings, often improper for a girl belonging to a good family. . .

– Don't hold your breath – Lídia murmured.

– I'm sure – Berredo said with conviction –, that you ladies don't read obscene books, but I am referring to those sentimental novels that young ladies usually enjoy reading, futile little stories about gallant love, that mean absolutely nothing and that only serve to perturb the spirit of incautious girls. . . I bet almost all of you ladies are familiar with *The Lady of Camellias* and *Lucíola*. Almost all were familiar with them.

– However, they are, in the real sense of the word, terrible examples.

¹³ MONTEIRO LOBATO. *Cidades mortas*, p. 66. English version: A masculine, angular, authoritarian kind of woman with an energetic air about her. She liked to discuss politics, she knew about horses, she read newspapers and had ideas about the drought in Ceará and the sanitation of the backlands. Although she was well preserved, she was near forty and made no secret about it. If she hadn't married until then, it wasn't because she was against marriage: she still hadn't found her type of man, she said.

¹⁴ Sienkiewicz (1846-1916; Nobel Prize in 1905), Polish writer famous by his social and historical novels like *Quo Vadis?* published in 1894-1896.

¹⁵ Max Nordeau (1849-1923) and Joseph Renan (1823-1892) are philosophers.

¹⁶ QUEIRÓS, Rachel de. *O quinze*, p. 124. English version: Conceição only saw her when the latch creaked, opening:

– Already back, Mother Nácia?

– You just won't put down this book! Even when it's time for Mass!

The girl closed the book, laughing:

– Here comes Mother Nácia with a fight! Isn't it Sunday? I'm resting.

Inácia took the volume from the hands of her granddaughter and regarded the title:

– Are these books right for a young lady to read, Conceição? In my time, girls only read novels allowed by the priest. . .

Conceição laughed again:

– This isn't a novel, Mother Nácia. Can't you see? It's a serious book, for studying. . .

– What is it about? You know that I don't understand French.

– It's about the feminine question, the situation of women in society, maternal rights, the problem of. . .

And Inácia clasped her hands, distressed:

– And, my child, for what purpose does a young lady need to know about these things? Do you want to be a scholar, to write books?

¹⁷ QUEIRÓS, Rachel de. *Op. cit.*, p. 81-82. English version: She thought about what a strange couple they would make when, during the family evenings at the ranch, she would underline a happy thought in a beloved book and would want to share her impressions with someone. Perhaps Vicente would raise his eyes and murmur a distracted *of course* from behind his newspaper. . . But, undoubtedly, at such a distance and with so much indifference.

¹⁸ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, p. 122. English version: I talked about the backlands. Madalena talked about things from the Teacher's College. Afterwards came the cooling off. Always. The Teacher's College! In Silveira's opinion, the students of this school are a wild bunch, and Silveira knows public education like the palm of his hand; he even writes the regulations. The girls learn a lot at Teacher's College. I do not like wise women. They call themselves intellectuals and are horrible. I've seen some that recite verses in the theater, give conferences and lead their husbands or something similar (. . .)

¹⁹ RAMOS, Graciliano. *op. cit.*, p. 141. English version: What I was saying was simple, direct, and I searched in vain for conciseness and clarity in my wife. It would be impossible for me to use that vast vocabulary, full of traps. And if she tried to use my abbreviated, brusque language, the most inoffensive and concrete expressions were like snakes: they twisted, bit and had a poisonous meaning.

²⁰ RAMOS, Graciliano. *op. cit.*, p. 127-128. English version: – Let me see the letter, you whore!

And I was only capable of saying:

– Show me the letter, you tramp!

Madalena tore the sheet into small pieces and threw them out the window:

– Bastard!

She left like a whirlwind. In the hallway, she shouted:

– Murderer!

Stunned, I murmured:

– Bitch!

And I kept looking at the pieces of paper that on that windy morning fluttered through the garden, among the leaves of the rosebushes. Far away, in the front room or in the kitchen, Madalena continued to shout:

– Murderer!

²¹ ZÉ DA LUZ. *Confissão de caboco*, p. 128-129. English version: Sir, sir, answer me. / What am I hearing? / Did you read the letter, / Or didn't you, trying to trick me? / Sir! My God! Sir, / Maria was innocent? / Answer me, please! / Innocent! Yes, sir! / I killed her! Maria was innocent! / Why, sir, why? / I killed Maria only / Because I never learned to read!

²² LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, p. 56. English version: This girl, who should have remained in the backlands of Alagoas with her calico dress and without any typing, since she wrote so poorly, only had a third grade education. Because of her ignorance, in typing she was forced to slowly copy letter by letter – it was her aunt who had given her a rudimentary typing course. And the girl gained some dignity: she was finally a typist. Although, as it would seem, she didn't approve of two consonants next to each other in language and she copied the beautiful round handwriting of her beloved boss in such a way that the word *designate*, when spoken, would come out as *designuate*.

²³ LISPECTOR, Clarice, *op. cit.*, p. 56. English version: There where things whose meaning she didn't know. One was *ephemerides*. And wasn't in just the case that Mr. Raimundo, with his beautiful script, ordered her to copy the word *ephemerides* or *ephemeris*? She found the term *ephemiric* completely mysterious. When she copied it, she paid attention to each and every letter. Glória was a stenographer and not only earned more but didn't seem to get confused by the difficult words that the boss liked so much. (. . .)

²⁴ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, p. 53. English version: Every day in the early hours of the morning she turned on the radio lent to her by a roommate, Maria da Penha, she turned it on very low so as not to awaken the others, invariably she turned on Clock Radio, which gave the correct time and culture, and no music, only making the sound of falling drops – each drop a passing minute. And, above all, this radio stations took advantages of the intervals between these drops of minutes to air commercial – she loved advertisements. It was the perfect station because, between the drops of time, it also gave short lessons which she might need to know someday.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, p. 61. English version: "Did you know that on Clock Radio they said that a man wrote a book called *Alice in Wonderland* and that he was also a mathematician? They also talked about *elgebra*. What does *elgebra* mean?" "Only faggots, I mean girlish men, care about these things. Excuse my using the word faggots since it's a dirty word for a nice girl." "On this station they say these cultural things and use difficult words, for example: what does *electronic* mean?" Silence. "I know but I don't want to say."

²⁶ cf. GUIMARÃES ROSA, João. *O famigerado*, In: *Primeiras histórias*, p. 8-13.

²⁷ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, p. 70. English version: Do you know what I want most in life? To be a movie star. I only go to the movies on payday. I choose poor movie theaters, they're cheaper. I love the stars. Did you know that Marilyn was all pink?

²⁸ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, p. 46. English version: (If the reader has some wealth and a very comfortable life, he'll be able to leave his own world to see how the other sometimes is. If the reader is poor, he won't be reading my words because reading me is superfluous for a person who is permanently a bit hungry.

My role here is that of an escape valve from crushing weight of middle class life. (. . .)

²⁹ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, p. 56. English version: (. . .) one day she saw something that, for a brief moment, she coveted: a book that Mr. Raimundo, given to reading literature, had left on the table. The title was *Insulted and Humiliated*. She became thoughtful. Perhaps for the first time she felt she was part of a social class.

WORKS CITED

- CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. São Paulo: Ática, 1978.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Org. e pref. (1966) de Afonso Arinos de Melo Franco. Il. de Guignard. São Paulo: Martins, s/d.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. *The hour of the star*. Translated with an afterword by Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1986.
- MACHADO DE ASSIS. *A mão e a luva*. In: -. *Obra completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v.1.
- MONTEIRO LOBATO. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (1. ed. 1919).
- QUEIRÓS, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 24. ed. São Paulo: Record; Martins, 1975.
- TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle (Visconde de Taunay). *Inocência*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1987. (série Bom Livro)
- ZÉ DA LUZ. *Cunfissão de caboco*. In: *Brasil caboco*. João Pessoa: Acauã, 1988.

NISIA FLORESTA:WOMAN

Peggy Sharpe

University of Illinois at Urbana-Champaign

"La Donna", um de cinco ensaios de Nísia Floresta publicado em *Scintille d'un anima brasiliana* em 1859, foi traduzido por sua filha, Livia Faria, como "Woman" e publicado em Londres em 1865. Desconhecido pela crítica em geral, "Woman" revela interesses específicos que remontam a um momento incipiente de uma "política maternalista" especificamente brasileira em meados do século XIX. Como documento literário, o ensaio desvenda certas tensões de uma época em que a representação da mulher no imaginário e o signo da maternidade se transformavam em um novo local de resistência na luta para a elaboração de uma consciência política feminina emergente. Daí a importância de reconhecer o valor do ensaio de Floresta como primeira contribuição brasileira ao debate sobre a necessidade de maior participação feminina na elaboração de uma política de bem-estar social.

The development of a maternalist politics in Brazilian literature has been advanced through a project where feminist scholars recover specific texts and trace this tradition. As a result, revisionist readings of nineteenth and early twentieth-century contributions to women's narrative reveal the existence of an on-going debate in Brazil that developed concurrently with the maternalist debates in other Latin-American, North-American and European countries. Within the context of the present discussion "maternalism" does not refer to a specific historical movement, nor is it interchangeable with "feminist"; rather, as a discourse, maternalism "operates in relation to other discourses – about citizenship, class relations, gender difference, and national identity, and in relation to a wide array of concrete social and political practices" (Koven and Michel 4-5).¹

Nísia Floresta, whose interest in and analyses of women's roles in society are not limited to one genre, one continent or one language, is the pivotal figure in any discussion on maternalist discourse in Brazilian letters. Recent research on Floresta's literary production has resulted in the publication of several critical editions of her earlier essays and has led feminist critics to cast her as the first, and perhaps the most passionate, writer to question the status of women in Brazil.²

Between 1832 and 1849, Floresta produced numerous treatises on the female condition in which she set forth the philosophical framework for the moral and social restructuring of Brazilian society. Her proposals demanded sweeping national reforms particularly within the Brazilian educational system, which she saw as an institution capable of sponsoring the kind of social change that would ultimately empower women inside the home as well as in the public sphere. In 1849, Floresta traveled

to Europe for the first time and, although she returned to Brazil for several lengthy visits over the next twenty-eight years, she resided in Europe in a self-imposed exile becoming well-known in select literary circles as the European representative of Brazilian culture. Although Floresta's later works were published in Europe and focused principally on her lived experience on the continent, the unfaltering presence of her hopes and dreams for Brazilian women permeated even the pages of her most biting criticism of the country that she honored with the pseudonym, Nísia Floresta Brasileira Augusta.

Scintille d'un anima brasileira is a collection of five essays, published in 1859, including: "Il Brasile", "L'abisso sotto i fiori della civiltà", "La Donna", "Viaggio magnetico", and "Una passeggiata al giardino di Lussemburgo".³ Of the five original pieces in this collection, only two were translated into other languages. Floresta published "Il Brasile" in French in 1871 and Floresta's only daughter, Livia Augusta de Faria Rocha, published the English translation of "La Donna", *Woman*, in 1865.⁴ According to Livia Faria, the translation served both as a linguistic exercise and as a tribute to her mother on the date of her birth, October 12th. A contemporary Portuguese translation of *Scintille*, by Michele A. Vertuli, including "A Mulher", appears in Duarte's "Nísia Floresta: Vida e Obra".⁵

Within the framework of a tradition of maternalist discourse, this essay is important for two reasons. First, its commentary on the specific cultural practices regarding women and child care in France – and, by extension, in Brazil – establishes a dialogue between Floresta and other European reformers whose concerns regarding state policy on issues of maternalism and child welfare influenced the ideological development of a new nineteenth-century identity politics for women. Second, Floresta's participation in this debate links her to a generation of later Brazilian writers whose contributions to the *questão da mulher* span the next seventy years, throughout the fight for suffragism and well into the 1930s. This link establishes Floresta's work in general, and this essay in particular, as the cornerstone of maternalist debate in Brazilian literature.

Floresta constructs a critique of women's condition that establishes the lack of moral education as the causal factor for women's oppression. Although there is continuity between

Woman and the rest of Floresta's work, this essay, unlike the others, discredits the elitist French cultural practices regarding childbirth and the nurturing of infants.⁶ The narrator recounts the descriptions of two educated women on their way to a Parisian suburb where one of the women's grandsons has been sent to be suckled. The horrifying conditions in the village cause the French grandmother to return to Paris to intervene on behalf of the child while the second woman, soon identified as Floresta herself, decides to remain in the village for several days. The narrator's purpose is to carry out the new spirit of science which, in the nineteenth century, consisted of a testable way of establishing knowledge and the regular connections among phenomena and which, in the late twentieth century, certain feminist critics would condemn as an unethical attempt on Floresta's part to represent the subaltern's voice.⁷

Whereas in her earlier writings Floresta openly deplores the conditions surrounding the domestic education of Brazilian children in a slave society, *Woman* reveals specific social atrocities committed by the French elite that were unknown even in Brazil. Floresta's aim however is not to blame the poor, rural wet nurses for taking in too many children but to "revive the sense of a sacred duty in the hearts of the French mothers, who entrust their children to strange and hireling hands" (17) and to question the conventions of a society that is often "at variance with the temper, wants, welfare and happiness of men!" (17)

However, when read in light of the dialectical relationship the essay establishes between the cultural practices of maternity in Brazil and those of France during the decades that preceded the declaration of the French and, subsequently, the Brazilian Republic, *Woman* forces us to reconsider the utopian images of the maternal ideal to which Floresta subscribes as a universal cure to society's lack of moral education. While Rousseauian philosophy spread the notion that maternal, not paternal, love was the universal law of human nature upon which the modern family should be modeled, the principle theory that guides Floresta's work is the Comteian notion that art serve as a vehicle to sentiment and ultimately to reason:

[A] imaginação artística deve ter por inspiração o sentimento, por base a razão, e por fim a ação.

Significa que ela não poderia afastar-se da realidade definida pela ciência, ao mesmo tempo em que devia buscar afetar a política, mediante a idealização dos valores e das pessoas consideradas modelos para a humanidade. . . Trata-se de uma estética naturalista, em que o belo se subordina a uma noção de verdade e se põe a serviço do bem (Carvalho 131-32).

The oppositions between sentimentality and reason in Comteian philosophy established the foundation of the roles prescribed to both men and women. Together with other races and social classes, women's emotional constitution represented the affective and altruistic side of human nature. To achieve a more perfect society, Comte would "elevate" women's roles to include biological reproduction, spiritual nurturing of the family and moral education of the future citizens of the world. Men, on the other hand, constituted the work force that would transform the environment into an industrial utopia. Comte's substitute for the concept of Catholic community – altruism – would lead to the reorganization of society in accordance with these newly prescribed functions and ultimately to the establishment of three hierarchically recognized institutions of human solidarity: the family, the nation and finally mankind (Carvalho 129-132).

The idea of transforming women's role in society through the newly gained status and power bestowed upon them by the acknowledgment of the maternal function has often been conceptualized as an obstacle to the greater gains for women brought about by reforms in the twentieth century.⁸ This attitude, which hovers over most nineteenth-century discussions of women's identity, has been addressed in recent critical debates as the ghost of essentialism.⁹ Diana Fuss, for example, has shown us how, by employing the Lockean distinction between the idea of real and nominal essence and then linking these two concepts to the broader oppositional categories of essentialism and constructionism, we can work with the category of "women" as a *linguistic* rather than a natural kind (4-6). This critical perspective allows us to resolve the tensions in Floresta's proposal to construct a maternal ideal that has the ability to improve the moral quality of society, at the same time that it

transforms women's condition. We must now begin to ask, as do Floresta and Fuss, whether "essences can change and whether constructions can be normative" (6).

During the decades that followed the publication of *Woman*, the maternal ideal that, for Floresta, was only a utopian fiction, was slowly transformed into a normative prescription in European, as well as in Brazilian, society. Feminist research traces the link between the changing identity for women and the maternalist debate that focused on reform of public policy to meet the changing needs of women and children. Floresta's essay, with its challenge to women to redefine their needs and design institutions and programs to address those needs, represents a significant contribution to the on-going maternalist discourse that is still in the process of transforming what was once considered a private responsibility into an issue of public policy.

NOTAS

¹ *Mothers of a New World* offers excellent background studies on the development of maternalism as a political debate in the industrialized countries of Europe and the US during the nineteenth and twentieth centuries. For a more complete study of the history of the suffrage movement in Brazil and the related political debate at the turn-of-the-century, see Hahner, *Emancipating the Female Sex*.

² Dionísia Pinto Lisboa (1809/10?-1885) was born in Papará (since renamed Nísia Floresta), Rio Grande do Norte, and later lived in Recife, Porto Alegre and Rio de Janeiro where she became a well-known journalist and essayist in nineteenth-century Brazilian letters. Floresta established a private school for girls in Rio de Janeiro, the *Colégio Augusto*, and her career as director of this school earned her both acclaim as a progressive thinker and criticism as a radical who opposed the social conventions of Brazilian society. The most complete critical commentary on Floresta's life and work is Constância Lima Duarte's recent Ph.D. dissertation, entitled *Nísia Floresta: Vida e Obra*, 3 vols. and the recent book-length publication entitled *Nísia Floresta: Vida e Obra*. Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995. See also the "Prefácio" by Sharpe-Valadares in *Opúsculo humanitário*, 2. ed, and Duarte's "Posfácio" in *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, 4. ed.

³ Floresta Augusta Brasileira, *Scintille d'un anima brasiliana*, Firenze, Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1859.

⁴ Mme Brasileira Augusta, "Le Brésil", Paris: Librairie André Sagnier, 1871, 49 pages; F. Brasileira Augusta, *Woman*, translated from the Italian by Lúvia A. de Faria, London: G. Parker, Little St. Andrew Street, Upper St. Martin's Lane, 1865, 32 pages. I am indebted to Constância Lima Duarte for agreeing in 1990 to exchange a manuscript with me so that each of us would have access to

Floresta's complete works for our research. As a result of this agreement, Duarte furnished me with the microfilm copy of the English translation of this essay.

⁵*Cintilações de uma alma brasileira*. Trans. Michele A. Vertuli. In Duarte, *Nísia Floresta: Vida e Obra*, III, 130-239.

⁶For more information on the history of maternalist practices in colonial Brazilian society and the role of the Black female slave, see Magalhães and Giacomini, "A Escrava ama-de-leite; anjo ou demônio?" in *Mulher. Mulheres*, 73-88 and Giacomini, *Mulher e Escrava*.

⁷See for instance "U.S. Academics and Third World Women: Is Ethical Research Possible?" In *Women's Words: the Feminist Practice of Oral History*. 137-52.

⁸See Elisabeth Badinter, *The Myth of Motherhood*, as well as Duarte's discussion of the problem of the feminine mystique in Floresta's work in *Nísia Floresta: Vida e Obra*, II, 396-397.

⁹The best discussion of the overly zealous accusations of essentialism by constructionists is found in Diana Fuss, *Essentially Speaking*. Fuss' discussion of the essentialist nature of constructionism is important to an understanding of Floresta's critique in that all too often feminist constructionists often ignore that essentialism "subtends the very idea of constructionism" (5). And yet, as Fuss points out, the strength of the constructionist position, which is "its rigorous insistence on the production of social categories like 'the body' and its attention to systems of representation. . . is not built on the ground of essentialism's demise, rather it works its power by strategically deferring the encounter with essence, displacing it, in this case, onto the concept of sociality" (6). As a result, Fuss observes that "constructionists presume that the category of the social automatically escapes essentialism, in contradistinction to the way the category of the natural is presupposed to be inevitably entrapped within it. But there is no compelling reason to assume that the natural is, in essence, essentialist and that the social is, in essence, constructionist" (6). Fuss' discussion of this issue helps to clarify the tensions in Floresta's work that have been discussed in Sharpe's introduction in *Opúsculo humanitário*, 2. ed., and in Duarte's *Vida e Obra*.

WORKS CITED

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Olivia Herdy de Cabral Peixoto, 1924.
- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução e notas de Constância Lima Duarte. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- . *Opúsculo humanitário*. Introdução e notas de Peggy Sharpe-Valadares. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- AUGUSTA, F. Brasileira. *Woman*. Trans. Livia A. de Faria. London: G. Parker, Little St. Andrew St., Upper St. Martin's Lane, 1865.
- AUGUSTA, Mme. Brasileira. "Le Bresil", Paris: André Sagnier, 1871.
- BADINTER, Elisabeth. *The Myth of Motherhood*. Trans. Roger DeGaris. London: Souvenir Press.
- BRASILEIRA, Floresta Augusta. *Scintille d'un anima brasiliana*. Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi, 1859.

- . *Cintilações de uma alma brasileira*. Trans. Michele A. Vertuli. In: DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: Vida e Obra*. 3 v. DISS. Universidade de São Paulo, 1993. 130-239.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMTE, Auguste. *A General View of Positivism*. Trans. J.H. Bridges. New York: Robert Speller & Sons, 1957.
- . *Sept Lettres inédites d'Auguste Comte a M^{me}*. *Nísia Brasileira*. Rio de Janeiro: Siège Central de l'Apostolat Positiviste du Brésil, 1888.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: Vida e Obra*. 3 v. DISS. Universidade de São Paulo, 1993.
- . *Nísia Floresta: Vida e Obra*. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.
- FUSS, Diana. *Essentially Speaking*. New York: Routledge, 1989.
- GIACOMINI, Sônia Maria. *Mulher e escrava*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- HAHNER, June. *Emancipating the Female Sex*. Durham: Duke University Press, 1990.
- KOVEN, Seth and MICHEL, Sonya, Eds and Intros. *Mothers of a New World*. New York: Routledge, 1993.
- LEOPOLDI, Giacomo. "To His Sister Paolina". *The Poems of Giacomo Leopardi*. Trans. Frederick Townsend. New York: G.P. Putnam, The Knickerbocker Press, 1887. 23-27.
- LINS, Ivan. "Nísia Floresta". In: -. *História do Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. 19-26.
- MAGALHÃES, Elizabeth K.C. and GIACOMINI, Sônia Maria. "A escrava amade-leite: anjo ou demônio?" In: BARROSO, Carmen and COSTA, Albertina Oliveira, Eds. *Mulher. Mulheres*. São Paulo: Cortez; Fundação Carlos Chagas, 1984. 73-88.
- PATAI, Daphe. "U.S. Academics and Third World Women: Is Ethical Research Possible?" In: *Women's Words: The Feminist Practice of Oral History*. Eds. Sherna Berger Gluck and Daphne Patai. London: Routledge, 1991. 137-52.

APPENDIX
with notes by Peggy Sharpe

W O M A N

BY

F. BRASILEIRA AUGUSTA

Translated from the Italian

BY

LIVIA A. DE FARIA

LONDON

1865

DEDICATION

DEAREST MOTHER,

To you I offer this small labour of mine. Choosing among your writings the paper upon a matter I know you prefer, I felt sure it would please you.

For the third time do I hail the dawning of your birthday in England, and what could I offer you, more acceptable and suited to our present life, than this translation, which afforded me both the pleasure of doing something for you, and of studying the English language, I am so fond of? Accept it, then, and may its perusal procure you some sweet pleasure – you who formerly, on this day, had so much – you who were the centre of many loving devoted hearts, when in our native land! There, with a shower of sweet flowers, I was wont to awaken you; there, a ceaseless bright sunshine, wreaths of roses and jasmines, beautiful and friendly verses, merry and happy faces, and, more than all, tender hearts linked to you by the ties of blood and love, greeted the twelfth of October.

Now, away from them, severed from all those sweet joys, you have but me, and in me the warmest, and the most devoted daughter's heart.

May the Lord bestow upon you all His blessings, and spare you for many many years to

Your loving Daughter,

LIVIA A. DE FARIA

London, 12th *October*, 1865.

W O M A N

August was drawing to a close, with a temperature of 30 degrees of Reaumur,¹ all but stifling the inhabitants of Paris, when, on the stroke of noon, two ladies took their seats in a carriage of the Strasburg railway for a village some twenty leagues from Paris. Two hours after they had left the railway, and were driving through pleasant hills in search of a poor hamlet, hidden amongst the trees of a road unknown to them.

What were they seeking? Why were their hearts touched on seeing the village steeple, and, a little farther on, the smoke rising from the roofs of the dark hovels? . . . because friendship and blood spoke in their hearts; for there lives the poor little angel abandoned to mercenary hands.

At first the two ladies sought in vain for the cottage on which their thoughts turned; they knew not even the name of the village it was in. At last, by dint of seeking, they succeeded, and the carriage stopped before a poor cottage. They alighted, and entered without any one observing them. What a sight, at once disgusting and painful, presented itself!

A damp and close room, a floor of broken stones, covered with mud; a window, or rather a hole, cast a glimmering light over the dirty old furniture, which encumbered this human den, where the porridge-pot was boiling at the smoky hearth. The garden-bed, heaped with rotten dung, equally with the room adjoining, smelt almost beyond endurance. . . . The two ladies looked at one another without being able to speak a word. The master and mistress of the hut were out in the fields; a daughter only was in the cottage, and of her the two ladies asked for the child from Paris, entrusted to her mother, and put a world of questions. Surprised by so strange and unexpected a visit, the girl was confused, and, without knowing what she was about, went upstairs to the granary, where there was no bed, and brought the child down without changing his clothes.

Heartless mothers! who, neglecting Nature's holiest duty, thrust your own children from your bosom, and send them to strange nurses in some out-of-the-way village where you never go yourselves, to you alone I would tell what I have seen, to your eyes unfold the sad picture of what has touched me to the

heart, and will arraign your unnatural conduct before generations to come!²

One of those ladies (it was myself) was standing leaning at an old table, gazing sadly on her companion, who exclaimed, with frenzied accent, "I dare not go farther".

The girl came down with a weakly child in her arms, whose limbs and dirty clothes would, but for regard to the poor little thing, have disgusted any one not accustomed to so unwholesome an atmosphere.

The poor girl, through our eagerness to see the child at once, was obliged to produce him as he was.

The grandmother (such was my companion, whom I tried to console), sobbing, and in tears, took him in her arms before giving him to me. "My poor child", said she with a voice that pierced the heart, "in what a state have I found thee!"

"If the dead could rise from their graves, thy good mother would have returned to it again on seeing you thus!" And she smothered the little angel with kisses. The emaciated little creature, that had never been cheered by kindness, remained there listless and insensible to caresses, which were lavished upon him for the first time. With his head bent, eyes of heavenly sweetness, but heavy and sad, he was like a young lily drooping on its stem early nipped by the wind. Getting over the strangeness of caresses so new to him, a sad smile came to his bloodless lips, and in that angelic face I read a silent and just reproof of those who, if not from harshness, certainly through unpardonable carelessness, had condemned him to vegetate thus away from the paternal roof, and prematurely perhaps to die.

The grandmother asked the girl where the child slept, and wanted by all means to see the place. The simple girl, urged by so just a request, and conscious of her parents' misconduct, hesitated, stammered some words, and after having confessed there was no bed, and that the child slept on the floor in the granary, added, correcting herself, that he slept with her mother and father in the same bed there. She thought, by that last answer, to have mitigated in our eyes the wretched sleeping accommodation of the poor child!

Nearly three years old, this unhappy child could scarcely walk. His feeble legs could scarcely support his languid and sickly body, showing he had never experienced the care that

such tender age requires. His walking was rather a struggling of his whole frame, his smile the expression of a long and resigned suffering, and not the impulsive joy that belongs to childhood. One would say he knew he had been forsaken and got used to it without a struggle. Not understanding, or not being used to caresses from those about him, he did not dare to express a single wish; bore every want, hunger, sickness, without complaint or disturbance! Probably the poor child had eaten nothing that day, except some unripe fruit, for he ate with greediness.

The nurse, who had then returned from the fields, wishing to remove the bad impression we received at our arrival, took the child in her lap, and gave him a great deal to eat and drink, certainly more than he was used to.

The meal over, the dear little thing suddenly came out in such a perspiration that we were alarmed. I took him in my arms; he was burning like fire. All the nurse's children were gone to bed, and she did not take the least care of the poor little thing, who neither cried, nor uttered a word, to show how he suffered! They were so used to let him alone in a corner, that, although anxious to behave well before us, she took not the slightest notice of him. We had to tell her the child wanted rest before they thought of laying him in the bed of that repulsive pair.

Unwilling to stay in that house, but wishing to spend some days in the village in order to better the condition of that unhappy child, I had a bed prepared for me in the cottage of a shepherd's wife, whom I thought good-natured and cleanly.

"I shall profit by my stay here", said I, "studying these customs better, which, though repulsive, interest me".³

The grandmother went back to Paris to ask the father to take the child out of that horrid life. She was touched to the heart, but I was more than touched – I was horrified! Accustomed as she was to see those scenes, her heart suffered only from seeing her grandchild; but scenes like those being quite strange to me, I was surprised as well as shocked, and wanted to draw thence matter for meditation, which should not be altogether useless.

Approaching the fatal anniversary of the death of a beloved mother, who died nearly at the same time as the mother of that child, whose sight had moved me so much, I could not spend those few days there better than in giving my care to the

little orphan, and attentively examining, in all those villages and hamlets, that innocent part of mankind, forsaken by the self-styled progress of civilization amidst the misfortune which my good mother, like me, would have deplored, could she have witnessed it! But she had never left her own country, where such horrors are hitherto unknown.⁴

In the solitude of the woods and plains which surround these villages, I could better, than in town, think of her who, while she was able, cherished and assisted all those who were in suffering about her.

The fate of that child, whose tender mother I had known and loved, awakened my philanthropy more than ever. I began to wander about the villages and hamlets, to see if he were the only stance of such barbarity, and if, by using the means the occasion required, and by kind and simple words, I could gain admittance to every cottage, and hear the gossip of all the nurses and country girls of the neighbourhood.

It was my intention to see for myself what I had been told, and I succeeded easily; because country-people are still ignorant of certain cunning ways, which the inhabitants of great towns employ to conceal the naked truth.⁵

Listen, mothers, listen to what I happened to see more. In those many walks of mine, sometimes I stopped before a group of children who were playing at the door of a cottage, sometimes before a woman, who, returning from the fields with her burden of hay, greeted me kindly in her rough language.

Among a group of stout and healthy children, who were playing cheerfully, was a spare little creature carried in the arms of a girl of eight years old. I noticed her, and asked the little innocent if it was her little brother. "No", she answered; "it is a nurse-child from Paris".

Another country-woman, throwing down her burden of grass, took on her lap a little girl, to whom she gave the breast, while another little and sickly child kept aloof, and sat on a heap of straw looking fixedly at her. "Is that other, too, your child, my good woman?" said I. - "O dear no; it is a nurse-child".

There meeting another, she displayed before me seven lively and strong children, telling me their names to satisfy my curiosity. "And that one?" said I, looking at a little, thin girl, who could scarcely stand. - "It is one of my two foster children

from Paris". – "How can you manage to nurse three children at a time?" – "What can I do" answered she; "living is so hard here, and one must work in some way". And she told me in her dialect how hard she must work for the support of her family. There another country-woman was doing her washing in her hole of a hut, where the dirty clothes and the children's cradles were in one room. I asked if she had any fresh eggs to sell, and meanwhile I caressed a beautiful child, who was pulling her gown, asking for some bread. Seeing I had given him some money to buy it, she thanked me, and wanted me to sit down on a bench, asking me to excuse her for not having anything better to make me comfortable. – "I am quite comfortable, good woman", said I. – "Ah, madam, you are not at all proud, like many great ladies, who never enter the houses of poor people". Meanwhile a little cry, proceeding from the interior of the cottage, struck me. I interrupted the talk to tell her some one had fallen. – "It is only a child that I nurse, who has been ill some time". Hearing the word *nurse*, my heart was moved, and I looked attentively at that dark room whence came the scream.

A child, or rather a dying thing, yellow as saffron, was lying there in filthy clothes. He was pining away pitifully amidst that good country air, which I heard so often praised by Parisian mothers, their usual pretence for sending their children away from them, not knowing that the air the mother breathes is the one that agrees best with the children! "Good woman", said I, restraining my feelings, "that child looks very ill. How long have you had him?" – "For these two years. At first he was well enough, afterwards it began to go wrong with him, and he gives me a deal of trouble". – "Do not the parents know of it?" – "Oh, yes, indeed, but they do not take any notice; they send twenty francs every month, and by no chance do they send clothes, boots, or anything else to the child. And what can I do, a poor woman, with six children to feed?" – "You are quite right; but if the child dies?" – "Holy Paradise! When we get a nursling they give us the certificate of baptism too, and if the child dies we send for the curate". – "But", added I, interrupting her mildly, "the parents surely you ought to know". – "Yes, madam, to pay the expenses that have been incurred, if they have not removed without sending us the address, as it often happens". – "Is it possible?" cried I, horrified. "The parents, after having sent their

children so far to nurse, are not seen again?" – "Madam, are you not then from Paris?" I perceived in time that my excessive sensibility would have betrayed my purpose, therefore I said that I had been long away from that town, and had forgotten the custom, and, giving her some money to buy something for her children and the other child, I went away.

A little farther I met a country-woman, who was carrying a child in her arms, and another by the hand. "Are these children yours, my dear?" asked I, fondling the one she had in her arms, and who was clean. – "This delicate, he looked better than those I had hitherto seen, and praised her for it. "Thank God! I am not of those who get nurse children for mere gain", said she to me, pleased with my praises. – "Indeed, I see too well there are many nurslings here that are not blooming like yours". – "What would you, lady? Nearly all the nurses spend the whole day in the fields in summer, and leave those little things with one of their girls, who keep at home, or leave them to cry alone till the evening. Not long ago that one there", and she pointed to a country-woman who was passing not far from us, "left two nurse children to the care of a girl eight years old. The youngest was not four months old; hearing it cry, the girl, whom the mother had told to give it pap, did not fail to do her duty. She prepared the pap, but very thick, and gave too much of it to the little thing. Soon after there came a woman, a neighbour to whom the girl showed the child, who could scarcely breathe. They went to call the nurse, who came, and the unhappy little creature died of suffocation. He was buried, and they sent word to the parents in Paris that their child had died suddenly of fever".

Another told me of a little girl at nurse who broke her arm, having been left alone.

Here a country-woman began to talk about the harshness of some parents, who, never paying the allowance to the nurses, constrain them to take the child back to Paris, to the nursling-office, where they receive those unhappy forsaken children. There another told me the pitiful story of one, who, after waiting six or seven months for the allowance, and, having no longer the means of feeding the child with her large and poor family, was obliged at last, with great regret, to take the child back to the said office.

In a village, a little beyond, a child, left by the nurse in the yard of the cottage, was devoured by a pig!⁶

After four days of these painful walks, my heart felt so sick that I returned to Paris totally disgusted with men and things.

Nature had in vain spread her most enchanting scenes before me; the painful objects seen in their midst prevented my enjoying them as at other times.

That crowd of children, thrust from the mother's breast, and pining in want, stood out from the picture in dark and painful relief, like a general curse on the progress of an ill-organized society, that prides itself on its modern triumphs, while it is thus destroying the foundation of nature's holiest laws!

The impression on me was such that, on re-entering Paris, the sight of every woman I met with made me shudder, as thinking she might be the mother of one of those poor forsaken things. The gaiety of that haughty and noisy metropolis, its sumptuous palaces, the beautiful buildings, the splendid cafés – eternal abode of the idle – the fine shops, the many carriages driving through the Bois de Boulogne, those thousands of persons passing to and fro in the streets, some for business, some for recreation; all this stir, in short, which shows the activity of an intelligent people, struck me to the heart, so to say – disgusted me. For, to the thought of the many wretches dying of want in garrets, and in dark holes in the very midst of this great city, which boasts of its measureless luxury, was now added the thought of those unhappy creatures sent to nurse, or, to speak more correctly, kept out of the way in the country, while their parents mix in these gaieties.

"There are foundling-houses for children who cannot be brought up by parents; there are Crèches, lately established, for the children of those workmen who are obliged to go out to their work", said to me a father of a family, who heard me deploring the fate of those little things sent so far from Paris.⁷ But the foundling-houses and the Crèches are for the poor, and the parents of those little creatures, sent to 20, 30, and 60 leagues from Paris, would resent any mention of those houses of charity.

And certain others, who have no heart to listen to the voice of nature, would blush at the thought of receiving any assistance of the sort. They are wanting in heart, but not in pride and vanity.

For certain mothers, who find time enough for gaieties and useless occupations, what matters it if their children pine away at a distance from them?

At the sight of this deplorable picture awoke in me, as from a long sleep, the desire of writing upon a subject which I had always much at heart.

Without naming the villages which furnished the matter, which all the rest of France would have offered me, my aim has been, not to blame the poor nurses, but solely to revive the sense of a sacred duty in the hearts of the mothers, who entrust their children to strange and hireling hands.

Reflecting on this horrible feature of our boasted civilization, I yielded to the considerations it suggested, and meditated on the thing that has been most neglected from the beginning of the world to our days. I like to examine into the causes of the effects that interest me.

It has been said, and repeated, that all is well in the harmony of nature, which nobody doubts; but it is not the same in society! The laws which rule it, instead of harmonizing, are often at variance with the temper, wants, welfare and happiness of men!

Modern discoveries and the human efforts to coordinate and apply to our time the inventions of antiquity have been much extolled, and almost worshipped.

Superior minds, sublime genius, and firm will have been able to smooth obstacles, previously thought insuperable, in the vast field of progress, opened to the various nations of the earth.

Everywhere new owners of art and industry astonish and delight us!

Ruins disappear, cities are beautified, the smaller towns vie with one another in making the best appearance; commerce, by land and by sea, flies on the wings of steam, which brings distances together, and fraternizes the nations; splendid feasts, scientific and literary congresses, spread on every side – on every side is heard the cry of progress, echoed from pole to pole.

But everywhere the watchful eye sees, in this so beautiful and luminous horizon, a distant cloud, which thickens and spreads. . . . Amidst this haughty and noisy crowds of happy progressists, the attentive ear hears the groans of pain. Minds less dazzled by such imposing splendour meditate upon the fate

of the unhappy victims, of generous broken hearts, of innocent and wretched creatures, who are struggling behind all that pomp, created by art to honour the present civilization!

In spite of all these creations of genius and science, the human race still groans⁸ under calamities, which have but changed aspect and name in six thousand years. And wherefore this? What is the source of the monstrosity we see produced in every place by barbarism, maintained by custom?

There is no need of looking long to find it, for it is manifest everywhere.

Incredulity!

And whence this destructive plague?

From education.

The moral education, of which I mean to speak, is, in general, everywhere defective; it is everywhere in outline, but finished nowhere. Thence the source, and the capital cause of all the moral evils which afflict, and will for a long time, continue to afflict mankind.⁹

Vainly will they open schools, academies and houses of charity, make laws, widen the horizon of science and art, encourage and increase trade and agriculture, and prepare formidable armies; never will they succeed in healing the cankered wounds of society, if they go on neglecting the moral education of the people.

This education arms will not achieve, nor the power of gold, the vile metal that buys everything but love and virtue!¹⁰ Neither will it be achieved by the manifold and profound creations of human judgment we admire so constantly.

Man has rediscovered everything, improved everything to the benefit of some and the detriment of others; and genius is ever inventing, and fathoming, in all directions. Force of intellect, however, knows not, nor will it ever know, how to harmonize all the separate elements, despised or neglected from the earliest ages.

This work, attempted here and there, but always without result through the discrepancy in men's principles, can alone form the basis of the real progress of society, which we all know is no other than the prosperity of the people.

There is but one motive power to reconcile these elements, and make them cooperate in the cause of humanity. And, as

long as men, in their blindness or pride, spurn or neglect it, they will never reach perfection in their great endeavours.

This motive power is the sentiment of tenderness; and its prime seat is woman's heart.

Take everything from her, and with that usual egotism which you modern people have, with some modification, inherited from the ancients, deny her understanding, firmness of soul, correctness of judgment, courage, energy; but as to tenderness, you must acknowledge she has more of it than man.

He has, according to you, understanding, genius, force of will, and all their triumphs. We have heart, and all its most generous sentiments, with that noblest of virtues, self-denial. But it is not enough that nature has been so liberal to her of that great and inestimable treasure; it must be well directed by a cultivated education, strengthened by the practice of duty and right, to know how to apply it to the benefit of others.

Less proud; and more modest than men, intoxicated with the triumphs of their genius, we think not, as they do, of their discoveries and works, that sentiment alone is enough to produce the great reform which the nations have been expecting for so many centuries.

The heart requires a special education properly managed; which will happen when, controlling the mind and intelligence, it finds itself able to operate fully, and worthily, on the condition of men, bringing out, and harmonizing all that is great, beautiful, and noble in the human race.

Educate the heart of woman, enlighten her intellect with the study of useful things, and the practice of duty inspiring the pleasure experienced in its performance; heal her soul of the many mischievous and frivolous things that surround her as soon as she opens her eyes to the light.

Cease that silly talk with which you dazzle her reason, making her believe herself a queen where she is but the slave of your caprice. Do not make her the woman of the Bible; the woman of our time may succeed better than she; neither the woman of the middle ages: we are so far from both, who have to progress with the nineteenth century side by side with man towards the regeneration of nations.

Man must abstain from considering woman as his toy or his slave, he must regard her as the companion of his life, sharing

his good or bad future; consider her from his cradle to his death, as one who exercises a real influence over his fate, and consequently over the fate of nations. Give her, in fine, such an education as is required for the place she is called to fill in society with the helping influence of the heart, and woman will be what she ought to be, the affectionate daughter and sister, the tender and chaste wife, the good and provident mother.

Imbue the girl, not with the love of dress, and other like trifles, but with a taste for many little duties, which are suitable to that early age, so generally neglected in families. Children have a quicker understanding than you think. Watch them with attention, and you will see that they are all inclined to imitate those about them. At first they do it unconsciously, but, as their reason develops,¹¹ they follow the example which suits best with their disposition and life.

Then begin to appear in them those inclinations you call natural, and which are often but the result of tastes infused into their tender hearts, and examples they have imitated when you were not aware of it.

Parents, I have always said it, insist upon educating their children more for themselves than for the children, and generally have the pernicious custom of letting them see and hear what they ought not to know until a later age.

This is a great mistake and an unpardonable sin, which we cannot sufficiently decry. Everywhere they neglect to educate the heart, and only care for the mind, and personal appearance, to please the frivolous and silly world.

Look at that mother, who takes such trouble, like one who is endeavouring to solve a hard problem of mathematics, to set off to advantage the dress of her daughter, teaching her the rule of good taste, and how to adorn herself in order to surpass others.

Observe that father, though a good and clever man, going into raptures like a simpleton, on hearing the praises given to the nimbleness of feet, the agility of fingers, of his daughter when she is dancing or at the piano. They vaunt her gracefulness, her wit, her beauty, and above all her good taste in dress. The parents believe themselves free from all obligations for what is most essential and is wanting.

Often shall you hear them say: "I have spent so much for the education of my children; I gave them the first masters in art

and science". Truly they have taught them all but what was essential to learn: the good family example under the paternal roof.

The girl, returned from the country place, where she was nursed, sees her little brothers and sisters one by one leave the paternal home, to go and learn the first lesson of harshness and indifference given them in life; and she grows up in an atmosphere quite inimical to the development of correct ideas, and the sentiments that become the daughter, sister, wife, mother, the woman, in fine, worthy of understanding them, and of fulfilling her mission on the earth.

When herself a mother, she of course follows the example set her by her own mother, and so on.

Fathers often make a traffic of the dower and graces of their daughters, and claim a fortune equal to the former, or sufficient to purchase the latter.

Girls, in general (above all in France, where people look down on old maids), yield from obedience or from reflection; and thus the holy union of marriage is violated, and thus received in society.

The heart having no part in those unions, the families are soon at variance, and sorrow comes; and often dishonour and distress. But if husband and wife want to save appearances, and maintain themselves in public opinion, all is amicably arranged, they continue in the same house, and live each for themselves.

Among the common people things go on more freely, and with less disguise; but the effects are always fatal, fatal especially for the education of the children. The woman bound to daily work, devotes herself bravely to the care of her children, to her housekeeping, and those burdens which fall on her through a lazy husband. In this the woman of common life is superior to that of higher condition; and, just for that, has more heart.

If she has received no education (which is preferable to an imperfect one), at least she has not, like the latter, an opportunity of hearing the ceaseless and absurd flatteries, which corrupt instead of improving the mind, and make them false and shallow, to the destruction of the heart's best gifts.

Men, in their pursuit of every material pleasure, have that important portion of humanity, which they but too often think

of as gratifying their sense and caprice. Hitherto they have made her everything but the common centre that should be the source of all good inspirations, all the amiable and prudent counsels to aid them in the rough path of life towards the universal conquest of real progress.

Do or say what you will, we all know that women have always had great influence with men; but unfortunately these have been the less worthy of their sex, who have employed that influence to gratify their own personal tastes. With all his pride, that being who thinks himself the favourite of nature, the sole possessor of a plain and clear reason, is conquered rather by the arts than by the real merit of the companion he has chosen; and while inveighing against the weakness and moral capacity of our sex, he yields at times, without, however, perceiving it, to a disgraceful yoke, under which the vilest woman would be indignant. Who has not seen, from the monarch to the meanest subject, man, subdued by passion, lay his power, his future, often even the honour of the nation, at the feet of a beloved object? This, however, is not the wholesome influence woman ought to exercise over man, and which, not confined to the person, is calculated to lead him to the general welfare of his fellow-creatures.

If everywhere woman were educated as she ought to be, should we ever see the result of her influence, as it is too often rather detrimental than useful to the happiness of men? Should we hear it said by those ever immersed in passion and sensuality, that woman is inferior to man in understanding and constancy? They cry out against faults with which they have themselves inoculated that sex, silly enough to adorn itself with qualities that men, for their own pastime, like them to possess. After they have caught, flattered, and quite conquered them with tender and loving talk, they strip them of their innocence and dignity, and lay the burden on them of faults, nay, of the crimes, of which they are themselves, in the first place, guilty.

In contradiction with themselves, they reprove and scorn the woman who falls more than the seducer, while at the same time they proclaim, as an incontestable truth, that force and reason are their own share, weakness and volatility hers.

If a poor girl be betrayed by a love she thought sincere and pure, when the fact is known, the curse of society falls

upon her, already crushed by the ingratitude and desertion of the one she loves, while he is received with favour and honour.

Man profanes the most holy duties of nature and of good faith, abuses the trust of families where he is received, betrays the daughter, seduces the wives. Yet he is received with welcome everywhere, boasts of his conquests; and, if he be young, rich, or in the way to become so, finds easily fathers who have no scruple in giving him the hand of a daughter.

Woman, considered weaker than man, must yet bear her punishment alone if she falls. Educated amid elements ill suited to fortify the reason and enlighten the mind, and to enable her to avoid the numberless snares to which her sensibility and inexperience are exposed, she must bear alone the disgrace of shame when she is dragged down by her seducer.

Oh, how just and humane are these moral-makers! How strong and enlightened their reason! With what assurance, with what impartiality, do they condemn the partakers of their sins!

But let us leave these aberrations of the manly intellect, which would give matter for large volumes without being able to make right and truth triumph. Our intention is only to make known to woman, that, in spite of the false ideas, which constitute the circle hitherto surrounding her, in spite of the severe laws under which she has lived, more or less humbled in her own dignity, there still remain many compensations through which she can open a path for herself before the world – a path which will lead her worthily to the highest glory.

Show yourself generous, O woman, and, instead of inveighing against the faults and injustice of which you are the victim, endeavour with your own natural sweetness unalterable kindness, and gentle prudence, to win man from the wrong, and put him in the right path – the path of happiness. This will be your worthier revenge: the only noble way to prepare you a life suitable to your own dignity, and to your real mission in the world.

It is time for all true-hearted women to unite under the standard of universal good, bringing with them the treasure of tender and pious sentiments, with which nature has endowed them, and the firm resolution of trying to be useful to the family, and to all humanity. It is time to cease asking of others the

happiness they cannot procure for themselves, and to diffuse it around them. It is time, in short, that they dry the vain tears that oppression and sterile repentance have caused them, and take the heroic resolution to do their best in order to rise from their abasement in the best way they can and ought, guided and supported by the sole power of the heart, and ridding themselves of the foibles now laid to their charge, because, as before observed, these foibles originate in the wish to please their amiable rulers, who have tried from an early period to instill this into them.

There is no condition for a woman so wretched but she may rise from it worthily, if she have a firm faith and real kindness of heart. Religion, that holy and indissoluble tie, which links the soul to a superior power, is never so deeply felt, and usefully practiced, as by the soul and heart of woman. Let it be then the foundation of her every work; and her great aim the happiness of her family. I will not hazard words on the exterior form of worship which I think alone worthy of the Supreme Being. The inconvenience of various beliefs is a great question of which I will not speak, for it has not much to do with my subject.

Let the heart of woman be the seat of real charity and of all the human virtues; that is the important point, and with it she becomes worthy of universal admiration, whatever be the religion her parents have given her, and which she practises with her heart. Let us leave to men the theory, more or less eloquent, of explaining what belongs to mysticism; let us leave to them the scientific arguments, the lively and elegant discussions of every kind in their progress to the attainment of their vast designs and success in their¹² enterprises.

Women, unanimously united in the noble desire of bettering society, may, by the simple practice of their virtues obtain in twenty years a result more certainly useful to mankind than would be achieved in a century by intellectual power and the efforts of men. It would suffice that they willed it to see the result; for, amid the prejudices which swarm about them, amid the darkness in which their minds are left to struggle, they feel in their heart they can promise a happy success; the heart, the weapon which, rightly directed, will triumph over every obstacle, and shed on the world the only balm to heal its wounds.

In the moral idleness in which women find themselves without being aware, the undertaking will, perhaps, appear impracticable; but if they have the good sense and courage to rid themselves of the faults of their education, they will easily succeed. They must be aware that, the more their education has been neglected, and their merit unappreciated, so much the more their efforts to obtain their due place, and the glory of attaining it by daily performance of their native virtues, will stand out in relief in the great picture of the moral revival of nations. Away with all egotism, away with all pretension! for here lies concealed the gnawing worm that mars the works of human mind.

You were born women, and show yourselves as such; not in the meaning of the word in the mouths of your amiable and flattering antagonist, but by practice of the virtue, which so well becomes you – self-denial.

Daughter, wife, mother! That sublime triad you are, O woman, and you represent it in the world. Sanctify it in honouring each of those beautiful titles by the practice of the highest virtue, which makes us turn to the welfare of others all the good we do.

Daughter! Love and respect your parents, not as a form of common obedience, but as a sacred duty, sweet in performance towards the loving protectors of our childhood, the watchful guides of our first steps in life, for whom we cannot have care and affection enough o acquit us of the much they have done for us.

Wife! Keep unspotted your sworn faith to the man of your choice. Be it your delight to convince him, by gentleness and dignity, sweetened by tender care for all that is useful and pleasant to him, that you are not a toy, but a thoughtful and devoted friend, the inseparable and needful companion of his life through all its vicissitudes. Nor forget for a moment the well-known but ever fresh maxim, that woman's virtue is her family's honour, that in the mother it is part of her daughter's dower, and that it has been ever prized beyond all other beauty.

Establish order and harmony in your home, and, with constant forethought, see that economy reign there, and cleanliness, and quiet cheerfulness, and all the family graces, that have such power, that your husband may be pleased with it. Banish the seductive phrase of honeymoon, invented to show

the brief duration of conjugal happiness, banish the offensive phrase, and change it for that of the kindly water of Lethe,¹³ which, according to the fable, made those who drank of it forget the troubles of life.

If marriage have but one honeymoon, the fault is yours who, dazzled by a passing splendour, neglect the essential to ensure you one of long and unchanging duration. Generally you begin with being like a capricious little girl, who ends by becoming tiresome in spite of her attractions. And then, man, this colossus of strength, whose heart includes every weakness and his mind every species of pride, satiate with the frivolous charms you had childishly supposed would always attract him, feels the void around him, and naturally looks about for other food for his weakness and pride, if he cannot find it for his happiness.

It is for you, women, you who possess all the treasure of tender and kindly feelings, and have besides that exquisite discernment, that refinement of penetration, of which nature has been more liberal to you than to man; it is for you to know how to take advantage of time and place to preserve dignity in submission and authority in obedience.

If the most of men did not look to a disgraceful bargaining in the holy union of marriage, or regard it merely as a means of legitimate offspring; if the woman did not too often look to it for position in the world, or as an ill understood emancipation from certain restraints; if both, indeed, before binding themselves for ever, had it at heart to know what they are about, to study and know and love one another, the sweet union of marriage, so calumniated and profaned, and often so unfortunate, would be the *ne plus ultra* of human felicity,¹⁴ Mother! This, woman, is at once your sweetest, noblest and highest character. To be a mother, in the moral sense, is, not the having children, but the knowing how to educate them well, and endeavouring to open their hearts to the good, directing their worthy inclinations and bestowing all assiduity and care on those little saplings which the Supreme Being hath entrusted to you, and anxiously removing the weeds of ill growth around them. As soon as the noble duty has begun for you, would you fitly discharge it, leave off every frivolous pleasure of a world, which appears to delight in your charms and brilliant foolery, but which is incapable of

offering you a single moment of the sweet happiness to be had by the cradle of your child, the rosy little angel you have left at home, or sent to the country, exposed to the sad fate which I have sketched at the commencement of this. On which subject an illustrious Italian of the sixteenth century has justly said –

*"in tutto nega dunque d'esser madre
Chi nega à figli il latte, e'n tutto nega
D'esser donna colei che d'ogni fera
E contra i propri figli assai più fiera."*¹⁵

Reflect, ye mothers; reflect on the responsibility imposed on you by that high title, that some of you bear so lightly, and with so little thought! Consider seriously the painful consequences, sometimes fatal, of your carelessness in educating your children, or incapacity for the task; consider, too, the happy effects were you all to dedicate yourselves to the maternal duties and the exercise of virtue.

A child is the strongest and most lasting tie which binds man to woman. How many among you still retain their husband's regard only because a child rivets the chain which binds them to you, when your own behaviour has failed in doing what you might have done from the first? How much more would you effect, if, a mother in the full meaning of the word, and keeping near you these tutelary angels of the domestic hearth, you presented daily to their father's eye the eloquent picture of the tender assiduity and wisdom with which you watch over their moral and physical education? However the silly world may sneer, give not up to it a single maternal duty. Generous hearts and enlightened minds will prize you the more, and posterity will bless you in the works of your children, who will be under the influence of the good principle they have imbibed in your school.

Mothers, devote to the proper direction of your children all the precious time you waste in empty pleasures, which result but in weariness and often in repentance. Make the domestic hearth a real paradise, of which they will be the angels and you the divinity. And then, instead of the loneliness in which your husbands often leave you, disgusted with the frequent disputes bred of your jealous temper, or folly, or carelessness, you will

see them eager to return to you, after the business and fatigues of the day, for rest and satisfaction by your side. But it is your self-abnegation, for the sake of their happiness and credit, that you must employ; and, above all, the great work of the future that you ought to keep in view, sacrificing to it your own welfare even, and all your amusements. This sublime sacrifice is expected of your generous hearts – of you, who alone can make or impose it.

Woman is all-powerful with man when she knows how to take him; know how to take him, then, and you will make him better. Would you know how to succeed in it with more certainty? Listen. Be a good mother; begin by trusting your children to no one but yourself; train their hearts to be tender without weakness, with a solid understanding free from pride, and imbued with a sincere belief, fervent and enlightened. When society shall be well ordered, the mother will be the only guide and master of her own children up to the age when their own reason is formed. Meanwhile, until this slowly-forming order be established, exert yourselves with courage in the sanctuary of your family, where you will be the first and worthy priestess, with the heart for an altar, and morals for sacrifice.

Devote yourselves to the careful study of your children, repress all weakness you may feel for their graceful faults. Away with those theories which, instead of profiting, only annoy them. One example in the practice of any virtue will be more firmly impressed on their minds than a lengthy speech. No allusions, none of those narratives in which personal interest mingles to point the moral; none of those severe threatenings, out of place, which harden them, and, frightening them at first, end with their getting used to it, and abating in the respect they owe you. No flattering of any kind for exciting them to do well: nothing is more injurious to the end you aim at.

Speak always to their hearts; for the mind, forming under the wholesome influence of the good qualities you have bred and strengthened there, will no longer produce those ill growths, which start up here and there to vex noble hearts, and obstruct the real progress of society. Be always kind, simple, frank, and truthful, just and modest before your children. To be such, you well perceive that there is no need of having studied the great masters; if you have heart, you have open before you the most

important, most eloquent and useful of all books, every page of which will furnish you a lesson for those little creatures, far more useful than any to be found in print, or in the discourses of the ablest professors. Well, there is all you require for planting in the hearts and minds of your children the firm foundations of a structure which will fail but with life.

With the first sparkle of their reason, hasten, as a prudent and attentive guardian, to make them distinguish between the false and the true, the useful and the superfluous, the just and the unjust, and to prefer, by your example, the right, the useful and the just; for better is honour than riches, and honesty than apparent utility. Never praise before them things that have the stamp of beauty, if you be not sure that the beauty includes a real usefulness. You will thus accustom them not to be dazzled by the many fleeting splendours, after which a multitude of men are running all their lives in pursuit of objects, whose sweet illusions attract them.

Insinuate early into their minds the love of humanity, with a profound conviction that the real glory of man consists in having deserved well in the brief course of this mortal life. Deprive yourselves, without ostentation or an eye to praise, and as a natural duty, of some pleasure-excursion, or agreeable visit, in order to accompany them to the squalid homes of the poor, who may implore your charity. Do not hesitate between the poor man of worth and the haughty man of wealth, but give the first a warmer welcome than the latter, and thus show your children, who are attentively watching you, that real merit is not always in fine clothes, and that a man in an inferior rank socially may sometimes be more worthy to sit on a throne, than those who are born in gilded halls. Contrive by your example that order reign in your home, and labour, and economy, and so inspire your children with the taste for qualities so precious and useful in every condition of life.

Work must be shown to children as a source of all good, as a great and noble virtue, which overcomes every difficulty, and opens to man the only future worthy of him.

Banish the old methods entirely, and create a thoroughly new one, that will give your children a direction different from that adopted hitherto by custom, without any useful result. Inspire them with a profound respect for all that regards order,

and never represent honours and the world's estimation as the golden aureole, that is always awarded to real merit. Many have attained honours by unworthy doings, and remain there to be the plague of their fellow-creatures. Make your children understand that man is never great, but by self-denial for the good of others, and that true glory is working for the harmony and happiness of nations, and not in making one's self a sounding name by famous deeds, and clever calculation at the cost of the quiet of nations, and of the tears of families. Take care above all that egotism does¹⁶ not nestle in their tender hearts; teach them, from the first, to appreciate woman, presenting her by your example as the source, and faithful depository of their own lasting happiness in this world.

The teaching of the equality, that ought to reign between man and woman, begins in them with their own little sisters in their childish games, and in the domestic habits through which transpire only too plainly the pride and pretension of the little boy, which are so amusing to you, but which, O women, constitute the germ of that presumptuous egotism, which oppresses you through life to the detriment of his own felicity. Your daughters, brought up with equal care, will not harbour in their minds that ridiculous love of admiration, which perverts their nature, and turns them from the worthy aim that woman should have in view, nor will their hearts house any of those unworthy feelings that, little by little, destroy the happiness of those for whom they are to live.

Let both parties be keenly sensible of the feelings and impartial regard which they are to bear to one another, and let the frivolous and despotic pretensions of either sex vanish thence, nor produce the bitter fruits, which too often poison the existence of both, although created for union and mutual progress.

Behold, O mothers, behold the glorious work you have to accomplish in order to present society with men and women able to better it. Some mothers have always known how to accomplish this, but that is not enough; for thousands who do wrong will mar the good that twenty or thirty can effect.

It requires then that all mothers should try, *con amore*, and in concert, to educate their children in the same good principles, in order that there be conformity in the sentiments and conduct of all, when the time is come for constituting a

new family. Only thus can the social organization¹⁷ so generously and vainly commended, and called for by the writers on progress, be effected. Accustoming your children to the practice of real human principles, you will lay the solid foundations of the family better, and more easily, than with all the great and beautiful maxims that lie buried in their volumes. Establishing good families you will form an industrious, well-conducted, just and happy people. And the families and nations, of which mankind is composed, will bless you in their real progress and prosperity.

You, then, it concerns, O women, to bestow that progress on the nations

"Che questo tempo chiameranno antico".¹⁸

Prepare yourselves at once for the war that idle minds and heartless persons will wage against you. Shut your ears to the subtle speech, lightly sprinkled with poisoned flattery, or the ridicule of certain self-styled requirements of the pernicious world of fashion, which will be always there to turn you from your noble purpose.

Beware of listening to that deceptive language; walk with firm and secure step, with a loving and faithful heart and energetic mind, towards the beautiful dawning, which, by your noble endeavours, will rise on the horizon of humanity.

Think not of yourselves, ye mothers of every nation and rank! Think not of yourselves in the performance of your sublime office, and society, regenerated by you, will offer to the world, in your love and self-denial, the epitome of all the sweet virtues of woman, and be the archetype¹⁹ of real and holy charity.

But all this, and more, that might be said on the subject, would not only make me exceed the limits of a short paper, prompted by my desire to give some account of what nurse-children are, but would demand a subtler examination and deeper discussion. To supplement, therefore, in part, what I have thus far handled rapidly, and without ornament, I will conclude with the beautiful and appropriate lines of Giacomo Leopardi, that admirable philosopher and poet, in whom, had his life been longer and less unhappy, Italy would have had her Tirtaeus.²⁰

Read them, meditate on them, and imprint them on your memory, and hope:

Donne, da voi non poco

*La patria aspetta; e non in danno e scorno
Dell'umana progenie, al dolce raggio
Delle pupille vostre il ferro e il foco
Domar fu dato. A senno vostro il saggio
E il forte adopra e pensa; e quanto il giorno
Col divo carro accerchia, a voi s'inchina.
Ragion di nostra etate
Io chieggo a voi. La santa
Fiamma di gioventù dunque si spegne
Per vostra mano? attenuata e franta
Da voi nostra natura? e le assonnate
Menti, e le voglie indegne,
E di nervi e di polpe
Scemo il valor natio, son vostre colpe?*

Ad atti egregi è sprone

*Amor, chi ben l'estima; e d'alto affetto
Maestra è la beltà. D'amor digiuna
Siede l'alma di quello, a cui nel petto
Non si rallegra il cor quando a tenzone
Scendono i venti, e quando nemi aduna
L'Olimpo, e fiede le campagne il rombo
Della procella. O spose,
O verginette, a voi
Chi de' perigli è schivo, e quei che indegno
E della patria, e che sue brame o suoi
Vulgari affetti in basso loco pose,
Odio mova e disdegno;
Se nel femminile core
D'uomini ardea, non di fanciulle, amore.*

Madri d'imbelle prole

*V'incresca esser nomate. I danni e il pianto
Della virtude a tollerar s'avvezzi
La stirpe vostra; e quel che pregia e cole
La vergognosa età, condanni e sprezz:
Cresca alla patria, e gli alti gesti, e quanto
Agli avi suoi deggia la terra, impari.
Qual de' vetusti eroi
Tra le memorie e il grido
Crescean di Sparta i figli al greco nome,*

*Finchè la sposa giovinetta il fido
 Brando cingeva al caro lato, e poi
 Spandea le negre chiome
 Sul corpo esangue e nudo,
 Quando e' reddia sul conservato scudo.
 Virginia, a te le molle
 Gota molcea con le celesti dita
 Beltade onnipossente; e degli alteri
 Disdegni tuoi si sconsolava il folle
 Signor di Roma. Eri pur vaga, ed eri
 Nella Stagion ch'ai dolci sogni invita,
 Quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
 Il bianchissimo petto,
 E all'Erebo scendesti
 Volonterosa. – A me disfiori e scioglia
 Vecchiezza i membri, o padre: a me s'appresti
 (Dicea) la tomba, anzi che l'empio letto
 Del tiranno m'accoglia.
 E se pur vita e lena
 Roma avrà dal mio sangue, e tu mi svena. –
 O generosa, ancora
 Che più bello a'tuoi di splendesse il sole
 Ch'oggi non fa, pur consolate e paga
 E quella tomba cui di pianto onora
 L'alma terra nativa. Ecco alla vaga
 Tua spiglia intorno la romulea prole
 Di novo ira sfavilla. Ecco di polve
 Lorda il tiranno i crini;
 E libertade avvampa
 Gli obbliviosi petti: e nella doma
 Terra il marte latino arduo s'accampa
 Dal buio polo ai torridi confini.
 Così l'eterna Roma
 In duri ozi sepolta
 Femmineo fato avviva un'altra volta.²¹*

1857.

Printed by G. Parker, Little St. Andrew Street,
 Upper St. Martin's Lane.

NOTES

¹ Use of the Réaumur scale was once wide-spread but by the 1970s it had practically disappeared. The stifling temperature of Paris in August to which Floresta refers would be equivalent to approximately 87° Fahrenheit.

² Floresta refers to the "unnatural" customs of the past in juxtaposition to the new view of maternal duty in which women would take full responsibility for the nurturing and education of the young and would be dependent upon nursemaids only if the biological mother was unable to nurse for medical reasons. See Elisabeth Badinter's discussion of the issues surrounding maternal indifference in seventeenth and eighteenth century Europe in *The Myth of Motherhood*.

³ Floresta's reference to her role as researcher suggests her enthusiastic acceptance of the rise of the new ideal of science that became popular in the nineteenth century. In this spirit, she seeks the causes of maternal indifference and infant mortality in a practical manner through the observation of social phenomena. Thus, her decision, as narrator, to remain in the village, interview the local inhabitants and expose the urgent need for moral and educational reform to address the living standards of "the future citizens of the world". Floresta, who was considered a Comteian disciple even by Comte himself, adopts a stylistic approach in this essay that parallels the general tendencies of her work – fiction, field research and reflection (Duarte 369 II NF: *Vida e Obra*). The initial atmosphere of fiction established in the essay turns into a description of the author's case studies and interviews and, finally, the moral prescriptions that make up the third part of the essay constitute Floresta's reflections on her observations and her platform for social and moral improvements in society.

⁴ Although in earlier works Floresta had described the problems of domestic education in Brazil under slavery, she now adopts a more critical position as she considers the maternal customs of mid-nineteenth-century France. By comparison, the French customs appear even more abominable than the maternal atrocities of Brazilian society under slavery.

⁵ The nineteenth-century dichotomy between the country/city, simplicity/sophistication, goodness/evil is part of a larger framework of binary opposites that forms the foundation of Floresta's critique of society.

⁶ In Brazilian literature similar accounts of young children being attacked by animals can be found in José Pereira da Graça Aranha's *Canaã* (1902), in Machado de Assis, "O autor de si mesmo", *Obras Completas* III (ed. Aguilar, 1959. 677-679) where a chicken pecks a child to death; and, within the tradition of Brazilian women's narrative, see, Júlia Lopes de Almeida, "Les Porcs". *Extrait de la Revue de l'Amérique Latine*, Tome XVII, N. 87, Mars 1929. 1-7.

⁷ The French instituted day care in *crèches* around 1840 for the benefit of children whose mothers worked outside the home or were otherwise prevented from providing proper care and the *Société des Crèches* was recognized by the French government in 1869. Júlia Lopes de Almeida refers to the establishment in France in 1794 of the first *Casa de Maternidade*, an institution that offered women from the lower socio-economic class an opportunity to learn proper hygiene in preparation for motherhood. For information on Brazilian institutions similar to the European foundling-houses and *crèches*, see Magalhães and Giacomini's description of the *Casa da Roda*, or, as it was also called, the *Casa dos Enfeitados*, created in 1738, to provide assistance to the abandoned children of slave laborers.

⁸ In the original: groan.

⁹ Floresta's rebuke of the lack of moral education in society is at the core of her work and this essay is no exception. Duarte contends that it is this characteristic of Floresta's critique that questions or goes beyond the limitations of Comteian dogma. However, Comte's insistence on the need for moral education is central to his philosophy and if Floresta's appropriation of his methods leads her to establish causality of social problems, she is not so different from other individual female reformers of her generation whose "moral vision, compassion and capacity to nurture came increasingly to be linked to motherliness" (Koven and Michel, 10). See Comte's *A General View of Positivism* as well as Ivan Lins, *História do Positivismo no Brasil* and *Sept Lettres inédites d'Auguste Comte à M^{me}. Nísia Brasileira* for accounts of Floresta's intimate friendship with Comte during the last decade of his life and the extent to which his ideas influenced Floresta's writing.

¹⁰ In 1924, Júlia Lopes de Almeida, in her essay *Maternidade*, expressed the same sentiments concerning society's use of money and arms instead of love and virtue to obtain power.

¹¹ In the original: developes.

¹² In the original: ther.

¹³ In Greek mythology, Lethe, the daughter of Eris (Strife) is also called Oblivion. In the ancient Greek mystical religious movement known as Orphism, a spring of memory (Mnemosyne) and a spring of oblivion (Lethe) were located near Lebadeia, at the oracle of Trophonius, the entrance to the lower world. Those who drank the water from the spring of Lethe forgot who they were and what they had done on earth.

¹⁴ Floresta believes that the new morality she prescribes for women is capable of transforming marriage into a life-long friendship and union of love that would constitute a new basis of human happiness.

¹⁵ The following English translation of the Italian was provided by Diane and Antonino Musumeci: "in every way she denies being a mother, who denies her children milk, and in everyway denies/being a woman she who is more pitiless, against her own children than any wild beast". Floresta's source is undocumented but the Italian Renaissance is rich in examples of narrative and lyric reflections on proper comportment for each gender both in public and in private life. Some examples are Baldesar Castiglione's *Il libro del Corteniano*, Leo Battista Alberti's *Della famiglia* and the Golden Age poets such as Bernardo Tasso, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Barbara Torello, Michel Angelo, etc.

¹⁶ In the original: do.

¹⁷ In the original: organisation.

¹⁸ Floresta speaks to the future generations of women "[W]ho will call the present time ancient".

¹⁹ In the original: archetype.

²⁰ Giacomo Leopardi (June 29, 1798 - June 14, 1837) was one of the greatest poets, scholars and philosophers of nineteenth century Italy. Leopardi's tragic life began with an unhappy childhood in which health problems prohibited his leading a normal life and from marrying. As a result, he displaced many of his hopes and dreams onto the lives of his brother and sister. The poem that Floresta transcribes, "To his sister Paolina, on her approaching marriage", has been translated by Frederick Townsend. It consists of the poet's advice to his sister

and – by extension to all women – and is remarkably similar to Floresta's advice to her daughter – and to Brazilian women in general – in her written work and in her teaching as well. Townsend's translation of Leopardi's poem follows:

²¹ Women, to you our country looks,
For the redemption of her fame:
Ah, not unto our injury and shame,
On the soft lustre of your eyes
A power far mightier was conferred
Than that of fire or sword!
The wise and strong, in thought and act, are by
Your judgment led; nay all who live
Beneath the sun, to you still bend the knee.
On you I call, then; answer me!
Have *you* youth's holy aspirations quenched?
And are our natures broken, crushed by *you*?
These sluggish minds, these low desires,
These nerveless arms, these feeble knees.
Say, say, are you to blame for these?

Love is the spur to noble deeds,
To him its worth who knows;
And beauty still to lofty love inspires.
Love never in his spirit glows,
Whose heart exults not in his breast,
When angry winds in fight descend,
And heaven gathers all its clouds,
And mountain crests the lightnings rend.
O wives, O maidens, he
Who shrinks from danger, turns his back upon
His country in her need, and only seeks
His base desires and appetites to feed,
Excites your hatred and your scorn;
If ye for men, and not for milk-sops, feel
The glow of love o'er your soft bosoms steal.

The mothers of unwarlike sons
O may ye ne'er be called!
Your children still inure
For virtue's sake all trials to endure;
To scorn the vices of this wretched age;
To cherish loyal thoughts, and high desires;
And learn how much they owe unto their sires.
The sons of Sparta thus became,
Amid the memories of heroes old,
Deserving of the Grecian name;
While the young spouse the trusty sword
Upon the loved one's side would gird,
And, afterwards, with her black locks,
The bloodless, naked corpse concealed,
When homeward borne upon the faithful shield.

Virginia, thy soft cheek
In Beauty's finest mould was framed;
But thy disdain Rome's haughty lord inflamed.
How lovely wast thou, in thy youth's sweet prime,
When the rough dagger of thy sire
Thy snowy breast did smite,
And thou, a willing victim, didst descend
Into realms of night!
"May old age wither and consume my frame,
O father", - thus she said;
"And may they now for me the tomb prepare,
E'er I the impious bed
Of that foul tyrant share:
And if my blood new life and liberty
May give to Rome, by thy hand let me die!"

Ah, in those better days
When more propitious shone the sun than now,
Thy tomb, dear child, was not left comfortless,
But honored with the tears of all.
Behold, around thy lovely corpse, the sons
Of Romulus with holy wrath inflamed;
Behold the tyrants' locks with dust besmeared;
In sluggish breasts once more
The sacred name of Liberty revered;
Behold o'er all the subjugated earth,
The troops of Latium march triumphant forth,
From torrid desert to the gloomy pole.
And thus eternal Rome,
That had so long in sloth oblivious lain,
A daughter's sacrifice revives again.

DE CONCERTO CAMPESTRE
(romance inédito)

Luiz Antonio de Assis Brasil

– Somos poucos aqui. . .

Assim falava o Major Antônio Eleutério de Fontes, o tentado em terras e charqueador, quando se referia a si mesmo. Nem tão poucos: três filhos homens, dois netos e uma filha de criação, além de agregados, músicos, escravos e seis mil reses vivendo naquelas oito léguas de campo que costeavam a margem direita do rio Santa Maria, o de areias branquíssimas.

– . . .mas gostamos muito de música – concluía, surpreendente, abanando-se ao calor diabólico das tardes domingueiras, isso um pouco antes de sua orquestra pessoal, armada à sombra de um umbu, frente à casa da estância, iniciar o concerto para a platéia disposta em filas de cadeiras que seguiam os desníveis do terreno. A família de Antônio Eleutério, reunida para a ocasião, parava-se na terceira linha: a esposa, D. Brígida de Fontes, redonda como um melão maduro, e cujo azul da barba nascente dava-lhe o aspecto de coisa mitológica, imperava com um simples olhar sobre os filhos homens – o mais velho vinha com a mulher, esta carregando um infante roliço sobre os joelhos; os outros dois filhos, que ainda viviam na casa paterna, paravam-se lado a lado: o do meio, mal cabendo no terno de gança cor de azeitona, seguia o vôo distante e circular dos corvos sobre o tanque da charqueada; o último, um moço de mãos ásperas, imprevistamente descobria um tornozelo emergindo sob a barra de um vestido, e ocupava-se em adivinhar-lhe a seqüência. Já no extremo da fila, ao lado do prometido noivo, sentava-se a

filha de criação do Major, o espírito e os olhos incendiados, amarrotando um lenço entre os dedos.

À frente dessa prole equívoca, as filas de honra eram compostas pelos convidados: estancieiros e suas mulheres, algum professor avulso, mais o Vigário da Vila de São Vicente e eventuais militares em trânsito. Destacava-se pelo volume e pela riqueza aquele Paracleto Mendes, o Gordo, que muitos diziam ter estância maior que a do anfitrião, embora ocultasse desesperadamente esse fato para não ser importunado pela chusma de sobrinhos; de música nada entendia, mas sempre considerou uma fidalguia participar das tocatas. Tinha a estima do Major, possuía casas arrendadas em Alegrete e considerava um belo desperdício manter uma orquestra.

Os empregados e escravos da estância, admitidos com generosidade a essa celebração da Arte, espalhavam-se sobre pelegos e enxergões, e os moleques equilibravam-se nos galhos das árvores, balançando as pernas. Os dependentes eram tantos que o Major nunca sabia ao certo quantas pessoas viviam à sua roda.

Se destinava à família os lugares secundários, para si Antônio Eleutério reservava uma confortável poltrona de vime, bem ao centro da fila principal. Quem chegasse de improviso e lhe fosse apresentado, pensaria estar ante um açougueiro: retaco, a pele crestada indicando uma vida ainda rude, cabelos aparados rentes ao crânio e bigodões de muçulmano, ocupava um espaço bem maior do que exigia sua figura – o Vigário, sentado entre ele e Paracleto Mendes, com a batina grudada ao corpo sem carnes, era apenas um negro e colossal inseto.

A aparência tosca do Major transformava-se aos primeiros acordes da orquestra: o rosto abria-se num sorriso quase feminino, e o indicador girava no ar, tentando perseguir o compasso. Ninguém ousava perturbá-lo, nessa hora, mesmo porque atentavam para o Maestro, um mulato-claro corpulento demais para a função e com o rosto picado de antigas varíolas, cujo dom era saber o desejo do Major: se na assistência predominavam os oficiais, executava anacrônicas marchas da colônia, que os faziam rir; se as mulheres estavam em maioria, era a vez das gentilezas clássicas, das gavotas e minuets. Também havia um tempo para as velhas peças de coro de igreja, adaptadas aos poucos recursos instrumentais.

Depois de tocarem por uma hora, os músicos descansavam, e as criadas traziam mate, refrescos, doces de leite, de laranja, licores, e, em bandejas de prata, as translúcidas “uvas do fantasma”, as delícias do Vigário, e prenhes de histórias: provinham de uma videira selvagem que medrava junto a um arroio e a uma tapera antiqüíssima, no fundo de um boqueirão da estância. Os da casa, esquecidos de que uma planta precisa de sol para frutificar, diziam que lá sempre havia trevas. Essa videira, plantada no século anterior por alguém ignoto, era a distinção do estancieiro, com seu luxo de fantasia. Colher as uvas significava trabalho para os escravos com suficiente audácia para adentrar naquelas dobras do campo. Voltavam depois de três horas, lanhados pelos maricás, contando sobre os uivos apavorantes do fantasma que habitava a tapera; por esse arrojo, sempre recebiam alguma moeda dos convidados. O Vigário, que já estivera no boqueirão, e que harmonizava sua fé irracional com a ciência – andava sempre com um termômetro, com o qual media a temperatura do ar – achava graça, dizendo que não enxergara nenhum fantasma, mas que a lenda dava sabor às uvas.

Ao cair da tarde, a orquestra retomava seu lugar. Como a luminosidade já era pouca para lerem as partituras, os músicos tocavam de ouvido danças frívolas, momento em que o Major chamava os convidados para a sala grande da casa, e, com a música entrando pelas janelas abertas, iniciava o baile.

Ignorando-se seu aspecto físico, seria possível imaginar – e errar – que Antônio Eleutério dedicara toda sua vida à arte da música, protegido pela imensidão dos bens.

Mas nem sempre fora rico. Construíra sua fortuna aproveitando a sorte e armando situações irreversíveis para seus devedores. Houve, é claro, a cornucópia do contrabando de gado, seu meio de vida durante duas décadas, e que espantosamente lhe deu o posto de Major honorário; mas ao término da revolução dos farroupilhas, com o fechamento das fronteiras, recolheu-se à estância, reformou-a até o ponto de aborrecer-se, tomou para criar uma sobrinha de poucos meses, órfã – Clara Vitória –, dedicou-se ao aumento do gado, à implantação da charqueada, e, enfim, porque começava a envelhecer, à amizade dos padres: recompôs a capela da estância, uma construção pesada, ao lado direito da casa e que por milagre ainda resistia ao Minuano: pôs

lajes de grés no piso, reergueu a pequena torre e trocou o sino rachado por um outro, de bronze. O Vigário de São Vicente passou a visitá-lo em sábados incertos, para regularizar a situação matrimonial dos escravos e peões, batizar os pagãos e consolar as viúvas. Ficava de pouso, e no dia seguinte, após a missa que celebrava na capela, ia com o Major até a charqueada à beira do rio, entregue à administração de Eugênio, o filho mais velho da casa, depois que o Major se considerou como dispensado de tanto trabalho. Os vizinhos estranhavam aquela indústria incomum, mais própria de Pelotas, e o Vigário queria ir até lá dizendo que gostava de avaliar as "possibilidades econômicas" do estabelecimento, mas, na verdade, parava-se muito sonhador a ver o sangue dos bois navegando como um lençol purpúreo sobre águas do Santa Maria, depois de escoar pela calha do enorme tanque de alvenaria construído a céu aberto: era o material aproveitado para a farinha de sangue, a grande novidade da época.

– Bárbaro. . . – dizia a Antônio Eleutério. – Mas ia até o tanque, para ver o grosso líquido onde agonizavam moscas. – Bárbaro, isso tudo.

– Sem falar na chuva de sangue. . . – E calavam-se, lembrados daquele inesquecível pé-de-vento, que, num dia de tormenta, erguera algo daquele sangue, retera-o girando no ar num desespero de fim de mundo, largando-se depois sobre a casa da estância. Muitas telhas ainda ostentavam manchas tétricas. O Vigário tinha sua teoria para o episódio, e com ela aliviava as interpretações equivocadas: dadas certas condições favoráveis, como umidade do ar e pressão atmosférica, ocorria uma tempestade, que por sua vez provocava o surgimento de uma tromba, que era apenas o ar girando com violência sobre seu eixo; agindo como uma poderosa sucção, a tromba bem poderia erguer água ou, como no caso, sangue; ao se desfazer, largava a água, ou o sangue, em qualquer lugar. Um fenômeno de rara ocorrência, embora explicável.

– Vamos embora – dizia, contendo a náusea. Mas sempre pedia para voltar.

O Major descobrira o gosto pueril pela música ao escutar dois índios descendentes das antigas Missões, que por ali arriaram meio mortos de fome; por esses milagres da persistência popular dos ensinamentos jesuítcos, um deles tocava rabeca, e

o outro, guitarra espanhola. De início Antônio Eleutério desconfiou daquelas fisionomias plenas de traição e morte; quanto à música, tinha conceito pior: era divertimento de borrachos e putas. Mas quando os acordes de um delicado *adagio* invadiram as paredes da sala, estabelecendo um clima patético de igreja e incenso, ele se enterneceu até os olhos se encherem de água. Confuso, perguntou aos índios como é que podiam tocar algo assim maravilhoso. Eles explicaram em pormenor, e mostrando uns papéis com notas musicais, disseram que sabiam ler tudo aquilo. O Major, para quem as notas mais pareciam cagadelas de mosca, colocou-os à prova: apontou com o dedo grosso para um lugar qualquer da partitura e ordenou-lhes que tocassem. Tocaram. Apontou outro, tocaram. Tentando pegá-los em mentira, voltou a mostrar o primeiro ponto, e eles tocaram a primeira música.

Logo o Major estava mudo de perplexidade, e decidido a tê-los para si. Contrariando a esposa, ofereceu-lhes morada e salário; mas para disfarçar essa fraqueza, estabeleceu, austero, que não iria pagá-los só para ficarem se refestelando com essas frescuras de música, mas deveriam trabalhar junto com os peões. Os índios aceitaram, beijaram-lhe as mãos e, na cozinha, forraram os estômagos com charque e canjica. Em uma semana já se misturavam às lidas da estância – por ordem do patrão, nos serviços mais leves, como buscar água da cacimba, o que era o mesmo que nada –, mas ao serem chamados depois do jantar, adquiriam notoriedade: eram admitidos à sala, afinavam seus instrumentos, punham-se respeitosamente junto à mesa e tocavam compungidas peças de missa. O Major palitava os dentes e arrotava de contentamento:

– Tem muita filosofia nessas músicas.

O Vigário, ao ouvi-los, disse que pareciam anjos.

Alvoroados pelas notícias, começaram a chegar à estância outros músicos, vindos das procedências mais diversas, e que eram asilados nos galpões. Em pouco tempo eram muitos, sem distinções de mestria: havia desde um exímio tocador de tuba até os que mal arranhavam os arcos nas cordas. Os dois índios, ou por serem hostilizados pelos recém-vindos, ou ainda pela vocação nômade, desapareceram sem rastro.

Os restantes passaram a viver no paraíso, tomando banho no Santa Maria e enchendo as tardes com bebedeiras no galpão

e trechos soltos de músicas, e não se entendiam para uma tocata em conjunto. Irritado, o Major disse ao Vigário que sua estância não era lugar de vagabundos e que iria mandá-los à larga. O religioso pensou um pouco e pediu-lhe que aguardasse, talvez ele tivesse uma solução para o caso.

Assim, numa calorenta manhã de janeiro apresentava-se o Maestro a Antônio Eleutério, trazendo um baú de partituras e uma pequena mala onde estava amarrado à alça um penico de estanho; tirou o chapéu, disse o nome e estendeu um envelope lacrado, com as recomendações do Vigário. Na carta, o religioso afirmava que o portador era excelente músico, mas não lhe achava mais serventia na paróquia devido a algumas peleias e, também, a certos vícios. Dizia ainda que se o Major não se importasse com falatórios e o mantivesse longe das donzelas, poderia ser útil para organizar uma orquestra. Antônio Eleutério abismou-se com a palavra orquestra, e, deixando de lado os argumentos de D. Brígida, contratou o homem, dando-lhe o quarto de hóspedes, situado numa esquina da estância, sem comunicação com a casa, mas com porta autônoma. Depois de sacralizá-lo em sua função, ordenou-lhe duas coisas – e mostrava dois dedos abertos em V: severidade e virtude. A primeira para domar aquela malta insana de músicos, e a segunda para preservar a pele. Entendera bem?

– Major – disse o Maestro, que se armou de dignidade – o senhor não terá motivo de queixas.

No momento em que entrou em seu quarto caiado de branco e largou o baú sobre a esteira do chão, e depois, ao dispor partituras sobre a mesinha de pinho, lastimando o quanto se esfrangalhavam pelas contínuas viagens, o Maestro achou que, enfim, encontrava uma ocupação digna da sua arte.

Não era gaúcho, mas de Minas Gerais, da velha tradição de Vila Rica, com estudos musicais intermitentes mas honestos, feitos à penumbra das sacristias. Chegara a tocar rabeca na orquestra da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, mas seus ordenados eram tão vagos que resolveu incorporar-se de má-vontade no 5º Batalhão de Dragões como Maestro de música, queixando-se dos horários e das inclemências. Viera em campanha para o Rio Grande e aqui acabara aprisionado com toda sua banda militar, no lance mais ridículo de toda

revolução. Terminado o conflito, foi posto em liberdade e recusou a tarefa de assumir a fanfarra do 3º de Cavalaria, oferecendo-se ao Vigário de São Vicente, que o tomou como executante de um estropiado harmônio de foles. Ali serviu por três anos, e as partituras amarelaram inúteis a um canto. Foi vencido pela indolência, pela luxúria ou pela vaidade: como as marcas da varíola não lhe desfeizavam o rosto, compondo, até, um semblante raro onde a carnação ganhava uma suspeita força viril, acabou por seduzir uma filha de família, e armava-se escândalo grosso. O Vigário, acuado pelos seus fregueses, mas reconhecendo a qualidade artística de seu harmonista, lamentava que a Província pudesse perder alguém assim útil. Foi quando teve aquela conversa com o Major; retornando à Vila, perguntou ao Maestro se ele aceitava comandar os músicos do Major Antônio Eleutério. De início ele estranhou, pois não se imaginava enterrado numa estância, mas ante o argumento real de que estava sem outras alternativas a não ser reincorporar-se ao exército, acabou por aceitar.

Durante a viagem, juntando seus pensamentos, considerou seus trinta e poucos anos e decidiu mudar de vida, agora que a ocasião se apresentava. Afinal, ser Maestro de orquestra não era pouca coisa: em Minas, chegava-se a esse posto lá pelos cinqüenta, e ainda dependendo de indicações do Bispo, que cuidava com firmeza da moralidade dos seus recomendados, afastando-os ao menor sinal de desregramento público.

O emprego civil era, assim, uma bênção que o livrava ao mesmo tempo do zelo da Igreja e do rigor militar. Deveria arranjar as partituras, originalmente escritas para a banda, precisaria escrever novas músicas e contentar-se com a imperícia dos praticantes que esperava encontrar, mas não lhe faltava ciência de contraponto, composição e instrumentação, bem como suficiente autoridade, provada com os soldados, para fazer-se obedecido.

Ficou atento ao escutar algumas frases musicais que vinham de fora, e comoveu-se: há quanto tempo não ouvia música que não fosse executada por ele mesmo? Eram coisas ingênuas, de afinação duvidosa e que, em outra época, teria abominado. Mas naquele instante eram as sonoridades de uma catedral, que ressoavam pelo pampa.

E assim entrou em serviço. Na estância resolveram esquecer seu nome, e, por sugestão do Vigário, passaram a chamá-lo apenas de Maestro.

Seu primeiro trabalho era avaliar a eficiência dos músicos, o que fez com apuros de perversidade. Reuniu-os no galpão e, empunhando uma régua para indicar o compasso, sentou um por um ante a partitura de *O dia onomástico*, de Salieri, e submeteu-os a uma traiçoeira execução de primeira vista. Poucos saíram ilesos, pois a maioria tocava quase “de orelha”, imolando-se em lento sacrifício ao enigma das notas. Mas ao verificar que um velho rabequista possuía os dedos da mão esquerda calejados nas pontas, indicando estudos permanentes, logo intuiu que já fora alguém. Posto à prova, tocou sem muita dificuldade as ciladas daquela música pomposa e artificial.

– Como é seu nome?

– André, mas o Mestre José Maurício, no Rio, me chamava de Rossini – respondeu o homem, com orgulho.

– Pois vai ser seu nome, aqui.

Na biografia de Rossini havia lacunas alarmantes, mas isso não impediu que fosse designado como “rabequista principal” e portanto, regente de circunstância. “Você é o melhor, aqui. Se um dia eu ficar doente, ou viajar, você assume a orquestra”, disse-lhe o Maestro.

Quanto aos inúteis e bêbados, despachou-os – o que não aconteceu sem impropérios e juras de vingança por parte dos enxotados. Formou, assim, uma orquestra mais adelgada, mas audível.

E deu início a estudos que abalavam os peões e faziam os cachorros ganirem de melancolia. Seu propósito era reconciliar os músicos com seus instrumentos, e, para tanto, fez com que tocassem repetidas escalas uníssonas, ascendentes e descendentes, nas tonalidades mais furiosas. Não satisfeito, escreveu estudos individuais para cada músico. O resultado foi indecoroso, obrigando o Maestro a arrancar os instrumentos das mãos dos executantes – e ele em pessoa tocava, mostrando como deveriam fazer.

Antônio Eleutério andava inquieto, e à tarde, tomando mate no terreiro, dirigia um olhar desconfiado para o galpão.

– Estão treinando. . . – murmurava.

Quando o Maestro pediu-lhe para ensaiar na capela, alegando que em Minas as orquestras tocavam em igrejas, ele concordou, mas deu-lhe um mês de prazo para que fizesse tocar alguma coisa bonita, “como aqueles guaranis”.

– Não será preciso tanto, Major.

Foi uma tarde inesquecível, aquela em que o Major, ao voltar da charqueada, recebeu convite do Maestro para assistir a um ensaio na capela; escolhera uma música da qual ele iria gostar muito, “um *andante* de sinfonia”. Antônio Eleutério alegrou-se, mandou vir sua cadeira e uma jarra de refresco, enrolou um cigarro e sentou-se. A um sinal do Maestro, os músicos deram início, e aquele som harmonioso, refletido pelo teto apainelado, foi como se o céu se abrisse e a voz de Deus falasse nos ouvidos. Foram bem até à metade, mas pouco a pouco perdiam-se, reencontravam-se compassos além, para se perderem de novo, realizando o milagre de chegarem juntos ao final. “Coisa mui linda, Maestro, esse tal *andante*”, disse o Major, “você pode me pedir o que precisar”. Ao levantar-se, mal continha o tremor de emoção.

E havia muito a ser feito, desde a confecção de estantes – tocavam com as partituras apoiadas em cadeiras – até a contratação de alguns reforços. Antônio Eleutério não se intimidou, encomendando as estantes a um marceneiro de Rosário e autorizando o Maestro a ir a Pelotas, ver o que arranjava por lá; o homem deixou a orquestra a cargo de Rossini e partiu, retornando um mês mais tarde, trazendo consigo vários cadernos em branco com pautas de música, uma casaca negra de cerimônia, três rabequistas e um tocador de fagote, que se juntaram ao que já havia: um flautim, um trombone de vara, duas cornetas, a tuba e dois tambores – algo muito exótico, que abria um fosso harmônico entre a suavidade das rabecas e os roncossoturnos da tuba.

– Mas hão de tocar bem – disse, confiado no tempo, em seu trabalho e nas virtudes de Rossini.

Como em Minas todas as orquestras tinham nome, o Maestro batizou-a, com a concordância do Major, de *Lira Santa Cecília*, em homenagem à santa padroeira da música.

Quanto a D. Brígida, jamais imaginou que a mania fizesse Antônio Eleutério desbaratar fortuna com aquela orquestra. Certa

vez ela acordou de um pesadelo em que ficavam pobres, e estava sem ânimo até para raspar a barba de seu tormento, andando pela casa com lenço branco que ocultava a metade do rosto – foi assim, parecendo um revolucionário ferido, que chegou ao terreiro e viu o marido na rede, coçando a barriga, entregue à música. Foi tomada por uma ira de matizes religiosos:

– Isso pode até ser pecado.

Passado esse instante inicial, e vendo que sua arte poderia render muito, e seguro de sua condição junto ao Major, o Maestro deu vazão a seus vícios. Numa noite, uma das cozinheiras entrou em seu quarto, dizendo-lhe que era o homem mais bonito que já havia visto, e ele não desonrou sua hombridade, da qual alguns peões duvidavam. Todos ficaram sabendo, mas como era apenas uma cozinheira, e mulher livre, o assunto não chegou a manchar a moralidade da estância, mas o Major foi obrigado a mandar a mulher embora. Ao Maestro, disse apenas:

– Já provou que é macho. Mas foi a primeira e última vez. Agora trate de comportar-se, que aqui não se admite bandalheira.

Não falava sem precedentes: três anos antes obrigara o filho mais velho a casar-se depois de saber que fizera mal a uma rapariga da redondeza: casou-o, e após a cerimônia, abatera-o à força de relho na frente da capela. “É mais não mereces”, dissera. “Se fosses mulher, eu te matava.”

O Maestro acatou o conselho e aparentou vida casta daí por diante, desafogando energia em ensaios brutais que iniciavam após a sesta e terminavam quando não havia mais luz. Já com as partituras arranjadas, e prevendo alguma ocasião de festa solene, ensaiava a parte orquestral de um pomposo *Te Deum*, imaginando obter alguns cantores mais tarde. Possuía uma bela voz de barítono, e Rossini também cantava, no registro de tenorino: com boa vontade, poderia encarregá-lo da parte do soprano. Nos intervalos abandonava seus projetos grandiosos e dedicava-se a coisas mais amenas, como serenatas venezianas – e a *Lira Santa Cecília* brilhava.

D. Brígida de Fontes, com a sucessão dos ensaios, caminhava de um lado para outro no corredor, apertando os ouvidos. Sempre lamentava não ser homem para tomar as mil atitudes que achava corretas, resignando-se aos outros domínios: nada lhe escapava à vista e à língua. E como não tinha nenhuma espécie de pudor, dizia:

– Vamos enlouquecer com esses musicórios.

O Major não se dava por entendido: provinda de uma família de bandidos do Caverá, cuja fama construía-se sobre lendas de assassinatos, a mulher tivera a seu cargo a administração da estância quando o marido se ausentara para impingir seus negócios de gado a ambos os lados em luta; isso afetara a composição de seus humores, e o Major havia encontrado a esposa transformada num ser de temperamento desabrido, e decidida a não abdicar de sua proeminência na casa. Como Antônio Eleutério entrava na idade em que um homem descobre que é melhor suportar uma esposa difícil do que entediar-se com discórdias, não se importou. E assim viviam. Mas nos almoços em que reunia a família, para os quais convocava o filho casado e sua mulher silenciosa, D. Brígida escolhia o pior vocabulário para criticar a mania do esposo, lastimando o fato de suportar o mulato, ali morando bem junto. Os filhos apenas comiam, observando a atitude alheia do pai.

O Vigário sorriu, ao saber do deslize moral do Maestro:

– Houve o pecado, houve a punição. Deixemos o resto com Deus e Sua infinita misericórdia.

Assistiram a um ensaio inteiro. Depois de escutar em êxtase o “*andante* de sinfonia”, o Vigário estava exultante, e ainda mais ficou ao ser informado pelo Maestro que ele estava preparando um *Te Deum*. Considerava-se um homem inspirado pelo Espírito Santo, por haver mandado o homem para lá; não só aprovava com entusiasmo o *Te Deum* – pois Deus nunca seria por demais louvado em sua glória –, como sugeriu outras peças para enobrecer ainda mais o repertório.

– Não disse, Major? O homem se regenera. E do Caos fez-se a Música. Agora, é preciso que a gente toda de São Vicente venha conhecer essa maravilha. Que acha disso?

– É de pensar, é de pensar. . . – disse o Major, maravilhado. – Mas o pessoal da Vila não terá reservas com o Maestro, depois de todas as estripulias que ele andou fazendo por lá?

– Perdoarão, ao escutar a *Lira*.

Certo dia, Antônio Eleutério revelou à família seu plano de uma apresentação da orquestra na próxima Páscoa, e convidaria os vizinhos, Vigário e os maioraes da Vila.

– E quero vocês todos bem-compostos – disse. – A Brígida e a Clara Vitória, se quiserem, podem encomendar vestidos novos.

Assim, o primeiro concerto de verdade foi na Páscoa. O Vigário trouxera de fato os notáveis de São Vicente e suas famílias, na intenção secreta de mostrar-lhes como o ex-harmonista se regenerava. O Major convidara os estancieiros mais próximos, e assim a capela encheu-se de cadeiras, e foi preciso que as crianças ficassem pelo chão, junto com os cachorros. O Maestro ostentava a casaca nova, e ao entrar pelo corredor central da capela, com as músicas debaixo do braço, caminhando para sua orquestra como para officiar uma missa, todos ali compenetraram-se: jamais haviam visto algo semelhante em suas vidas. Os notáveis que, realmente, ainda abominavam o Maestro, agora espantavam-se daquela dignidade.

– Ele deu vida a esta capela – disse o Major ao Vigário, que concordou com um movimento de cabeça e pôs o indicador frente aos lábios: o Maestro, já de costas para a platéia, havia erguido as mãos e agora as baixava, e as rabecas começavam um movimento lascivo, complicado por coloraturas florais, fruto de acréscimos realizados numa partitura originalmente singela.

O movimento foi assim, feliz, até o fim. Ao agradecer às palmas puxadas pelo Vigário, e ao ver as caras respeitosas da assistência, o Maestro deu-se conta de que Haydn, sempre imitado pelos compositores de sua terra, jamais soara com tanto sentimento.

A audição seguiu com obras ligeiras, onde se percebia sua anterior destinação à banda. Aí sim, os ouvintes sentiram-se mais à vontade, e os homens autorizavam-se a marcar os compassos, batendo com os pés na laje do piso.

Para terminar, o Maestro pretendeu agradecer os brios gaúchos e atacou o hino da República Rio-grandense, o que fez com que todos, ao comando do Major, se levantassem para ouvir a música do Maestro Mendanha. Nem todos aplaudiram, porque ainda se envergonhavam do desastrado capítulo da Revolução.

Mas o concerto terminou bem, e o Maestro, quando o Vigário veio falar com ele, disse:

– Não fosse o senhor, eu não estava aqui. – Na verdade, disse bem alto, para que os homens de São Vicente o ouvissem. Era sua forma de estabelecer uma vingança tardia, mas cabal.

Como era desconhecido o hábito dos cumprimentos aos artistas, e porque os músicos eram apenas serviçais que cumpriam seus deveres, a assistência, tocada por uma formidável tormenta de fim de verão, retirou-se às pressas para a comezaina armada na grande sala da estância.

O Maestro apertou com generosidade as mãos dos músicos e agradeceu em particular a Rossini – e era a primeira vez que fazia isso. Recebeu, surpreso, as felicitações da filha do Major, protegeu-a da chuva com seu casaco e foi para seu quarto. Deitou-se, tenso de alegria, escutando o ruído da chuva. Sim, tinha um lugar no mundo. Esperava apenas que o Major não morresse, nem que aquele gosto fosse passageiro.

Já no dia seguinte reiniciava os ensaios, e, em um mês, estava pronto para a festa comemorativa do batizado do segundo neto do Major. Compusera para a ocasião algumas valsas e alguns motetes pastorais que despertaram a ternura dos ouvintes.

A partir dessa época, todos na casa, e ainda pelos campos do Rio Grande, passaram a considerar como para sempre a *Lira Santa Cecília*.

Os da estância viam o Major entrar em silêncio na capela, durante os ensaios, e sentar-se ao fundo, embevecido, fumando o cigarrão de palha. Dizia que era “para espairecer” depois do trabalho do campo. Nos dias de bom tempo, mandava pendurar a rede no terreiro, entre duas guajuviras, e ali ficava balançando-se, escutando a música que perpassava pelas folhagens das árvores.

Agora Antônio Eleutério gastava sem medida para ter, não apenas a melhor orquestra da Província, mas a mais bem composta. Como os músicos vestiam-se ao sabor de suas preferências ordinárias, ele chamou um alfaiate de São Vicente e determinou-lhe que fizesse casacas iguais para todos eles, não esquecendo de pôr alguns galões dourados nos ombros.

O grande momento da *Lira* veio no fim do inverno: o Bispo de Porto Alegre pediu-a para engrandecer a novena anual na igreja de São Francisco, em Rio Pardo, de tantas ladeiras.

O Major cedeu a orquestra, vaidoso, e comandou em pessoa a façanha de levá-la em carroças e charretes, chegando à cidade depois de vários dias de viagem, e deslumbrou Rio Pardo e D. Feliciano Rodrigues Prates, que viera a propósito da Capital para dirigir a cerimônia. O prelado, desvestindo a capa episcopal, exagerou aos mais próximos que só se lembrava de haver ouvido na Capela Imperial do Rio de Janeiro uma orquestra assim afinada e bem trajada, e admirava-se que pertencesse a uma só pessoa. E, em conversa com o Major, insinuou que teria muito gosto em que a *Lira Santa Cecília* pudesse instalar-se em Porto Alegre, para ornamentar os ofícios religiosos.

– Com todo respeito – respondeu Antônio Eleutério –, quem a criou que a guarde. De resto, ela está sempre às ordens de Vossa Excelência.

A volta foi mais demorada, pois as vilas perdidas, por onde passavam, insistiam em ouvir a famosa *Lira Santa Cecília*. O Major não as decepcionava, propiciando concertos nas praças e nas igrejas, sempre recusando os convites das Juntas de Freguesia para que ela ali ficasse.

De retorno, ele aumentou o salário dos músicos, e começaram os ensaios e os concertos na estância. Os domingos eram os dias especiais, e sempre havia o que comemorar: novos batizados, casamentos de peões e aniversários de toda a família. Nos primórdios do verão seguinte, as tocatas passaram a realizar-se ao ar livre, sob o umbu, o que fez com que o Vigário, um leitor de Virgílio, lembrado de uma antiga água-forte de um pintor italiano, as chamasse de *concertos campestres*. Sob seu pedido, a *Lira* apresentou-se na igreja de São Vicente, num triunfo de foguetes.

A récita mais perturbadora aconteceu nos funerais do Barão de Três Arroios. O Barão era antigo amigo da casa, doente crônico desde que ficara prostrado por uma apoplexia ao sair da missa. A viúva, a única pessoa a entender os balbucios infantis do marido, revelou a *vontade in extremis* do morto: embora nunca a tivesse escutado, queria a *Lira Santa Cecília* tocando em seu enterro.

O Major não se conformava:

– Fiz essa orquestra para a vida, não para a morte. – Mas teve de ceder àquela solicitação piedosa, reforçado pela solicitação expressa do Vigário.

Foi uma cerimônia impressionante, o féretro saindo da estância do Barão, rumo ao cemitério doméstico, sob os sons da *Lira*, executando as peças mais dolorosas.

– Assim é até bom morrer – disse o Major, já gostando, e convencido de que sua orquestra precisava com urgência incorporar músicas tristes ao repertório.

O Maestro fez-lhe a vontade, ele mesmo criando uma solene e interminável composição em lento compasso binário, onde misturou seu engenho às lembranças de um *Réquiem* mineiro, de autoria do Maestro Lobo de Mesquita.

D. Brígida de Fontes, por suas razões bem íntimas, e que viriam a revelar-se num fato inesquecível, andava inquieta além do normal. Uma vez limpou o suor da papada e disse algo cuja profundidade só ela entendeu:

– Haveremos de resolver isso.

Clara Vitória, a filha de criação, levantou os olhos do bastidor. Preparavam um penoso enxoval, e já tinham aprontado uma imensa toalha de mesa para vinte lugares, mais dois cobertores de lã e uma dúzia de lençóis. Agora dedicavam-se a terminar as fronhas com babados em ponto de Holanda.

Mal egressa da adolescência, Clara Vitória já era uma dama. Seus dedos pálidos, quando levados para ajeitar um pouco dos cabelos, não faziam contraste com a pele do rosto, e os olhos eram tão largos e escuros que ultrapassavam a fronte, projetando ao ar pestanas abundantes e vibráteis. Os filhos dos estancieiros à volta afirmavam que morreria virgem, pois ninguém teria a audácia de macular aquela inocência angélica – e casavam-se com as outras.

A ela não mais importavam esses julgamentos levianos, pois se havia algo certo na vida, que a empolgava até latejarem as têmporas e doerem os ossos, fazendo com que perdesse a fome e até a palavra, era a sua paixão pelo Maestro.

(Excerto de romance inédito.)

NAUM ALVES DE SOUZA:
Gosto de ouvir "Eu nunca me esqueci daquela peça"

Margo Milleret
Vanderbilt University

Naum Alves de Souza (1942) é homem de teatro – dramaturgo de seis peças, diretor, cenógrafo, figurinista e professor. Participa da renovação do teatro brasileiro trabalhando como cenógrafo no conceito visual de *Macunaíma* (1978) de Antunes Filho e como diretor de suas próprias peças *No natal a gente vem te buscar* (1979), *Aurora da minha vida* (1981), *Um beijo, um abraço, um aperto de mão* (1984), *Nijinsky* (1987) e *Suburbano coração* (1989, e adaptada para televisão em 1994). Suas peças foram montadas em Portugal, Paraguai, Uruguai e Argentina. Nesta entrevista que ocorreu no seu apartamento em São Paulo no dia 20 de maio de 1994, Naum fala da criatividade plástica e teatral e da situação atual do teatro brasileiro. Embora a transcrição não revele o fato, algumas das respostas de Naum foram interrompidas por risos gostosos. Essa transcrição foi realizada por Soraya C. Nogueira. A University Research Council da Vanderbilt University forneceu uma bolsa de estudo que facilitou à entrevistadora a viagem ao Brasil para pesquisar sobre a situação atual do teatro brasileiro.

MM: Quem são seus colegas no mundo do teatro? Para quem você leva suas peças para serem lidas? Quem faz parte do seu mundo profissional?

NS: Geralmente eu monto e eu mesmo dirijo as minhas peças. Mas tem algumas referências, como, por exemplo, o Alberto Guzik (crítico de teatro). Como nós somos amigos de geração, mesma idade e praticamente nos desenvolvemos juntos, geralmente o Alberto lê. Tem uma atriz, eu não sei se você conhece a Marieta Severo, mulher do Chico Buarque, que fez todas as minhas peças. Ela também lê desde os primeiros esboços. Tem o Violla, que é um ator daqui e que fez também todas as minhas peças. Ele também lê. Todas estas pessoas são pontos referenciais.

MM: Mais alguém? Como, por exemplo, gente da televisão com quem você trabalha?

NS: No processo de elaboração, não. Às vezes o que tenho feito ultimamente é fazer leituras com grupos de atores. Chamo um grupo de atores ou às vezes há leituras públicas para testar e ouvir um texto que ainda está só no papel e na cabeça. Estes são os primeiros contatos. E para ver também se o assunto interessa, se provoca riso, emoção. Esta é uma maneira de se testar.

MM: Você poderia falar do seu processo de escrever? De onde vêm as idéias?

NS: Há muitos caminhos. Eu tenho uma primeira fase, que foi quase um processo de auto-análise em vários sentidos, tanto pessoal, quanto para tentar me entender como um indivíduo

dentro de uma sociedade regida pela família, pela escola, pela educação escolar, juntamente com a educação governamental, porque a escola sempre é ditada pelo regime político, e por outro lado, pela formação religiosa. No meu caso, a Igreja Protestante vai aparecer muito. E como a Igreja Protestante é representada por uma minoria no Brasil, acho que eu sou o único autor a colocar a coisa do protestantismo no palco. Os crentes entram muito nas minhas peças. Então essa primeira fase, eu digo que são três peças: *No Natal a gente vem te buscar*, que fala bem da família, depois tem *Aurora da minha vida*, que é toda passada na escola, e *Um beijo, um abraço e um aperto de mão*, cujo forte é a religião, o problema da morte, o que é a vida diante da morte, diante de Deus, as dúvidas com relação a Deus, as confusões resultantes da religião mal ensinada, mal interpretada. Acho que este é o meu verdadeiro caminho. Não tanto o caminho do memorialista, como muitas vezes já me chamaram, porque eu não gosto de ser passadista. Às vezes posso usar um elemento do passado, mas quero que o passado seja projetado para o presente e que o público possa ver, através do presente, o futuro. Não ficar somente lembrando da vovó, do tempo da carruagem, nada disto. No nosso caso brasileiro, há uma corrente memorialista que parece estar ligada à perda das fazendas de café. Eu não vou por aí. Posso usar como ponto de partida: A Perda das Fazendas de Café. A minha família também perdeu fazendas de café, mas não posso ficar no passado. Tenho que meditar sobre o presente. Isso para mim é fundamental. Tenho um medo obsessivo de que as minhas peças fiquem ultrapassadas. É o que acontece com muita gente. Grandes autores já passaram por esta e de repente eu também vou passar. Não posso me excluir. Tenho uma obsessão de que a coisa seja sempre contemporânea e acho que esse é o meu verdadeiro caminho, embora eu tenha feito coisas às vezes quase que de encomenda. Escrevi uma peça sobre o Nijinsky, que é uma biografia. Resultou em um espetáculo bom, consistente, mas eu não faria de novo. Acho a biografia muito difícil, acho que a biografia é uma área de leitura. Mesmo quando vemos uma obra adaptada para o cinema, ela é sempre insuficiente, não preenche aquilo que a pesquisa faz. Acho a biografia no palco uma área muito delicada. Não faria mais uma coisa dessas. Já escrevi comédia também por encomenda, mas a comédia que é o *Suburbano*

coração, que foi escrita para a Fernanda Montenegro, ela já é mais próxima do meu universo, que é um universo de classe média. É uma comédia romântica, mas que tem um humor corrosivo e tem músicas do Chico Buarque, compostas especialmente para ela e foi esse o caminho. O meu caminho é o da observação do ser humano comum, muito comum, que é identificável. Nas três primeiras peças, *O Natal*, *A aurora* e o *Suburbano coração*, os personagens não têm nomes, eles são protótipos. Então eles se chamam "o irmão", "a irmã", "a solteirona", "a mãe", "o pai", "a cunhada". Isto eu fiz de propósito e teve um resultado muito eficaz, porque todas as pessoas que assistiam falavam assim: "eu conheço alguém. . ." e a personagem não era limitada pelo nome, por um nome com que eu as tivesse batizado.

MM: Quando você está criando essas personagens, dando feições, emoções a elas, você vive com essas personagens?

NS: Sem dúvida. Eu vivo muito por causa da visão do encenador que eu tenho também. Quando estou escrevendo, já estou imaginando a personagem no palco. Já estou criando possibilidades para que aquilo possa ser representado no palco. Não é como escrever para o cinema, onde você fica numa liberdade total e sonha com cenários interiores e cenários exteriores. Quando estou escrevendo para o teatro, penso que tudo é possível realizar no palco. Já vejo as entradas e saídas, são formas que se formam na minha cabeça, de marcações, como é que os atores vão estar vestidos, quem seriam os atores ideais para fazer aquilo e às vezes até a voz, a personalidade de alguns atores me sugerem e me ajudam na hora de escrever. Se eu souber que já tenho um elenco em vista para a montagem, isso também me ajuda bastante. Agora, lá na USP, eu tive um problema bem grande. Houve uma procura muito grande das minhas aulas, então eu recebi um grupo muito difícil, dez mulheres e quatro homens. Peguei um roteiro que ainda não estava trabalhado, que se chamava *Festas do amigo secreto*, que eu queria trabalhar e que estava ali no computador. Peguei várias cenas de muitas peças, construí uma estória para atender aos catorze alunos. Pensei em cada um deles, só que três saíram. Quase fiquei louco. Tive que reescrever tudo para poder fazer desaparecer essas três personagens porque eu não tinha tempo, tinha que estreiar logo. A sorte

foi que estava tudo na minha cabeça e então foi fácil de fazer isso.

MM: Falando um pouquinho mais de suas personagens, embora elas apareçam como "o irmão", "a irmã", você tem alguns favoritos?

NS: Acho que geralmente os autores têm obsessões. Acho que todo criador tem suas obsessões, que às vezes ele nem controla. Como agora reli todas as peças, percebo que há obsessões até de fala. Há as personagens que aparecem, como, por exemplo, umas tias velhas nas peças. Outra obsessão é com a morte. Sempre aparecem personagens em situação hipotética ou em *flash-back*, que têm relação com a morte. São mortos falando ou são lembranças, e isso sempre tem aparecido. A religião também aparece muito.

MM: Das peças que você escreveu, há alguma em particular que marcou um momento na sua vida, ou que mudou a sua vida, ou que de alguma forma tem ainda uma presença, não como obsessão, mas como um momento na sua vida?

NS: Acho que existe, como, por exemplo, no meu caso. Uma peça que é bem fonte geradora das outras coisas é *No Natal a gente vem te buscar. No Natal*. . . , para mim, é sempre como um ponto de partida das coisas. E o que foi muito inspirador e que eu tinha sempre ali do lado, era o livro *Longa jornada noite adentro*. Não sei o porquê, mas parecia um livro mágico. Nunca copiei cena alguma dele, mas quando tinha algum problema de criação, abria o livro e lia um pouco e os meus problemas de criação se resolviam. Acho que tem alguma coisa de universo próximo; parece que era o teatro que eu queria fazer.

MM: Quando a pessoa é criativa, ela é criativa em vários aspectos e tem de decidir aonde é que vai desaguar essa criatividade. Pode ser em prosa, em poesia, em pintura, pode ser em muitos lugares. Como é que você decidiu que essa criação seria em teatro?

NS: O problema é que eu fiz todas essas coisas que você está falando. Tenho uma parte da carreira como pintor. Eu desenhava e

expunha, fazia exposições em galerias. A outra é que eu era educador também. Trabalhei muito com crianças e adolescentes, ensinando arte e fazia artes plásticas e teatro. A partir dessas aulas tive uma formação global, até mesmo plástica, para ter uma visão total do espetáculo. Fui cenógrafo muitos anos, figurinista, e ainda faço cenografia e figurino.

MM: Em que sentido surgem no teatro momentos de criatividade que não estão ligados a desenhos ou figurinos?

NS: Para mim, isso tudo faz parte de um todo. Quando faço a criação teatral, estou fazendo também uma criação plástica. Por isso é que fui para o teatro, porque ele dá oportunidade a todas essas coisas. O contato com as artes plásticas me levou a fazer cenografia e figurinos. O contato com a educação talvez tenha me dado uma prática como diretor, porque as pessoas me falam que eu me comunico muito fácil com os atores. Os atores entendem o que estou pedindo e talvez a experiência na educação tenha ajudado muito. Tenho uma paciência que às vezes os diretores não têm. Há diretores que são tirânicos e aí aparece aquela coisa que chamamos tirania do encenador. Antes de tudo é o visual plástico e os atores caem fora, o texto desaparece, vai pelos ares e parece que não existe mais diálogo inteligente. A impressão que me dava nessas últimas gerações era que o diálogo inteligente tinha desaparecido, parecia um diálogo cifrado, ou então de enigmas muito fáceis de resolver. Você ia olhar um espetáculo aparentemente difícil e não era. Era muito fácil, na verdade.

MM: Fale um pouquinho mais sobre essa idéia de diálogo, de criar um diálogo que tem sentido. Como é que você sabe, quando está criando, que o diálogo vai dar certo?

NS: Eu inventei para mim uma teoria. Acho que o teatro parte do sagrado, da celebração, onde o celebrante participa de tudo. Se você está no palco, está fazendo o mesmo papel de platéia e a platéia está representando junto com você. De outra forma, não é possível o casamento disso. Quem está sentado na platéia está assistindo aquilo tudo, e de uma certa forma, se transportando, vivenciando aquilo lá. Não por espiritismo, mas por uma

necessidade humana. É por isso que existe esse diálogo. Quando eu estou escrevendo, me dá uma impressão de que estou escrevendo alguma coisa que gostaria de ler ou de assistir. Dessa forma, estou dos dois lados. Quando falo que o diálogo desapareceu, é porque me parece que o encenador fez alguma coisa com ele. Parece que está olhando para o próprio umbigo ou então está num endeusamento da própria inteligência, que esqueceu do outro. E isto é muito grave porque você não pode ficar ilhado em si mesmo. Você precisa da comunicação.

MM: Quem é essa pessoa com quem você está se comunicando? É uma pessoa igual a você?

NS: Sou eu. Esta pessoa sou eu. Não tenho a menor dúvida disso. Quando eu estou sentado no teatro, se estou envolvido emocionalmente com aquilo, estou envolvido emocionalmente como ser humano. Se estou como diretor, estou tentando dirigir, mexer naquilo que estou vendo. Então tenho de ter uma participação.

MM: Você disse que já está há muito tempo trabalhando com arte. Você vê alguma ligação entre a sua juventude e o que faz hoje?

NS: Vejo. Eu lia muito quando era criança e quando era adolescente. Era um leitor compulsivo, mas nunca fui um menino que teve uma formação intelectual. Às vezes você vê um menino e diz: "Nossa, que menino inteligente!" Eu era um menino inteligente, mas não era um leitor de Filosofia, como Heidegger, Marx. Por outro lado, li muita coisa, eu tinha uma curiosidade, uma obsessão pela leitura. A leitura me dava a viagem que eu precisava; o meu espírito precisava da leitura. De certa forma, tive em casa, embora não fosse um ambiente intelectual, uma pequena semente. Nós éramos uma família de classe média, cinco filhos ligados à comunidade da Igreja. Aquela coisa do contato bíblico te dá um fabulário muito grande na cabeça e ao mesmo tempo aconteciam aquelas pequenas representações, festas dentro da Igreja ou as festas escolares, que foram me dando um certo gosto. O meu avô materno era um homem muito habilidoso, que fazia brinquedos. Ele gostava de cinema e sempre tinha

umas revistas de cinema que a gente ficava olhando. Eu tinha também um tio que era pintor acadêmico. Acho que são pequenas coisas que vão te despertando para um gosto. Então, acho mesmo que existe uma história contínua. Não existe essa coisa de que houve uma descoberta um dia.

MM: Havia algum contador de histórias na sua família?

NS: Sim, sem dúvida. Uma coisa que eu noto, que faz toda a diferença, é o mundo antes da televisão e depois da televisão. Antes da televisão você ouvia estórias da família, de vizinhos, de primos, chegavam cartas, se respondia uma carta, não tínhamos telefone, então era um mundo um pouco diferente. Quando chegou a televisão na cidade do interior, onde minha mãe morava, não se via nada, as imagens eram todas borradas. A partir daquele aparelho, sumiram as notícias que eram veiculadas oralmente. Sumiram as estórias. Eu me lembro que senti muito isto. Não gostei na hora que chegou o aparelho.

MM: Você acha que a sua arte, num certo sentido, está tentando recuperar estas estórias, comunicar estes aspectos do passado?

NS: Tem um lado que sim. Quando cito uma estória num tempo recuado, conto sobre essas coisas. Falo, até mesmo, de meios de transporte que não existem mais. Havia uns ônibus bem primitivos que faziam umas ligações entre as cidades e, na minha região, chamavam-se jardineiras. Eu me lembro, quando fui montar *No Natal a gente vem te buscar* em Portugal, a palavra "jardineiras", para os portugueses, significava carros e os atores eram de regiões diferentes e cada um falava uma coisa. Eles brigavam, discutiam eternamente por causa do termo. Então são termos que você vai colocando na peça e que funcionam como um registro de tempo. A tradição é muito importante. Se a pessoa não souber que existe uma tradição ou uma história passada dela, ela fica louca.

MM: Como os escritores brasileiros estão tentando criar o mundo imaginário teatral, continuar na batalha, mesmo sem ser montado o espetáculo, mesmo com essa dificuldade de montar?

NS: Existe um certo desprezo pela dramaturgia nacional, mas acho que não é um fenômeno brasileiro. Acho que é um fenômeno mundial. Eu me lembro que nos Estados Unidos acontecia uma coisa muito engraçada na Broadway porque não se montavam autores americanos. Só havia ingleses. Parece um complexo de inferioridade parecido com o nosso.

MM: Agora eles estão montando um monte dos velhos musicais da Broadway das décadas de 50 e 60. Estão trazendo-os de volta.

NS: Eu vi o *Most happy fellow*, que era encenado igualzinho à montagem original. Vi também *Guys and dolls* novamente. Eles estão ressuscitando. Essas coisas acontecem muito nos períodos de baixa criatividade e então as pessoas vão se realimentar dos clássicos.

MM: Por que essa é uma época de baixa criatividade?

NS: Acho que tem muita criatividade. O que falta é confiança. O problema econômico é muito grave e às vezes as coisas não podem ser montadas com tanta facilidade. Mesmo no período militar, nesses períodos em que as pessoas diziam que ninguém estava escrevendo, sempre existiam autores, e existe uma quantidade enorme de coisas escritas. Isto é uma mentira muito grande. Os concursos de dramaturgia, por outro lado, são muito suspeitos. Outro dia me convidaram para fazer parte do júri de um concurso de dramaturgia e eu tinha que ler duzentas peças em um mês. Eu sou humano. Não tenho capacidade para ler duzentas peças em um mês e ainda julgar com justiça um bom ou mau autor. Eu ficaria cheio, enjoado de tantas peças. Eu não conseguiria, humanamente. É o que acontece com os outros jurados também. Há alguns que nem lêem todas as peças. Geralmente dão uma olhadinha e jogam fora. Torna-se um julgamento precário. Não é verdadeiro este tipo de julgamento. Então durante o período da ditadura, muita gente ficou escrevendo algumas coisas boas e pode haver até um outro tipo de julgamento. Peças que não foram consideradas boas naquela época podem ser analisadas com outros olhos agora. Quem sabe se *A patética*, revista agora, não pode ser montada? Eu não sei. Acho que talvez possa. Jorge de Andrade ficou adormecido vinte anos.

O Antunes (Filho) montou agora *Vereda da salvação*, que eu acho que é a peça mais difícil do Jorge de Andrade, e que fez sucesso de público. Então às vezes o período histórico é inadequado e a coisa é julgada como uma obra menor, como porcaria e isso não é justo. O que está surgindo, e que acho muito bom, são pessoas da sociedade, como Gastão Trojeiro, que têm promovido leituras de peças com público. São feitas em um lugar bem popular, porque é um restaurante. Este restaurante cedeu um lugar, um salão para a representação. Então as pessoas comem, bebem e isso é uma fórmula muito boa para se animar as coisas. Dessa forma, tem aparecido muita gente que estava nas gavetas e que está sendo encenada, assim. É muito bonito o processo da leitura. Eu gosto muito da coisa da leitura dramática. Vi uma vez uma mulher que estava na platéia ouvindo uma leitura e ela falou que gostava mais de ouvir leituras do que de assistir a espetáculos encenados. Ela se sentia participando mais.

MM: Porque estava criando na cabeça.

NS: Estava criando. Ela falava que viajava, fazia as suas personagens de acordo com a visão dela. Então estas leituras estão dando muito certo. No Rio de Janeiro está havendo um ciclo de que eu até vou fazer parte, lá naquele centro cultural do Banco do Brasil, onde eles estão fazendo um programa que se chama Jornada de Leituras. Há vários ciclos: há autores de poesia, de prosa e autores de teatro que vão lá e lêem pessoalmente para um público. Dizem que há uma disputa enorme, com gente sentada pelo chão.

MM: Isto mantém o processo criativo.

NS: Exatamente. Mantém o processo criativo.

MM: O público não perde o contato com essa criatividade porque talvez o problema não seja financeiro, mas é financeiro, entre outras coisas.

NS: Acho que basicamente é financeiro. O problema financeiro acaba dando uma depressão muito grande no país. A era Collor produziu uma depressão horrível. O Brasil, que até então

parecia imbatível em matéria de bom humor, entrou numa depressão total, porque era inflação e mais inflação. Apesar disso, é um país onde se cria muito. Um país vivo, onde se trabalha bastante. O interior do país é muito rico. É um país gozado, contraditório num monte de coisas, porque outros países se depressimaram e foram parar no pé. Aqui não. Agora, no governo Collor, foi terrível.

MM: Ele cortou muita verba, não foi?

NS: Ele foi um assassino, um burro. Não foi nem um ditador esperto, porque o ditador esperto é aquele que até usa a cultura para se promover. Foi muito burro. Eu nunca vi uma pessoa tão burra assim.

MM: Uma das ironias da ditadura é que a ditadura ajudou as artes muito mais do que qualquer outra época. Havia verbas para manter a arte.

NS: Sim, porque eles usavam aquilo como propaganda. O Collor foi tão burro que cortou um dos melhores meios de propaganda.

MM: De onde virá o futuro do teatro depois das pessoas já estabelecidas como você?

NS: Hoje já se notam sinais da juventude muito gostosos, eu acho. Os espetáculos de óperas estão cheios de jovens, por exemplo. Não é engraçado isso? Eu não ia à ópera. Ia às vezes e achava engraçado, muito chato. Não tinha o hábito de ir à ópera. Hoje eu já uso ir a uma ópera. Este teatro visual de vanguarda, de certa forma, também atraiu bastante os jovens. Acho que teve uma grande utilidade. Eu critico, mas não nego este teatro visual que aconteceu. É quase como uma necessidade histórica. Ou é por censura, ou é por um esvaziamento das coisas, ou é por uma necessidade de reciclagem das coisas que ele aconteceu. O que às vezes fica chato é que parece que, aqui, na América do Sul, as coisas acontecem com um certo atraso. Alguns encenadores brasileiros viajam e assistem a peças em festivais, como por exemplo uma peça em japonês. Não se entende o japonês, mas o encenador viu que os japoneses usavam uma determinada técnica de andar, então a

mesma técnica vai ser usada numa montagem brasileira. O Antunes (Filho) fez muito isso. Aí você vai assistir a uma montagem que o Antunes fez do *Macbeth* e todos os atores estão andando da mesma maneira que os japoneses do Suzuki. Ele não entendeu a língua e nem entendeu por que era assim, mas achou bonito e copiou. Depois teve o teatro de dança da Pina Bausch. Duas temporadas aqui de muito sucesso. Aí você começa a perceber que vários espetáculos imitam muita coisa da Pina Bausch. Outra onda foi o butô japonês, Kazu Ono. Houve um monte de espetáculos com essa técnica, cursos de butô. Todo mundo torcendo as mãozinhas, o que era muito próprio daquele velho japonês que tem toda uma história daquilo. Agora de repente você olha um espetáculo aqui no Brasil e você acha estranho. São modismos que vão sendo introduzidos, curiosidades. São coisas que vão sendo incorporadas. Chega um momento onde há um filtro e essas coisas se acomodam. Tudo faz parte de um processo histórico e, às vezes, nós não temos paciência para julgar aquilo. Agora há cursos de *clown*.

MM: A comédia está renascendo?

NS: Eu acho que o Caruso (Marcos) e a Jandira Martini sempre têm feito coisas em dupla e sempre tiveram uma proposta de comédia. Não me lembro de eles terem escrito outra coisa. São pessoas que estão tentando construir uma comédia bem elaborada. A peça *Porca miséria* tem um fundo social, é muito bem armada como comédia. Tem todas as coisas da comédia, o público se diverte e tem aquele prazer, mas ao mesmo tempo é uma comédia inteligente. Tanto o Caruso como a Jandira são pessoas que têm uma formação. Eles fizeram Escola de Arte Dramática, são pessoas cultas. Anterior a eles o João Bethencourt escrevia muita comédia. Só que eu acho o Caruso bem melhor. O João fez muito exercício de comédia.

MM: Você mencionou antes o poder da linguagem do Nelson Rodrigues. Por que você acha que ele virou moda agora?

NS: Acho o Nelson um dos nossos clássicos. É muito especial, ele possui uma linguagem única, inspiradora. De tempos em tempos, acho que a gente precisa dele. No momento saiu um

livro de muito sucesso, que é uma biografia dele. Houve, então, um fenômeno de mídia. Ele sempre foi um sucesso. Não um sucesso de público, mas sim de estilo. Ele sempre foi uma personagem dele mesmo. Eu tenho alguns amigos que são da família e todos eles são muito dramáticos, falam coisas catastróficas. Ele foi uma personagem contraditória durante um certo período porque apoiou a ditadura militar e depois ele mesmo sofreu com isso. O filho dele foi preso e torturado. Ele está acima do bem e do mal nessas coisas. Ele não foi usado pelo regime.

MM: Ele representa algum tipo de herói?

NS: Eu identifico o Nelson com o Chacrinha, que foram pessoas que definiram essa coisa de ser brasileiro. O que é esse país tão novo, com essa confusão toda e que tem uma identidade? Uma identidade de que não se tem orgulho porque é um país mal governado, com um contraste de miséria muito grande, mas existe uma definição de ser brasileiro que parece absurda. Um país tão grande, tão diferente em tantos aspectos, mas ao mesmo tempo possui uma unidade imprimida pelos portugueses. O Nelson captou todas essas coisas. Acho o Nelson muito irmão do Dalton Trevisan. O Chacrinha também foi intuitivamente um retrato da identidade nacional. Ele foi o deflagrador do tropicalismo. Ele mostra na televisão, meio de comunicação ultra-moderno, que existe uma cultura de desdentados, de pessoas ingênuas.

MM: Não se vê isso no teatro.

NS: O teatro parece que tem um complexo de inferioridade muito grande e não quer mostrar as suas próprias tripas. Há uma valorização da cultura européia, mesmo sem entender a língua. Não se montam peças de autores sul-americanos.

MM: Acontece o mesmo com eles. Eles também não montam autores brasileiros.

NS: Eu tenho peças montadas no Paraguai, Uruguai, Argentina, mas é muito raro.

MM: Qual é o valor da crítica atualmente?

NS: É péssima a relação artista-crítica. Você só fica contente quando a crítica te elogia. O crítico mais respeitável é aquele que tenha tido um tempo grande num veículo. O Sábato (Magaldi), por exemplo, era um professor universitário que escreveu continuamente. É uma pessoa que pode ter uma perspectiva histórica, acompanhar o desenvolvimento de um artista, mas não é perfeito porque a profissão deles também é difícil. No momento, o pior é o despreparo da crítica, a rotatividade. Os jornais trocam muito de críticos e colocam pessoas que não são da área. O Alberto Guzik é da mesma tradição do Sábato. A relação da crítica com o artista sempre é ruim.

MM: Você acha que o público liga para a crítica?

NS: No Brasil, não. Existe uma camada que lê e comenta com as outras pessoas, mas não chega a tirar uma peça de cartaz. A *Folha de S. Paulo* é um jornal muito popular entre os jovens. Às vezes uma crítica ruim na *Folha* pode prejudicar uma peça.

MM: Quem é o público que vai ao teatro hoje?

NS: Tem várias camadas. No teatro comercial, onde os ingressos são considerados caros, o público é a classe média média e a classe média alta. A classe alta não vai ao teatro. A classe alta se contenta com a própria ignorância e assiste ao teatro em uma língua que ela não conhece. Quem sustenta o teatro é a classe média alta. Existem os espetáculos apoiados pelos jovens, como, por exemplo, os espetáculos de Cacá Rosset, de um apelo popular que o jovem entende.

MM: Você pretende continuar escrevendo para um público com que você se sente confortável, ou pretende escrever para os jovens também?

NS: Eu não sei escrever para um público dirigido. Escrevo da maneira em que eu me sinto mais confortável. Não sei escrever para a televisão.

MM: Como você reage à adaptação de uma peça sua para a televisão?

NS: É uma sensação terrível. Às vezes as pessoas representam personagens que não escrevi. Na peça *Aurora da minha vida*, encenaram um padre bicha e eu não escrevi esse padre bicha. Às vezes, tenho de escrever uma carta para o diretor explicando essas coisas. Chega uma hora que a obra nem é mais sua. A *Aurora* tem resistido a montagens terríveis.

MM: O que seria necessário para defini-lo como autor permanente?

NS: Eu não gosto dos elogios muito extremos. As pessoas me considerarem um escritor sério, sólido.

MM: Você acha importante a ligação que o público faz com as suas personagens?

NS: Sim. Isto faz com que as peças sejam lembradas, que cenas sejam lembradas e até mesmo inventadas.

MM: Quando você tem tempo de ler, o que é que você gosta de ler?

NS: Eu leio teatro, mas leio outras coisas também. Já li muita biografia, leio muito sobre sociologia, psicologia. Isto me serve muito como fonte.

MM: Na construção das personagens?

NS: Na construção das personagens. Muita ficção leva às vezes as pessoas a viverem somente nesse mundo. É necessário parar, viajar.

MM: Qual seria o melhor elogio que alguém poderia fazer a sua obra?

NS: Eu não queria ser nem da vanguarda nem da retaguarda. Queria ser permanente. Gosto de emoção e honestidade da

coisa que está sendo feita. Gosto de ouvir "Eu nunca me esqueci daquela peça".

ALENCAR, José de. *Senhora: Profile of a Woman*. Trans. Catarina Feldmann Edinger. Austin: U. of Texas Press (The Texas Pan American Series), 1994. 198p.

GALVÃO, Patrícia (Pagu). *Industrial Park: A Proletarian Novel*. Trans. and Foreword Elizabeth & K. David Jackson. Afterword, K. David Jackson. Lincoln: U. of Nebraska Press (Latin American Women Writers), 1993. 153 p.

In the Introduction to their 1993 book, *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America* (U. of Iowa Press), Judith Payne and Earl Fitz remind us that "Brazilian literary history has benefited not only from a surprisingly large number of women writers but also from several influential male writers who created strong and unconventional female characters capable of transgressing orthodox gender boundaries" (3). Examples of such works, one by a Brazilian modernist writer, Pagu, and the other, a nineteenth-century prototype of a strong female heroine drawn by an influential male writer, José de Alencar, are currently available in their English translations. Both novels aid in filling in the lacunae between the English availability of fiction by Machado de Assis, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, and Nélide Piñon among others, works that strive to give voice to the experiences of Brazilian women. Both translations augment our ability to appreciate and to compare cultural differences, historical customs, class divisions and gender roles.

Alencar's heroine, Aurélia, the *senhora* in question, reflects an inherently romantic dualism between reason and feelings, between wealth and poverty and/or between gender-specific

qualities that shape, fairly or not, traditional women's roles. Aurélia, a woman who is raised in poverty only to assume wealth after the death of her parents, has only male models to guide her actions in her new social position. Angry at the custom of the dowry bestowed upon the bridegroom by the bride's family and the inherent ability of money to guide every aspect of personal choice, Aurélia tries waging her life's battles against those practices. It is in her relations with her "bought" husband, Seixas, that we see Alencar decrying marriages of convenience and echoing support for the new Brazilian practice that allowed for a freer choice of marriage partners. In love with and rejected by Seixas, whose own poverty matched her original condition, Aurélia arranges to purchase his hand after coming into her money. Aurélia is in psychic and physical turmoil until the novel's resolution, as we watch her public behavior, cold, calculating and businesslike, conflict with what Alencar sees as her more personal, domestic or female nature. Intriguing about Aurélia is her unwavering, inner determination to follow a path toward personal happiness and self-fulfillment even when at odds with her external behavior. This romantic dualism between nature and reason in its female guise is the most enticing feature of the novel and illustrates Alencar's rather unrivaled voice in Brazilian letters. Aurélia does not suffer from either death, madness or the loss of loved ones, a common nineteenth-century artifice used in depicting women who deviate from established patterns (i.e. act in male roles). Rather, she ultimately experiences a happy ending; a satisfying relationship with her husband and untold wealth.

Juxtaposed within the story is Alencar's extremely poetic and visual imagery of public and private spheres and his impeccable representation of the life of both the wealthy and poverty-stricken citizenry of Rio de Janeiro in the 1800s. He pays strict attention to the minutiae of city life in all its guises; showing us the food on the table, the plays on the stage, the poets read, the songs sung. While Alencar may not necessarily be prone to overt, social commentary in his urban novels, his constant concern with societal inequality is marked by the sequential descriptions of clothing or food for example.

Edinger notes that she kept faithful, as much as possible, to nineteenth-century "diction, images and tones" and checked

as many editions as possible in order to correct "omissions, secretions and substitutions". Such careful work shows in the easy readability of the translation and helps achieve her purpose: "... to familiarize American readers with this powerful novel that features a heroine very different from those found in American works of the same period, and thus to develop an appreciation for the literary production of other nations of the Americas" (xv). However, she also makes a curious choice in deciding not to include historical or cultural notes and/or explanations, calling them "extraneous". I, for one, think that this sort of documentation is useful and sometimes necessary for the reader unfamiliar with Brazilian customs.

Pagu (Patrícia Galvão), the author of the second text in translation, on the other hand, is very much a product of the political and aesthetic turmoil of the 1920s. *Industrial Park* is primarily concerned with delineating the Brazilian immigrant – population and the social realism of the 1930s that resulted in a new political awareness of the disparity among classes and the growing disenfranchisement of modern literature from the classical markers. But there is also an increasingly more important sub-theme: documenting the changing role of women. This novel (published in 1933), along with Laura Villars' *Vertigem* (1926) and Ercília Nogueira Cobra's *Virgindade inútil: novela de uma revoltada* (1927) are works where gender, race and class are presented within the backdrop of the rapidly growing and problematic urban environment of São Paulo, the site of the burgeoning industrial complex. All the central protagonists in the three works are women who live on the margins of society because of the very system of inheritance that worked in favor of Alencar's heroine. Also in contrast to the opulent, well-ordered and generally serene life of Aurélia, the women in *Industrial Park* either demonstrate the raw misery that accompanies low wages, lack of education, sexual abuse and cultural traditions, or the vapid self-centeredness of Brazil's wealthy "lost generation".

As a view of what K. David Jackson calls "the urban social theater of deprivation" (130), *Industrial Park* is divided into sixteen chapters or segments composed of smaller scenes of varying length, 124 in all, which often consist of fragmentary vignettes that first parody, then satirize, but always document

the life of the working class and those who benefit from this work. As Jackson explains: "The novel as a structure may be either read as a linear accumulation of scenes, amounting to the chronological accumulation of episodes. . . or viewed as an album of photographs. . . The chapters are linked through the lives of the book's main characters, the social milieu, geographical landmarks, and the workers' growing movement toward revolution" (131). In other words, Galvão does not idealize the 'industrial park' for its mass-productive ability to ease the life of the wealthy, but rather for the exploitative practices that cumulate in political and social oppression of the workers.

The Jacksons have taken considerable care to contextualize the oftentimes curious and colloquial vocabulary that Galvão uses, a lexicon that was meant for and understood by the avant-garde initiates of the Semana de Arte Moderna. Calling the work a *roman à clef*, the translators initiate us to the fact the novel is for and about the modernists and their social world: as an example, Pagu's own personal relationship with Oswald de Andrade is mirrored by the characters, Otavia and Alfredo Rocha. Assimilating this information is knowing more about the accomplishments and criticisms of Brazilian Modernism in both artistic and social manifestations; not knowing this still animates a world very different from the cultural Brazil of Busby Berkeley and Carmem Miranda.

In the accompanying essay, K. David Jackson places much emphasis on Galvão's participation within the aesthetic and political revolutions of the time. He identifies many of the over fifty characters who appear in the hundred page novel as representatives of "the negative dynamics of the avant-garde that favors a state of permanent revolt" (144). In conjunction with Jackson's reading, I think *Industrial Park* needs also to be read as part of the growing body of texts that fictionally or historically document women's cultural conditions and point to clear changes in legal and social policies: the social histories that Brazilian women, themselves, are constructing in order to view their own history. Margareth Rago's *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)* (São Paulo: Paz e Terra, 1991) is one example of a current work that investigates literature to document women's history, as is Martha de Abreu Esteves' *Meninas perdidas* (Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1989), which looks at what happened to lower class, immigrant women as the industrial revolution was gearing up in Brazil of the *Belle Époque*.

Although the Portuguese edition of *Parque Industrial* was republished in 1981, it is still difficult to come by, making this English version even more welcome. The Nebraska edition benefits immensely from the translators' preface done by Elizabeth and K. David Jackson, and by K. David Jackson's thoughtfully researched concluding essay on the importance of this piece and the accompanying bibliography.

Both *Senhora: A Profile of a Woman* and *Industrial Park: A Proletarian Novel* are extremely important additions to the growing number of works of Brazilian literature available in English.

Susan Canty Quinlan
University of Georgia

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos; A luneta mágica do II Reinado*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro; Fundação Biblioteca Nacional; Ministério da Cultura, 1994. 554p.

Creio que, hoje, uma das principais funções da universidade brasileira deve ser a de minorar os efeitos negativos da *media*, o portentoso e perverso sistema de comunicação no País. Ele é mais perigoso porque ambíguo, pois tanto pode contribuir para a alienação do grande público como, ocasionalmente, oferecer-lhe informações preciosas. Um dos mais perturbadores resultados da ação da *media* é o *presentismo*, ou seja, a obsessão absorvente, totalitária, dos dias que correm, ao mesmo tempo que dissolve todos os sinais do passado. Não estou defendendo a veneração integral do passado, que também pode ser alienadora, quando destituída de sentido crítico. A idolatria babosa dos tempos antigos é o alimento mais nutritivo dos ultramontanismos, que podem ser perigosos e não meras distrações de maníacos inofensivos. Contudo, o conhecimento vivo do passado é indispensável para a compreensão do presente e para a conquista do progresso social. Esse alheamento concernente ao passado, que vemos imposto pela *media*, é o que nos impõe a indiferença diante dos resíduos escravocratas que persistem em nossa sociedade e passam despercebidos.

O principal mérito do livro acima referido, de Tania Rebelo Costa Serra, consiste no mergulho impetuoso, decidido, no nosso passado literário. Participei da vida universitária brasileira, *hélas!*, na época do predomínio imperialista do estruturalismo. Naturalmente, não posso ser contra o conhecimento e prática de novas teorias literárias que brotam nos meios

universitários estrangeiros e são logo avidamente adotadas pelos indígenas. Essa curiosidade pelos novos pensamentos oriundos nos centros de saber de Paris ou de Nova Iorque constitui fato normal nas esferas da cultura. No entanto, parece-me que, no meio universitário brasileiro, houve sempre um penhor exagerado para o que vem de fora, uma consagração beata das mensagens alienígenas com prejuízo dos assuntos brasileiros. Os estudos, concernentes à nossa realidade, de que carecemos bastante, não chamam muito a atenção dos nossos exegetas. Essa entrega total ou quase total ao espírito estrangeiro é fruto da ingenuidade ou do desejo capitalista de monopolizar conhecimentos prestigiosos, ainda não divulgados na praça. Açambarcam-se conhecimentos modernos e procura-se obter um bom rendimento com eles.

A leitura crítica de obras velhas, esquecidas, de autores nacionais – e há tantas dessas obras! – e a pesquisa de antigos documentos literários, de modo especial a correspondência, não foram salientemente realizadas nos centros universitários do Brasil. Não é preciso ir muito ao passado para descobrir autores significativos que caíram no maior olvido. São lidos, no universo do *campus*, Afonso Schmidt, Galeão Coutinho, Amadeu de Queiroz, Adelino Magalhães, Ribeiro Couto, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira e Herberto Sales (este ainda vivo, graças a Deus!)?

Tania Rebelo Costa Serra, na sua obra, faz história literária, capta o espírito do tempo, analisa o autor escolhido e pesquisa documentos – tarefa em que encontrou dois admiráveis orientadores: Wilson Martins e Plínio Doyle. A autora também demonstra a importância da revisão de certos conceitos no mundo das Letras. Seu estudo substancial apóia-se fortemente num novo julgamento do autor de *A moreninha*, feito por Temístocles Linhares, alguns anos atrás. A necessidade de a perspicácia vencer a opinião consagrada fica, neste ponto, evidente. Não está sendo atualmente reconsiderado Monteiro Lobato e, por conseguinte, merecendo justiça? Há muitos anos, este lobatófilo esperava a revisão do julgamento do criador de Jeca Tatú. Antes tarde do que nunca.

O prefácio de Wilson Martins justamente aplaude “o levantamento exaustivo de livros e publicações esparsas, de que não tínhamos conhecimento. Sobre o mérito da obra em referência também o extraordinário autor da *História da inteligência*

brasileira se manifesta de modo claro e indiscutível. "Ela é" – afirma – definitiva, insubstituível". Realmente, ao fim da leitura de *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos* chega-se à conclusão de que esta obra não poderá ser ignorada por quem desejar conhecer Macedo, sua obra e seu tempo.

As considerações finais da analista de Macedo merecem toda a atenção. Ela propõe, por exemplo, "a extensão da idéia de Romero sobre as duas fases do teatro ao romance macediano".

Os aspectos de recepção à obra do romancista fluminense também são registrados pela autora do livro que o estuda tão seriamente. Fica-se sabendo, portanto, que o público não se interessa por Macedo depois que este se afasta dos romances alegres e ingênuos e começa a ser influenciado pelo realismo.

A professora da Universidade de Brasília remata a sua obra com o seguinte parágrafo: "Um autor – e romântico ainda por cima – que merece a reedição constante de *dez* romances não é um autor qualquer. É preciso que o exemplo do ostracismo injusto de Joaquim Manuel de Macedo seja repensado, à luz da exposição dos preconceitos existentes na nossa crítica e na nossa Universidade quanto à validade do nosso *romance-hélas*. Espero estar contribuindo para isso".

Três fartos apêndices foram propostos à obra: Apêndice I – Poesias, Crônicas Assinadas e Discursos Publicados Avulsamente; Apêndice II – Recepção Crítica à Obra de Joaquim Manuel de Macedo; e Apêndice III – Índice dos Anais da Câmara dos Deputados e "Macedo no Instituto Histórico", discurso de Max Fleiuss. Constam ainda do volume bibliografia crítica de Macedo, bibliografia sobre Macedo e, naturalmente, bibliografia de apoio.

Louve-se a atitude da Biblioteca Nacional publicando, com tanto cuidado, a obra em pauta. Sinal decerto da direção superior de Affonso Romano de Sant'Anna, atualmente responsável pela tradicional e importante instituição. Esta feliz publicação da professora da Universidade de Brasília, feita em condições tão extraordinárias, leva-me a retornar a uma velha indagação, que não acho impertinente: por que a editora da UnB não valoriza a prata da casa? Dezenas de teses do Instituto de Letras mereceriam naturalmente um exame da Editora. Conheço duas que acho de qualidade excepcional: a de Marcos Rouanet

sobre Ribeiro Couto e a de Maria Lúcia Verdi sobre o infortunado Samuel Rawet.

Cassiano Nunes
UnB

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. (Série Síntese Universitária). 110p.

O livro *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura* reúne quatro ensaios de Regina Zilberman, apresentados em congressos nacionais e internacionais e unidos pelo fio condutor da formação das imagens do Brasil e da nacionalidade, fixadas através da crônica histórica, da criação literária e da história da literatura. No primeiro ensaio, intitulado *Natureza, lucro e paraíso*, a autora resgata a visão edênica da América nas epístolas dos viajantes, nos primeiros textos históricos sobre a colônia e na poesia. *Mundus Novus* de Américo Vespúcio, por exemplo, é um dos primeiros *best-sellers* do Ocidente, propagando o mito paradisíaco, a fantasia do estrangeiro sobre a terra que será conquistada.

Se o ícone bíblico é o velho paradigma de reconhecimento do novo espaço, os cronistas cuidam em ornamentar seu objeto de desejo. As perspectivas de lucros e riquezas configuram a imagem da natureza e da terra brasileira, alicerçando o projeto de exploração colonial. Da prosa à poesia, a palavra enfatiza a abundância e a lucratividade. O índio, vestido de pedras preciosas, resultante da metamorfose do Pão de Açúcar, em *O sonho*, de Alvarenga Peixoto, é o sujeito que fala pelo espaço alegórico criado. Não é mais a antítese do bárbaro/inocente, registrada nos primeiros textos, mas um ser social que compõe a paisagem e se expressa por ela.

Dos historiadores e poetas da colonização aos intelectuais românticos e seu projeto de fundar uma literatura nacional, a ensaísta observa uma mudança na perspectiva da natureza

generosa e receptiva: se antes o espaço era a transferência daquilo que os europeus desejavam ver, agora ele passa a ser o elemento da diferença, da autonomia em relação ao velho continente. A perspectiva paradisíaca adquire, então, contornos mais utópicos, acompanhando a independência do jovem país.

Ao transitar do texto histórico ao poético e vice-versa, Regina Zilberman mostra o quanto o historiador organiza a imagem do Brasil e o poeta alimenta-se dela. A crônica histórica, portanto, desvela sua estrutura ficcional. Como escreve Lloyd S. Kramer, a partir das teorias de Dominick LaCapra e Hayden White, as tentativas de descrição dos acontecimentos históricos baseiam-se em narrativas que revelam uma concepção de vida imaginária. Ao valorar e ligar momentos de vida, o historiador cria e seleciona; torna-se um narrador.

A partir dessa visão panorâmica do espaço americano e brasileiro como um cenário paradisíaco, perpetuado pela escrita, Zilberman dirige o foco para a obra épica de Basílio da Gama. A autora busca, através dos pressupostos da estética da recepção, resgatar o papel estético e intelectual do escritor na literatura de seu tempo, enfatizando sua perspectiva política e histórica. O *Uruguai* é o reflexo poético das idéias do seu autor, discípulo confesso do Marquês de Pombal, a ponto de o Primeiro-Ministro protagonizar o terceiro canto, centro do poema simétrico. O antijesuitismo de Basílio provocou a inovação da representação do indígena, ao desenhar figuras de caráter correto e nobre. Basílio da Gama foi um modelo para seus colegas: ao mesmo tempo em que adotou a visão de mundo européia, em especial a ótica progressista do Marquês de Pombal, o autor não recusou sua identidade americana. Ao contrário, segundo Zilberman, ele concretizou o projeto árcade sem renunciar à natureza tropical.

Basílio da Gama era louvado pelos historiadores da literatura feita no Brasil, considerado como um exemplo a ser seguido dentro da poesia nacional. No terceiro ensaio, Regina Zilberman retorna ao registro histórico, desta vez a história da literatura, e passa a verificar o referencial estético de dois europeus que escreveram sobre os autores brasileiros: Ferdinand Denis e Almeida Garret. Dos historiadores estrangeiros, Denis (1799-1854) foi o único que veio ao Brasil e conheceu de perto as tribos indígenas. O Conde Garret (1799-1854), no entanto, foi o

mais lido, pois escrevia em português. A tese dos dois autores marca profundamente a geração romântica. O signo do nacional, defendido por ambos, se enraíza na tradição das letras brasileiras, convertendo-se em tema literário predileto e parâmetro de avaliação das obras. Ao incluir a contribuição desses dois autores, numa época de independência incipiente, Zilberman mostra o quanto o registro da história da literatura serve como receituário para o fazer literário. A história, curiosamente, se antecipa à criação ficcional, assumindo um caráter prospectivo. A história inventa a literatura.

No último texto, *A mulher – identidade do Brasil*, Zilberman retorna às imagens iniciais da natureza benevolente, propondo uma associação do novo espaço ao caráter feminino. O registro dos primeiros viajantes sintetiza uma noção complexa para o homem do século XVI, ou seja, a imagem da mulher selvagem, um ser sexuado e, ao mesmo tempo, puro. Esse símbolo será uma constante na cultura brasileira, e o romance indianista concretiza esse ideal, através de seus parâmetros românticos. A mulher indígena assume a posição de liderança na tarefa de corporificar a América, afirmando as qualidades femininas do Continente. *Iracema*, de José de Alencar, personifica o Brasil assim como *Inocência*, do Visconde de Taunay, que segue o mesmo modelo narrativo. Regina Zilberman mostra a contradição dessas obras: ao antropomorfizar a nacionalidade, a natureza e o mundo primitivo, elas fundam-se sobre um passado já superado. O projeto indianista de Alencar costura a imagem fugidia da utopia, confessando sua inviabilidade histórica: o índio é um herói vencido. Ao criar um típico romance rural, Taunay, por sua vez, sinaliza a necessidade de ultrapassar a própria estética romântica, ao expor a fragilidade histórica de sua matriz ficcional.

Cida Golin

Doutoranda em Letras da PUCRS

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo.* São Paulo: Ática, 1993. 112p.

The message in this (physically) little book is simply, as I read it, that humankind reads, willy-nilly, to live and survive. Given this basic truth, it follows that it is best that human beings be skillful readers. For of necessity humankind reads signs and symbols – acts of semiosis, if you will – but it reads, equally and perhaps above all, verbal and literal utterances, too. Hence, its never-diminishing necessity to learn and its enduring desire, perhaps, to teach. Laid-on education (informing by assertion or fiat) may be, on balance, less effective than the educed kind (bringing out, evoking), but it is self-education that is (or should be) the ultimate goal of all mediating forms of education.

Marisa Lajolo believes in education, especially of the young, and given the evidence of these stylistically and thematically interrelated essays, reviews, and conference talks, it is still reading in its wonderfully various avatars that is the basis of all learning. Can anyone argue with that? I do not think so. Yet the saddest note that her book sounds is that too often humankind acts as if it either is not so or that it pretty much takes care of itself. One need not be an advocate of Paulo Freire's socio-political agenda – he is not mentioned in the book – to see that learning to read words and sentences is the keelson of the creating and surviving self. The news that Marisa Lajolo's book brings is not precisely this (or, rather, merely this), but that humankind will ignore these crucially self-evident truths at its peril. Written with stylistic charm – gentle and exact – *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* runs the risk of being

under-estimated, of having its message too readily agreed with, its urgency too easily accommodated.

It is not possible in this pace to do justice to this book's particulars, but, as a final word or two, some of its more specific subjects may be described or, at least, mentioned. The book's contents are organized under two headings, "No mundo da leitura" and "Leituras do mundo". Under the first heading appear pieces devoted to the arts of reading in the schoolroom, beginning with the primary grades and covering such subjects as the use, misuse, and abuse of literary texts in the curriculum, especially poems. Under the second heading, the author offers her own readings of texts, including Machado, who is still teaching his best readers how to read, and Lobato, himself an early and powerful force in the curricula of Brazilian schools.

Of *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* it can be said – a rare thing – that its form expresses its point of view fully in concert with its unmistakably human purpose.

George Monteiro
Brown University



2º ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS: O SENTIDO COLETIVO E AS TÉCNICAS DA MEMÓRIA

O 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros, realizado em Porto Alegre, de 20 a 22 de julho de 1995, e organizado, como o 1º, em 1993, pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, teve suas linhas mestras sintetizadas por duas palestras: a de abertura, por Ataliba Teixeira de Castilho (USP), que valorizou a prática em curso de intercâmbio entre os acervos, superadora do antigo medo de compartilhar os respectivos legados; e a de encerramento, por Maria Luiza Ramos de Oliveira Soares, voltada para o exame de técnicas atualizadas, como a informática, que se destinam à preservação dos materiais.

Pesquisadores de Pernambuco, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, além do Rio Grande do Sul, e de um representante de Portugal, Carlos Reis (Universidade de Coimbra), debateram sobre os diferentes sistemas de organização e recuperação de dados, o papel dos acervos propriamente ditos, espólios, fundações, bibliotecas e universidades na preservação da cultura literária, a recuperação de textos inéditos ou raros, e a constituição de novos acervos. Leda Alves e Nydia Guimarães, respectivamente viúvas de Hermilo Borba Filho e Josué Guimarães, falaram em nome das famílias que compartilham os legados dos escritores e assim tornam possível sua pesquisa.

A cerimônia de homenagem a bibliófilos, que no 1º Encontro honrou o trabalho de José Mindlin, desta vez foi dedicada a Plínio Doyle e Júlio Petersen. Como atividades paralelas ao 2º Encontro, houve o lançamento de *Criação Literária em Erico Verissimo*, da Coordenadora do acervo literário do escritor gaúcho, Maria da Glória Bordini, e a realização das exposições *100 Anos de Dyonélio Machado* e *Coleção Lexicográfica de Francisco Fernandes*, sob a responsabilidade das coordenadoras dos acervos desses autores, respectivamente Maria Zenilda Grawunder e Leda S. Martins. (Nea de Castro – Doutoranda em Letras da PUCRS).

* * *

Entre os dias 3 e 6 de novembro de 1992, o Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Assis, promoveu o II Seminário de Estudos Literários. O evento, que incluiu conferências, mesas-redondas e comunicações, abordou temas referentes às linhas de pesquisa desenvolvidas na instituição. Com o apoio do CNPq e da CAPES, os coordenadores do evento, Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo e Profª Drª Suely V. Flory, conseguiram viabilizar a publicação dos Anais do evento neste ano de 1995.

O volume está dividido em duas partes. A primeira contém os trabalhos apresentados em mesas-redondas e as conferências. A segunda apresenta a produção dos pós-graduandos da instituição exposta em forma de comunicações. O conjunto dos trabalhos é heterogêneo. Modos de abordagem, estilos de redação e temas escolhidos são diversificados. Alguns ensaios se dedicam à análise e interpretação de textos literários particulares, outros ao estudo de um período, outros à investigação teórica. O volume inclui não apenas artigos acadêmicos, mas também uma série de poemas de E. M. de Melo e Castro, que retomam intencional e parodicamente obras de poetas brasileiros (p. 123-7).

Dentro da heterogeneidade, cabe ressaltar alguns elementos recorrentes: a reflexão sobre literatura e identidade nacional, presente em textos a respeito do romantismo e no estudo de Benjamin Abdala Jr. sobre as relações entre Brasil e Portugal; o interesse pela produção do século XVI, observado em leituras de Anchieta, Camões e Shakespeare; a intenção de abordar o objeto literário com perspectivas interdisciplinares, presente em estudos que envolvem filosofia da história, epistemologia, música e jornalismo.

Uma série de trabalhos se dedica à produção do século XIX, tendo sido parte deles apresentada em duas mesas-redondas, intituladas "Relendo o Romantismo" e "Relendo Machado de Assis". A intenção de revisar pontos de vista consagrados sobre temas fundamentais da história da literatura, atribuída às mesas-redondas, estava sugerida no subtítulo dado ao evento – "Literatura: leituras e releituras", o que foi o alvo igualmente de outros trabalhos, voltados para o século XIX, participantes do evento.

O volume deve ser útil aos interessados em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Literatura Comparada, por constituir referência para estudos críticos e historiográficos. (Jaime Ginzburg – UFSM)

* * *

O *Manual de organização do Acervo Literário de Erico Verissimo* já está disponível para os interessados na guarda e sistematização de espólios literários e da memória cultural de um período. Primeiro volume dos Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS (Curso de Pós-Graduação em Letras), a edição é organizada por Maria da Glória Bordini, coordenadora da equipe técnica do ALEV. Trata-se de uma demonstração dos modos operacionais sintetizados em doze anos de trabalho, reunindo onze pesquisadores numa prática multidisciplinar de pressupostos da

teoria, história e crítica literária, ecdótica, crítica genética, além de referências das Artes Visuais, História, Sociologia, Editoração e Comunicação Social.

O manual apóia-se em procedimentos empíricos da Biblioteconomia e Museologia, testados pelos usuários do ALEV, uma entidade privada de pesquisa, gerida pela Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo e pelo Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, com recursos do CNPq e da FAPERGS. O pesquisador encontrará, na edição, desde a planta baixa do acervo, situado na residência da família Verissimo, no bairro Petrópolis, em Porto Alegre, até a descrição minuciosa do sistema de organização do material, com modelos de fichas catalográficas passíveis de informatização.

O volume, que pode ser solicitado pelo correio ao CPL/PUCRS, traz indicações para o tratamento de originais, correspondência, publicações na imprensa, esboços e notas, ilustrações, documentos audiovisuais, objetos de arte, biblioteca e crítica, sistematizando também o manuseio de objetos de uso pessoal, dados sobre a história privada do autor, recepção da sua obra ou de sua imagem pública. Sem dúvida, é uma referência obrigatória para quem aventura-se a organizar e trazer a público o cotidiano particular da criação. (Cida Golin – Doutoranda em Letras da PUCRS)

NÚMERO 8

ENSAIOS

- **A Capital Federal: a cena e o obsceno na instauração da cidade moderna no Brasil**
Renato Cordeiro Gomes
- **Colliding discourses: a reading of Drummond's *Brejo das almas***
John M. Kinsella
- **Between Heaven and Hell: a (re)evaluation of generic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and "Perdoando Deus"**
Beatriz de Castro Amorim
- **Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu**
Fernando Arenas

LITERATURA

- **In search of poetry and Our time**
Carlos Drummond de Andrade
- **O pampa**
Dyonélio Machado

ENTREVISTA

- **Sergio Sant'Anna: O espetáculo não pode parar**
Nelson H. Vieira

NÚMERO 9

ENSAIOS

- **Uma imagem para o Brasil: natureza, lucro e paraíso**
Regina Zilberman
- **History and motive as seen through Antônio Frederico de Castro Alves's "Saudação a Palmares"**
Dale T. Graden
- **The metaphor of engineering in J. J. Veiga and Murilo Rubião**
M. Elizabeth Ginway

LITERATURA

- **Me and my beetle**
Marcos Rey

ENTREVISTA

- **Adélia Prado: Penso em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia.**
Maria José Somerlate Barbosa

NÚMERO 10

ENSAIOS

- **Of charters, paradigms and spawning fish: a look at Brazilian literary periodization and canon-formation**
Bobby J. Chamberlain
- ***O Uruguai*: a epopéia da conquista do Sul**
Donaldo Schüler
- **Common roots in Mário de Andrade's *Macunaíma* and Alfred Döblin's *Amazonas***
George Bernard Sperber
- **Racismo, sexo e formosura: psicologismo e crítica social em *Anjo Negro***
Dário Borim Jr.

LITERATURA

- **A hora do sétimo anjo (fragmento)**
Erico Verissimo
- **Eduarda's Story**
Rachel Jardim

ENTREVISTA

- **Luis Fernando Verissimo:**
A crônica como um jazz-improviso
Cida Golin

NÚMERO 11

ENSAIOS

- **Os paradoxos do vazio e da ausência**
em Grande sertão: veredas
Idelber Avelar
- **The social imperative: Violão de rua**
and the politics of poetry in the 1960s
Charles E. Perrone
- **A cidade moderna em Caminhos cruzados,**
de Erico Verissimo
Cláudio Celso Alano da Cruz

LITERATURA

- **Major Cantalício; vidinhas da província**
Reynaldo Moura
- **Chronicles**
Luis Fernando Verissimo

ENTREVISTA

- **Caetano Veloso: tropicalismo revisitado e**
Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo
Christopher Dunn

NÚMERO 12

ENSAIOS

- **Um texto fugitivo em *Água viva*:
sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector**
Lucia Helena
- **Translating History and self-translation:
João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro***
Robert Myers
- **Tropicalismo: algumas reflexões teóricas**
Evelina Hoisel
- ***São Bernardo*: dialética temporal
e duplicidade do sujeito**
Maria Luíza Ritzel Remédios

LITERATURA

- **De *A dança do fogo***
Armando Trevisan
- **The gaze**
Rubem Fonseca
- **Father and son**
Sônia Coutinho

ENTREVISTA

- **Autran Dourado: cavalheiros de antigamente**
Roberto Reis

NÚMERO 13

ENSAIOS

- **Política cultural, cultura política**
Marilena Chauí
- **A redoma e o bumerangue: assédios à cultura brasileira**
Roberto Reis
- **A estampa originária da dependência**
Eneida Leal Cunha
- **Literary lies and the modern novel: Erico Verissimo's characters theorize the novel-writing process**
Gary M. Vessels

LITERATURA

- **Haicais inéditos**
Pedro Geraldo Escosteguy

ENTREVISTA

- **Antônio Callado: um mosaico dos fragmentos da história brasileira**
Cida Golin

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **João Guimarães Rosa: o contista de Sagarana**
Kathrin Rosenfield
- **Experiencing the body in two stories by Clarice Lispector**
Eric Iversen
- **A ficção brasileira no fim do milênio**
Beatriz Resende
- **História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência***
Maria da Glória Bordini

LITERATURA

- **O vendilhão do templo (romance, excerto inédito)**
Moacyr Scliar

ENTREVISTA

- **Josué Montello: um contador de histórias com
mais de 3.000 personagens**
Cida Golin

ISSN 0103-751X



9 770103 751000