

Valdeci Batista de Melo Oliveira

200206393

**Figurações da donzela-guerreira nos
romances *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço***

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria
Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária

Orientadora: Prof. Dr.^a Vilma Sant'Anna Arêas

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	I/UNICAMP
	OL4f
V.	47541
P.	837102
C	☐
D	☒
PREC.	R\$ 11,00
DATA	06-02-02
N.º CPD	

CM00163090-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

OL4f	Oliveira, Valdeci Batista de Melo Figurações da donzela-guerreira nos romances <i>Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço</i> / Valdeci Batista de Melo Oliveira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001. Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Olympio, Domingos, 1850-1906 - Luzia-homem. 2. Paiva, Manuel de Oliveira, 1861-1892 - Dona Guidinha do Poço. 3. Regionalismo - Brasil. 4. Literatura brasileira - História e crítica. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
------	--

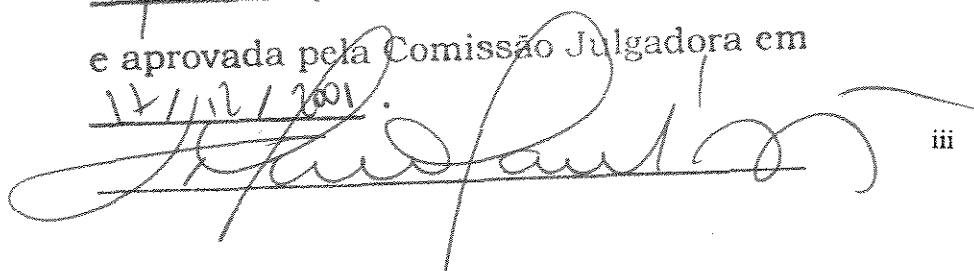
Sumário

Dedicatória.....	05
Agradecimentos.....	07
Resumo.....	09
Abstract.....	11
Introdução.....	13
Capítulo I — O périplo da donzela-guerreira.....	16
Capítulo II — Regionalismo, ainda!.....	24
Capítulo III — Alguns dados histórico-críticos sobre a gênese e a figuração do motivo da donzela-guerreira no imaginário de diversas extrações.....	30
Capítulo IV — Luzia-Homem: uma avó da “mulher biônica”.....	42
Capítulo V — Guida do Poço: versão sertaneja da “megera (in)domada”.....	81
Conclusão.....	133
Bibliografia	136
Apêndice	141

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Valdeci Batista de

Melo Oliveira.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
17/12/2001.



Para

Meus netos, Gabriel Hiago, Ana Vitória,
Ana Rebecca, Vitor Mateus e Raul.

Augusto Gotardo, companheiro de todas as
horas.

À minha mãe, dona Ana Rosa, que venceu
um câncer de medula, aos 83 anos de idade.

À memória de meu pai, Ismael Batista de
Melo, leitor apaixonado ainda aos 87 anos e
que, na ausência de escola, me ensinou a ler
quando eu já tinha 12 anos de idade.

Agradecimentos

CAPES,
Programa Institucional de Capacitação Docente da Universidade Estadual do Oeste do
Paraná —UNIOESTE.

Professora Orientadora:

Dr.^a Vilma Sant'Anna Arêas.

Professores:

Davi Arriguuci Jr., Ecléa Bosi, Lilian Lopondo, Alcides Villaça, Arnaldo Franco Júnior,
Paulo Franchetti, Maria Betânia Amoroso, Aparecida Feola Sela e Marli Tereza Furtado.

Meus filhos:

Lara Cassandra Alves de Oliveira, Cristiano Alves de Oliveira e Fábio Roberto Alves de
Oliveira.

Familiares.

Companheiros e amigos:

P. Leomar Antônio Montagna, Antonio Marcos Júnior, Carlos Alberto da Silva, Patrícia
Inês Garcia, José Hermenegildo Baptista Raccanelo e Lélis Vieira.

Resumo

Esse trabalho estuda o *topos* da donzela-guerreira, sua adequação e afastamento nos romances *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço*. Também estuda a permanência dessa figura no imaginário da cultura ocidental que tem sido suficientemente forte para as freqüentes reaparições dentro da tradição literária Ocidental, com o tempo, permitindo-lhe configurar os caracteres fundamentais que formam um microenredo de forte coesão interna, perfeitamente reconhecível porque possui um *ethos* específico em sua estrutura profunda, mas que se pode recobrir de inúmeras variações no nível de sua estrutura de superfície.

O motivo da donzela-guerreira nos veio de fora, é claro. Entre nós, sua figuração se iniciou pela literatura popular, especialmente de cordel, depois conseguiu espaço na literatura erudita, especialmente no gênero romance, cujo *locus*, palco à sua narrativa, é o universo do sertão, lugar atávico, próximo do mundo semifeudal, cujas coordenadas socioculturais e políticas se pautam pelos *mores* seguros do patriarcalismo.

Em *Luzia-Homem*, as dificuldades da tentativa de figuração desse *topos* são decorrentes do apego de Domingos Olímpio aos estereótipos femininos das convenções romântica e naturalista, cujos figurinos o impedem de criar uma mulher audaz, belicosa, de vontade própria e que faça *jus agendi* desses caracteres. Resulta que acaba por criar uma figura limítrofe, muito mais uma espécie de mulher biônica, *inanida de susto*. Ser híbrido e excessivo, numa espécie de *mostrengo inverossímil*, longe da pretendida figura da donzela-guerreira.

Em *Dona Guidinha do Poço*, Manuel de Oliveira Paiva erige a figura de uma mulher forte e determinada, capaz de conduzir o rumo de sua vida e de determinar o destino dos demais, porém incapaz de qualquer gesto e heroísmo, ou de altruísmo. Sua conduta, centrada em si mesma, muito a afasta da estóica donzela-guerreira. Guida é encarnação cabal da mandona metida à fidalga, mercê da fortuna herdada do pai, fazendo com que sua figura se aproxime do *topos* da mandona desabusada, nossa versão sertaneja das figuras cômicas do *alazón*, bufão ou da megera, antiga habitante da comédia grega. Essa personagem encaixa-se como luva na categoria da personagem tipo, sendo, portanto, também limítrofe à tópica da donzela-guerreira.

Abstract

This research work studies the maiden-warrior's *topos*, her adequacy and withdrawal, in the novels '*Luzia-Homem*' and '*Dona Guidinha do Poço*.' It also studies this character's permanence in the imaginary of the western culture which has been strong enough to her frequent reappearing into the western literary tradition, with time, thus allowing her to configure the fundamental characters which form a micro-plot of strong internal cohesion, perfectly recognisable for it has a specific *ethos* in its deep structure, but which can be reappeared in countless variations in its surface structure.

The figure of the maiden-warrior was brought into light from the outside, of course. Among us her appearance started from the popular literature, especially in the 'cordel' literature. After that it conquered space in the scholar literature, mainly in the novel genre, which *locus*, stage to its narrative, is the arid countryside universe, atavistic place, near the semi-feudal world, which socio-cultural and political co-ordination are regulated by the safe *mores* of patriarchy.

In '*Luzia-Homem*' the difficulties in the attempt of appearance of this *topos* are resulting from the devotion of Domingos Olímpio to the feminine stereotype of the romantic and naturalist convention, which clothes design impedes him to create a fearless, bellicose, determined woman, and willing to a *jus agendi* of these characters. As a result it creates a contiguous figure, a sort of bionic, fearless woman. She is a hybrid and excessive being, a type of improbable lubber, far from being the intended maiden-warrior's figure.

In '*Dona Guidinha do Poço*' Manuel de Oliveira Paiva raises the figure of a strong and determined woman, able to carry on with her own life and to determine the fate of the others. She is, however, incapable of any heroism or altruism gesture. Her self-centred behaviour moves her away from the maiden-warrior. Perfect incarnation of the bossy woman who thinks is noble, at the mercy of the fortune inherited from her father, her figure comes closer to the *topos* of the bossy unrestrained woman. Our version of the comic figures of the *alazón*, buffoon or termagant woman, ancient inhabitant of the Greek

Introdução

Dai-me armas e cavalo
E eu serei filho varão.
(Almeida Garrett, *Romanceiro*)

De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — que nasceu para o
dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo
de amor. . .
(João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

Quero cavalgar a tempestade, domar as ondas, matar tubarões e
expulsar o inimigo para salvar meu povo
(Arlene Eisen Bergman, *Women of Viet Nam*)

O presente trabalho se propõe a estudar o *topos* da donzela-guerreira, sua adequação e afastamento em dois romances brasileiros. Fruto do imaginário arcaico, a donzela-guerreira é uma figura feminina cujas origens se perderam ao longo das eras. Sempre fênix renascida, essa heroína teve forças para ressurgir em muitos lugares em que vigorou a cultura patriarcal. E, mesmo no mundo moderno, sua longevidade não tem sido empecilho a repetidas reaparições, inclusive entre nós, com a persistência de nosso modelo social. Conforme querem alguns críticos literários, sua representação seria argumento dos seguintes romances: *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Manuel de Oliveira Paiva, *Grande Sertão: Veredas*, (1956) de João Guimarães Rosa.

O *motivo*¹ da donzela-guerreira nos veio de fora, é claro. Primeiramente a figura atraiu a atenção dos cantadores da literatura popular. O tempo se encarregou de decantá-la e aclimatá-la à realidade nacional, permitindo-lhe ultrapassar a fronteira dessa forma artística, para ganhar espaço em formas literárias consideradas eruditas, especialmente o romance.

¹ O termo *motivo* é aqui utilizado com o sentido dado por E. M. Meletínski que, em sua obra, *Os Arquétipos Literários*, nos diz: *chamamos motivos a alguns microenredos que contêm um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo, p.125.*

Prova sua permanência, em nosso imaginário cultural e ideário estético atuais, o fato de dois ficcionistas da atualidade resolverem, num curtíssimo intervalo de tempo, dar continuidade à sua heróica aventura, em dois romances da última década do milênio. São eles: *Memorial de Maria Moura* (1992), de Raquel de Queiroz, e *Os Desvalidos* (1993), de Francisco J. C. Dantas, em cujos cenários a donzela-guerreira reaparece para cumprir seu fadário de emblemática e heróica dramaticidade.

Embora já haja o ensaio *O ciclo da donzela-guerreira*,² de Walnice Nogueira Galvão, que investiga o mesmo assunto, depois ampliado no livro *A Donzela-Guerreira – um estudo de gênero*,³ irei nele insistir pelas razões que seguem abaixo.

Em primeiro lugar, por ordem de importância, interessa-me aprofundar os casos limítrofes ou duvidosos, como o são os de Luzia-Homem e de Dona Guidinha do Poço, protagonistas de romances homônimos que são considerados pertencentes à categoria da donzela-guerreira por parte da crítica literária, incluindo aí a dissertação de mestrado *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*,⁴ de Flora Süssekind.

No entanto, algo existe que as desequilibra no encaixe no modelo: certo tom cômico que destoa da donzela-guerreira tradicional, especialmente Dona Guidinha do Poço. *Luzia-Homem*, entretanto, pelo exagero no traçado material da personagem, desloca a *amplificação folhetinesca*⁵ para outro lugar: sua inacreditável força física, que se articula mal com a tímida donzela que é. Ora, tal força — e não a bravura — é única causa para os atos desmedidos que comete, como, por exemplo, sujeitar um touro furioso pelas galhadas, carregar uma parede de cinquenta tijolos, etc. Por outro lado, conforme examinarei, a personagem escapa do figurino naturalista, a cujo programa pertence Domingos Olímpio, que tenta conjugá-lo com o desejo de alcançar o sentimento do trágico e do fantástico.

Em segundo lugar, pretendo continuar a pesquisa no doutorado, nela incluindo as heroínas Maria Moura, protagonista do romance *Memorial de Maria Moura*, uma variação folhetinesca

² GALVÃO, Walnice Nogueira. *O ciclo da donzela-guerreira*. In *Gatos de outro saco. Ensaaios Críticos*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

³ ———. *A Donzela-Guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo, Editora do Senac, 1998, p. 110-12.

⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

⁵ MEYER, Marlyse. *Os modos da produção folhetinesca*. In *Folhetim – uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p-p. 155 -187.

dramaticamente *sui generis* do *topos* em questão, e a figura trágica, ironicamente rebaixada, da *pobre-diabo* Maria Melona, do romance *Os Desvalidos*.

Com esses propósitos, escolhi, como método de trabalho e fio condutor para desenvolvimento da proposta, a análise da poética dos dois primeiros romances citados aqui, a partir da interpretação dos projetos que os norteiam, em que busco apontar e compreender variações, adaptações, realizações e dificuldades na representação dos ingredientes que dão sentido ao *topos*.

Entretanto, considerando a abrangência de tempo abarcado pelos textos, do início ao final do século passado, penso que me seria impossível realizar tal intenção, se não incluísse o método de trabalho na linha histórico-evolutiva do *modo de representação ficcional*⁶, utilizado nas composições do *topos* em tela. Interessa-me apontar como esses ficcionistas engendraram as virtualidades semânticas dessa figura que, embora diversa nas várias composições, acaba mantendo uma mesma identidade constante, mais ou menos passível de torná-la reconhecida como representante do motivo da donzela-guerreira.

Buscarei, também, apontar os procedimentos utilizados pelos escritores diante da dialética entre repetição e inovação na configuração desse mesmo motivo com tão larga tradição cultural e literária.

⁶ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973, p.40.

Capítulo I

O périplo da donzela-guerreira

Na literatura nacional, a aparição da donzela-guerreira acontece em circunstâncias topográficas bem específicas que engendram e, ao mesmo tempo, limitam os elementos constitutivos da composição, manutenção e *performance* do motivo. O mais evidente é a escolha de um *locus* único e comum, recorrente nas narrativas, que deve ser configurado dentro de certas coordenadas socioculturais. Estas serão detentoras das condições para a instituição da gramática figurativa⁷ desse *topos*.

É notório que, embora pertencentes a épocas e cânones literários diversos, ao elegerem o motivo da donzela-guerreira, nossos ficcionistas são imediatamente levados a utilizar uma mesma orientação espaço/temporal que os leva para lugares distantes do mundo urbano. Em tal cenário deve predominar uma estrutura de poder semifeudal, com condições sociais petrificadas e atreladas às oligarquias rurais e ao mandorismo dos coronéis (nossa versão canhestra do senhor feudal), também expressão máxima do *páter-famílias*. Nesse contexto vigora a cultura pré-letrada, e a ordem social estática é baseada em relações de dominação, parentesco ou apadrinhamento. As mais das vezes, são os laços familiares ou de compadrio que garantem a união dos grupos, ensimesmados por um conservadorismo severo e obstinado, dominando todas as áreas da atividade humana.

Como é sabido, nesses contextos, as atividades sociais são estandardizadas por *mores* suficientemente rígidos para se garantir a supremacia do *status quo* masculino, permitindo ao

⁷ Confira-se a obra *O texto: leitura e escrita*, cujo o capítulo *Leituras de Narrativas* nos diz que a composição de uma narrativa passa pela encenação de atores socializados em um espaço e um tempo determinados. Esses atores se inscrevem em papéis pré-estabelecidos, cujos elementos constitutivos estão mais ou menos presentes no imaginário do leitor: um "cavaleiro" por exemplo, remete, de um lado, a um certo número de elementos descritivos de caráter objetivo (tais como o "cavalo", a "espada", a "armadura", etc.) ou de caráter subjetivo: "valentia", o "senso de

homem fazer da mulher uma criatura muito diferente dele, por uma linha de demarcação das atribuições de direitos e deveres entre os sexos. O máximo dessa diferença deve vir marcado já na aparência, pela diferenciação dos trajes e da compleição física, evitando assim equívocos desde a primeira impressão.

Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre nos informa que, na sociedade colonial, a compleição feminina devia ser ao máximo distinta da masculina. A menina deveria ser *franzina quase doente, ou então a senhora gorda, mole, caseira, maternal, coxas e nádegas largas, nada do tipo vigoroso e ágil de moça, aproximando-se da figura de rapaz*.⁸

Em tais circunstâncias, extremamente à vontade, o homem goza sempre o melhor quinhão, a ele são dadas todas as regalias, é visto como o sexo forte, nobre e empreendedor. Estão a seu bel-prazer todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de aventurar-se pelo mundo afora, sem a ninguém prestar contas de seus atos.

Já a mulher cuida para não ultrapassar os melindres da fatal linha demarcadora. Consensualmente frágil, tímida e bela, mas incapaz de tomar iniciativas por conta própria, vive à mercê do homem e para ele. Seu espaço de atuação se restringe ao âmbito do lar, relacionando-se apenas com os membros ascendentes e descendentes de sua própria família, agregados e escravos. A vida lá fora lhe era totalmente vedada, a não ser que fosse excomungada pela ortodoxia patriarcal. Mas, então, como excluída, já não possuía direito algum. À mercê do pai e depois do marido, a mulher sofria ainda os abusos dos senhores de terra, dos temidos e odiados coronéis que exerciam um domínio total sobre tudo que existia em suas imensas herdades, desde o uso e abuso dos corpos femininos, à disposição de seus caprichos sexuais ou de seus herdeiros machos.

É nesse ambiente abafado que se dará a *performance* dramática da donzela-guerreira. Disso resulta seu inequívoco enraizamento no solo patriarcal-rural. Ou seja, penso que, sem a configuração desse *locus* específico, a orquestração do motivo se inviabilizaria. Podemos ver, nesse caso, que o espaço ultrapassa a questão do mero gosto pessoal, para ser o imperativo constitucional que permite estabelecer a relação íntima e substantiva entre a donzela-guerreira e os elementos do seu microcosmo, possibilitando o desenrolar da trama romanesca e criando

honra", etc.), de outro lado, a um certo número de elementos de ação: luta contra um dragão, busca de um bem, etc., etc.

condições para o surgimento de uma atmosfera propícia à heroicidade da figura, destinada a envolver-se em muitas peripécias e arriscadas aventuras, típicas ao herói de natureza audaz e belicosa.

Portanto, assim como outros *topoi*, a donzela-guerreira necessita da criação de uma ambientação restrita à sua atuação que, no caso de nossos romances, materializa-se em ambientes distanciados da modernidade, tanto no tempo, quanto no espaço. Isso faz com que, nesse tipo de narrativa, o tempo deixe de ser rigorosamente histórico e contínuo, para ser apresentado apenas em momentos cruciais e agônicos. No caso do espaço, há necessidade de um território próximo aos de largueza épica para as andanças, belicosidade e aventuras do herói. É um processo de figuração determinado pelas incidências semânticas herdadas pela tradição do próprio *topos* e pelo enlace das categorias narrativas para a criação de uma figura fortemente determinada pela convenção literária. Mas, de outra parte, contém virtualidades que dão azo ao ficcionista para bordar sua figuração dentro dos limites da sua criatividade e capacidade artísticas, podendo nela deixar a marca pessoal e a forma sonhada pelo projeto estético.

Sendo assim, qual espaço seria palco ideal à *performance* da donzela-guerreira? Obviamente, o campo de batalha. É no tilintar das armas e no ricochetear das balas que surge o cenário próprio à realização das tarefas que possibilitam a heroicização da figura. Entre nós, historicamente, várias circunstâncias de ordem sociocultural e política conferiam a um determinado espaço do interior, conhecido como sertão, a moldura perfeita para esses enredos. Ao mesmo tempo, é no espaço do sertão que os escritores podem encontrar modelos de apoio ficcional pela convenção já construída e possibilidades narrativas tecidas em torno dessa sociedade agrária, metida sempre em lutas e disputas territoriais. Como nos aconselha Riobaldo: *no sertão Deus mesmo quando vier que venha armado*.⁹

Eis o espaço que acolhe o périplo da donzela-guerreira que exige de si mesma a capacidade de se superar como mulher e de superar aos outros guerreiros cujas histórias tenham o deflagrar de lutas e combates por motor, para só então conquistar o direito de ascender ao panteão de heróis lendários. Vemos então que, se afastada desse fio de provações, lutas e aventuras, o processo de heroicização e formação de seu caráter misterioso e carismático não

⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 7.^a edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, p. 93.

⁹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 18.^a edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p.72.

teria como se manifestar. O motivo guarda, portanto, um cariz aventuroso que muito o aproxima das típicas novelas de cavalaria e das narrativas de aventuras.

Entre nós, o espaço rural/sertanejo, à margem da cultura letrada, da revolução industrial e da reforma agrária, pôde ser visto pela literatura como uma espécie de sertão intemporal, por ser área menos atingida pelas múltiplas diversidades do mundo contemporâneo. No entanto, a homogeneidade desse mundo é apenas aparente. Volta e meia vê-se perturbada pelos surtos de levantes, sedições, vinganças. Se olharmos para sangrentos massacres como os ocorridos na Guerra dos Mascates, de Canudos e no Contestado, poderemos avaliar a ferocidade e os morticínios do nosso passado rural/sertanejo, ainda hoje, não inteiramente superados.

Penso também que a largueza das dimensões do nosso sertão dá relevo crucial à figuração do *topos* donzela-guerreira, pois permite construir uma espécie de cenário épico, com amplitude necessária às provações, andanças, combates e lutas em que a personagem se envolve para provar-se a si mesma. Se olharmos para atuações de figuras como Diadorim, Maria Moura e Maria Melona, veremos que, sem essa amplitude de espaço, não se constitui a circulação dessas heroínas, bem como deixaria de existir o *pathos* épico-heróico que as sustenta. A donzela-guerreira é figura de ação, que não poderia estar confinada a espaços delimitados, como afirma Maria Moura.

Continuamos vivendo de aventuras e evitando as casas. Arruado mesmo não avistamos nenhum; só duas vezes uns passantes nos viram, mas foi de longe. (...) E levou ainda muitas léguas para se alcançar qualquer lugarejo. Ai, a gente só descobre quanto o mundo é grande e despovoado quando se anda nele perdido.¹⁰

Vemos aqui que a descrição contém caracteres que se assemelham ao universo habitado pelas figuras do jagunço e do cangaceiro, pois, como bem diz Riobaldo, o sertão se situa *onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade*¹¹.

Não deixa de ser curioso notar que, apesar disso, o sertão tornar-se-ia o espaço dileto de certa ficção regionalista, lugar simbólico, percebido de forma dupla pela imaginação: *locus*

¹⁰ QUEIROZ, Raquel. *Memorial de Maria Moura*. 9.^a edição. São Paulo, Siciliano, 1996, p. 85.

amoemus e símbolo da nacionalidade, e, ao mesmo tempo, violento campo de batalha. Desde muito, a representação nacional tem oscilado entre essas duas formas de percepção desse espaço, conforme os ditames das estéticas literárias.

Quanto ao nosso tema, aproxima-se ele mais do *locus horrendus*, pela lutas sangrentas e os combates travados numa terra em que a força do trabuco forçosamente fala mais alto. Trata-se de uma gesta guerreira performada pela donzela-guerreira. Com efeito, entre nós era o único espaço possível para o acolhimento da *estória romanesca*,¹² do *romance de aventuras*, de *provação* ou de *cavalaria*,¹³ do período medieval.

No ensaio *As Formas do Falso*, Walnice Nogueira Galvão aponta as formas utilizadas por João Guimarães Rosa, no romance *Grande Sertão: Veredas*, para mesclar a matéria local do cangaço e do jagunço com os conteúdos dessas novelas, em cuja convenção figuram os temas do ideal cavaleiresco e do amor cortês em função do imaginário da época.

A transposição e assimilação de alguns desses ideais, procedimentos e convenções artísticas para a tópica da donzela-guerreira contribuíram para a formação de seu caráter exaltado, capaz de enfrentar inúmeras situações perigosas, buscando ultrapassar sucessos intransponíveis. Ainda mais porque o drama dessa figura deixa de ser um conflito interno, para estar atrelado a referências circunstanciais. Arrancada de sua vida cotidiana, quando acontecimentos alheios à sua vontade colocam seu mundo em perigo, a donzela-guerreira se vê premida pela ausência de pai ou irmãos, mortos ou debilitados, que possam ser recrutados para ação guerreira. A decisão de ocupar o lugar do pai ou do irmão é seguida da ocultação da identidade feminina, a quem os campos de batalha estão vedados.

Nessas circunstâncias se dá a *prova qualificante*,¹⁴ aqui correspondente ao nascimento da heroína enquanto tal, juntamente com a aquisição das modalidades de competência narrativa: *querer, saber, poder, fazer*, que a faz terçar armas com inimigos poderosos, na falta de um pai ou

¹¹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 18.^a edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 7.

¹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec, 1988, p.p. 164-264.

¹³ IDEM.

¹⁴ Nesse sentido, ver A. J Greimas. *Pour une théorie des modalités*. *Langages*, 34. 1976, p-p. 90-107. Também Carlos Reis & ANA Cristina, M. Lopes. *Dicionário de teoria da narrativa*. Série Fundamentos. São Paulo, Ática, 1988, p.176.

irmão. Segue-se a *prova decisiva*, que sela tal enfrentamento. Para a donzela-guerreira, os esforços são extremos, calcados em estoicismo. Então ela sujeita sua compleição física à rusticidade do adestramento bélico, às intempéries do tempo e de batalhas violentas e cruéis, a semelhança dos heróis das novelas de cavalarias, obrigados a sujeitar sua fragilidade humana. A diferença entre eles reside na *prova glorificante*, prêmio concedido ao herói vitorioso, mas negado à donzela-guerreira, cuja recompensa muitas vezes resulta em morte cruel, o que a aproximaria da situação do *sem saída* da tragédia clássica.

Como veremos, os dois romances aqui analisados fogem de tais espaços, embora ligados às formas arcaicas de nossa organização social. Nestas prevalecem feição autoritária e rudeza nativa, próprias da ditadura do patriarcado, fundadas em concepções rígidas de vida, ou regidas pelos mecanismos do arbítrio e do favor, e com papéis sociais muito bem delimitados, especialmente os sexuais. Por isso corria sérios riscos a mulher que se aventurasse a desempenhar qualquer atividade reservada exclusivamente ao homem: guerrear ou assumir posição de comando. Só assim encontra sentido a ocultação da identidade feminina, elemento fundamental à sintaxe figurativa da tópica da donzela-guerreira.

Portanto, historicamente, a forma literária encontra apoio no universo do sertão com sua organização social. Como sabemos, esse espaço é basicamente habitado por dois grupos distintos: os grandes proprietários rurais, tradicionais senhores¹⁵, isolados em suas terras, mas atentos defensores daquela estrutura colonial. Famosos e conhecidos pela alcunha de coronéis, fazendeiros com seu partido e grupo de capangas ou jagunços, exercendo forte pressão sobre o outro grupo, composto quase sempre pelos deserdados da fortuna, à mercê dos caprichos e da proteção dos primeiros a quem devem favor e obediência.

A figura dramática de Mestre Amaro, em *Fogo Morto*, de forma contundente desmascara as condições degradantes do pseudo “homem livre” que deseja fazer *jus agendi* desse direito, mas amiúde se vê obrigado a viver de favor em terras alheias, em que se perpetuam formas arcaicas de produção, forçando-o a uma agricultura de subsistência, ou a trabalhar nas lides de gado, ou ainda a ser arregimentado para algum serviço de proteção pessoal, como sicários para expansão de divisas maldelimitadas, resolução de pendengas, problemas eleitorais, tomada do poder local pela força bruta e exercício da vingança privada, como lavagem de honra, etc.

¹⁵ GOMES, Heloisa, Toller. *O poder rural na ficção*. Ensaios 68. São Paulo, Ática, 1981.

Na atualidade, Francisco Dantas, herdeiro de José Lins do Rego, retoma, nos seus três romances, as temáticas dominantes da mesma circunstância espacial, cultural e política em que se desenrolou o drama de Mestre Amaro, protagonista de *Fogo Morto*, historicamente repetido na *via crucis* dos excluídos. Claramente nos diz Coriolano, protagonista do romance *Os Desvalidos*:

Já se vê que, nessa condição, ganhar o sustento por aqui é tarefa bem penosa. Ou você vira um sujeito dos sete instrumentos, se botando cegamente a qualquer ramo ou serviço de onde tire o passadio, que não há mesmo uma mera escolha a se fazer, ou tem que se rebaixar ao cabo da enxada, um trabalhinho torturante que chega para qualquer vadio ou pé-rapado que não deu para outra coisa e sem competência de nada. Abaixo daí, não há o que fazer, a não ser — mas aí é uma outra história — que o sujeito não tenha nada a perder, nem um arejo de honra ou sentimento a guardar, e se passe para o rebanho de algum coronel sem se incomodar de aparecer de argola no beijo pendurada, puxando o saco quer de dia quer de noite, e cabalando voto para o dia da eleição, enganando um e outro com a mesma boca que não tem mais sua própria opinião...¹⁶

As dificuldades do “homem livre” que teima em não se submeter à tutela dos mandatários locais confirmam o caráter opressivo e o atraso econômico e social dos espaços em que se desenrolará o drama da donzela-guerreira, que também enfrentará diversos obstáculos à sua realização pessoal.

Em *Dona Guidinha do Poço*, o romancista Manuel de Oliveira Paiva dá a essa questão uma representação mordaz, vendo com olhar trocista a práxis política dos mandatários locais, com um cuidado a mais que é o de não figurá-la como um adereço postigo à trama romanesca. Ele a faz compartilhar do próprio *ethos* do entrecho, garantindo sua participação no caminhar da narrativa, porque a insere como força impulsionadora das ações. Tal protagonista é denominada “chefa”, por ser mulher poderosa e *influyente*, acostumada a *soltar criminosos, obrigar casamentos e ser sempre honrada de longas comitivas à entrada e saída da vila*.¹⁷

No conjunto, suas ações denunciam o quanto as populações das áreas rurais estavam submetidas ao poder do chefe local. Em seus arroubos e exageros, está representada a tradição da prepotência e do arbítrio que reinava no mundo do sertão. O romance explora à farta essa prática,

¹⁶ DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 35.

¹⁷ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Série Bom Livro. São Paulo, Ática, 1981, p.105.

como no exemplo em que Margarida *com uma palavra faz o juiz desistir de uma ação* contra um protegido e, depois, para livrá-lo da prisão, não mede esforços e nem consequências.

A Guida fizera ver a necessidade de escrever-se aos correligionários de Mossoró no sentido de embarçarem a expedição de mandado de prisão contra Secundino. Bem sabia que, mesmo em-vindo, o mandado não se cumpria porque eles não queriam, mas em todo caso não se devia tentar a Deus, que diz: "Faze que eu te ajudarei".¹⁸

Por guardar certa distância da suposta "igualdade de direito" do mundo civilizado, práticas como as do exemplo acima continham um quê de inusitado ao leitor citadino, contribuindo para que as temáticas do mundo sertanejo, consideradas talvez exóticas, tivessem público cativo. O fenômeno colaborou para que o universo do sertão acabasse se tornando o espaço físico seletivo de uma tendência literária que abrigará o motivo em estudo, dentro do que se conhece pelo nome genérico de regionalismo. Como o *pampa* ou o *western*, tal espaço se tornou também *topoi*, para as convenções literárias.

Sabemos que a crítica literária tem definido o Regionalismo como uma corrente literária em que se encaixaria *qualquer obra que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais*,¹⁹ abrangendo tematicamente não só o universo do mundo regional, mas também o do mundo rural. Não pretendo aqui discuti-la, pois a dissertação não deseja problematizar essa temática e, sim, obras que podem ser incluídas nessa linha. Entretanto, nessas considerações iniciais, acredito na necessidade de levantar alguns aspectos a respeito dessa mesma tendência.

¹⁸ Idem, p. 63.

* O grifo pertence ao próprio autor.

¹⁹ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, J. Olympio/MEC, 1973, p.179.

Capítulo II

Regionalismo, ainda!²⁰

A história do movimento regionalista,²¹ enquanto programa literário, tem sua origem posta nas necessidades de construção de uma identidade nacional própria frente à nação portuguesa. Tal necessidade veio à tona no momento em que o movimento romântico apresentava à sociedade brasileira seu ideário, cujo discurso forjava uma figura que se tornasse símbolo nacional. Primeiro o índio, depois o sertanejo que, mais tarde, se desdobrará no vaqueiro, seringueiro e cangaceiro, consubstanciam o sentimento de nacionalidade. O namoro com a matéria regional fazia com que o espaço que as representava fosse supervalorizado e idealizado livremente como paradisíaco, ofuscando tudo o que pudesse macular sua imagem.

A valorização local dá continuidade ao tom de deslumbramento ufanista dos primeiros visitantes, numa espécie de segundo descobrimento que ajudava a firmar politicamente a nova nação. O desejo de valorizar nossas terras, que está na base da tendência regionalista, encontra-se, portanto, com o ideário do Romantismo. Depois da voga romântica, a continuidade do Regionalismo em outros movimentos literários se explica porque aquele desejo não encontrara espaço para sua efetiva realização. Segundo Antonio Candido,²² predominava entre nós a *noção de país novo, que ainda não pudera se realizar*, mas que acreditava estar muito próximo disso.

Com esse proceder talvez compensássemos o atraso material, a debilidade das instituições, o abafado e rarefeito ar de um ambiente provinciano e estreito, denunciadores da

²⁰ A frase está presente em *História concisa da literatura brasileira*, cujo autor, ao comentar a poética de Francisco Dantas, dá-lhe um tom joco-sério para nos lembrar do grito de morte ao regionalismo e do tédio do público diante dessa tendência em nossa cultura. Ver páginas 437-438.

²¹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981. Segundo esse autor, a única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma relação íntima e substantiva entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada. O modo como na prática este relacionamento se efetiva, vai variar de época para época, de escritor para escritor, de obra para obra.

²² CANDIDO, Antonio. *Literatura y subdesarrollo*. In *Ensayos y Comentarios*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 365.

nossa dependência externa e da rusticidade da nossa condição. O culto à nação vem marcado por um sentimento anti-cosmopolita e por uma reação contra a importação de valores culturais. Embora não tivéssemos desenvolvida a consciência da nossa dependência externa.

Não nos dávamos conta de que, de genuinamente brasileiro, apenas nos sobravam a flora, a fauna, o índio e o sertanejo, incorporados ao imaginário regionalista como heróis da resistência à importação de valores culturais das metrópoles européias. O sertão se prestava à visão telúrica de uma espécie de santuário das virtudes, cujas especificidades geográficas, climáticas e humanas eram interpretadas como essência do “verdadeiro Brasil.”

Eis aí a gênese do ideário regionalista, enquanto projeto ideológico. Enquanto projeto estético, os ficcionistas propunham manter estreita fidelidade ao meio a ser descrito. Fato que, segundo Alfredo Bosi, possibilitou o aprofundamento *da linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção*²³.

Alguns escritores regionalistas escolhiam, com maior assiduidade, algumas regiões brasileiras, por isso, segundo Antonio Candido, elas acabaram por se tornar verdadeiras *regiões literárias*²⁴, sempre revisitadas com empenho pelos escritores. Dentre elas, destacam-se, a região nordestina e a gaúcha.

Nos romances aqui estudados, a região nordestina foi a que mais se destacou pelo seu *ethos* singular e pelas particularidades de sua tradição histórica e cultural. Ela aparece em quatro das cinco obras estudadas, talvez pelo fato de ser o espaço geográfico do início da colonização brasileira.

Como é sabido, a partir do surgimento do Realismo e do Naturalismo, a tendência regionalista vai cedendo terreno à ficção de cunho urbano, tornando-se assim uma *opção secundária*²⁵ dentro da literatura nacional, porque o predomínio da cidade sobre o campo começava a se fazer sentir, fazendo com que os escritores dispensassem maior cuidado aos temas urbanos. Essa circunstância é apontada por Lúcia Miguel-Pereira, ao lembrar-nos que a descaracterização era perigo ameaçador de nossas culturas regionais, sendo então a causa para

²³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.^a edição. São Paulo, Cultrix, 1994, p. 207.

²⁴ CANDIDO, Antonio. *O aparecimento da ficção; um instrumento de descoberta e interpretação*. In *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). 7a. edição, Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993.

²⁵ CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.^a edição. São Paulo, Ática, 1987, p. 203.

que o Regionalismo se afirmasse em nossas letras, marcando a necessidade de afirmar valores supostamente genuínos e nacionais. Entretanto afirmada, a tradição regionalista persiste até os dias de hoje. Segundo Lúcia Miguel-Pereira:

Surtos regionalistas aparecerão sempre em nossa literatura, que vive repartida entre a sedução intelectual estrangeira e o anseio de se nutrir da cultura popular. No acordo entre o que é nosso e o que importamos estará certamente o mais seguro dos caminhos para a ficção.²⁶

Os romances escolhidos para esse trabalho, em torno da questão da donzela-guerreira, encontram na cultura popular do interior do país a matéria e o espaço propícios para a ficcionalização, ferindo a tecla da tensão dialética campo/cidade, e protegendo seus valores para que não se descaracterizem pelos valores urbanos. Por isso, mesmo quando adequado ao palco da literatura de massa, o motivo e suas variantes continuam sendo representados em espaços rurais, ou em remotos vilarejos perdidos nos confins de nosso interior.

Não será, portanto, por feliz coincidência que tal motivo apareça nesses romances. O que os une é o fato de que ambos — donzela-guerreira e romance regionalista — comungam da mesma herança sertaneja, rústica e primitiva. É fato que, em meio à diversidade da geografia nacional, essa herança conseguiu se manter por mais tempo apenas em poucas regiões brasileiras, tal como o sertão nordestino, cuja singularidade se distingue, ainda hoje, dentro da geografia nacional.

Costuma-se traçar a história de nosso Regionalismo em três etapas distintas. A primeira seria aquela em que seu projeto ideológico compartilha de uma esperança ufanista na nação brasileira, alimentada pela visionária crença de nosso futuro esplêndido que se concretizava numa prática literária altamente idealizada, apoiada num tom laudatório e ufanista. Consumidos pela promessa desse discurso, nossos primeiros romancistas caíam numa percepção pitoresca e exótica do sertanejo, escondendo suas reais misérias. Desse viés, o abandono, a ignorância e a exploração de um sistema político, voltado a poucos privilegiados, como o nosso, desapareciam.

²⁶ MIGUEL- PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) - História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, editora da Universidade São Paulo, 1988, p.183.

Pouquíssimos foram os escritores que conseguiram ultrapassar as amarras deste projeto ideológico, construindo obras cujo projeto estético suplantasse o ideológico.

A segunda fase acontece com o surgimento do romance nordestino de trinta. Antonio Candido a denominou de *Regionalismo problemático*, pelo fato de haver nela uma pré-consciência do nosso subdesenvolvimento, cuja concretização se revela pela retirada do véu que encobria as reais condições de vida em nossa sociedade. Na ficção, começa a surgir um sistema de reflexão mais elaborado sobre a realidade brasileira. A partir daí é possível ver de perto as mazelas de quase cinco séculos de exploração social que a fase anterior ignorava. É o caso de escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e outros. Os processos de enunciação desses romancistas demonstram o desejo de ruptura com os códigos literários do Regionalismo da primeira fase. No tratamento dado a alguns elementos, tais como espaço, personagem e modo de narrar, já não se evidencia a preponderância do pitoresco e da louvação, embora o objeto da representação fosse o mesmo Brasil arcaico e rural. Com efeito, à pré-consciência do subdesenvolvimento, seguia-se sua denúncia, acenando em alguns a esperança de um futuro melhor: a superação do atraso apontava o horizonte da utopia socialista. Sob o signo do romance social do Nordeste, o Regionalismo representou uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade do sertão.

Enfim, a terceira fase da tendência regionalista surge com um escritor que consegue mergulhar com tamanho apego e profundidade na cultura popular e na realidade local, que dela é capaz de extrair uma universalidade desprendida de toda circunstância particular, para pairar acima do regional como um mito literário que o transcende. Nas mãos de Guimarães Rosa, a multiplicidade de experiências vividas estão completamente limpas do pitoresco, ou de certa denúncia panfletária. Enfim, livre dos problemas da maioria dos regionalistas anteriores, por sua capacidade de atingir a esfera da universalidade, esse Regionalismo foi também chamado de *super-regionalismo* por Antonio Candido e de *regionalismo cósmico* por Davi Arrigucci Jr.

Essa construção sofisticada, entretanto, não afastou o projeto da ação dos *mass media*, causa talvez do desprezo de que foi alvo, a partir de um certo momento, por parte de escritores, críticos e cineastas. A propósito, vejamos como o diretor Henrique de Freitas Lima foge do rótulo regionalista, numa entrevista a Bruno Garcez.

A despeito do contexto histórico, que se passa durante a Revolução Farroupilha, o cineasta diz que *Lua de Outubro não é regionalista*. É uma história universal, que mistura ação, romance e elementos de *western*. A revolução é apenas pano de fundo. Segundo o diretor, o rótulo de *filme regional inviabilizou o sucesso comercial* de diversos filmes. ...²⁷

Assim como Henrique de Freitas Lima, o escritor sergipano Francisco Dantas se aborrece quando sua obra recebe a rubrica de regionalista. Segundo ele, o Regionalismo *só atrapalha*, pois que com ele se está sempre a designar obras e escritores menores. Também Antonio Candido, em *A Literatura a Formação do Homem* afirmava que

(...) tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana, a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um basta à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil.²⁸

Não cabe, no âmbito restrito deste trabalho, discutir o mérito desta questão, discussão, de resto, inútil. Mas é fato que a opção regionalista perdeu fôlego, sendo pouco revisitada, quando, a qualquer custo, é imposto à sociedade brasileira um crescente processo de industrialização e urbanização. A imediata consequência dessa política foi a vinda de grande parte dos segmentos mais pobres da população rural para os grandes centros urbanos, fazendo engrossar o número de favelados. Por isso hoje grande parte dos brasileiros pobres não está mais no campo, mas apinhados nas periferias das grandes metrópoles, desarraigados de suas tradições e submetidos a toda sorte de exploração.

Essa acelerada urbanização, somada à vitória de outros veículos de comunicação, colocou no primeiro plano da nossa ficção romances centrados no mundo urbano que, desde Machado de Assis, já gozavam das preferências de muitos ficcionistas. Entretanto, o imaginário do mundo sertanejo, ou interiorano, continua resistindo nas pessoas que se esforçam para

²⁷ GARCEZ, Bruno. *Filme evita rótulo de regional*. In et alli *Ilustrada. Folha de São Paulo*. São Paulo, sexta-feira, 25 de setembro de 1998, página 4.

²⁸ CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In *Ciência e Cultura*. São Paulo, Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S. A., setembro, 1972, p.807.

conservar suas tradições, como o migrante nordestino com sua literatura de cordel, trazendo-a para as praças e feiras de São Paulo e Rio de Janeiro.

Concluimos, então, que, apesar dos pesares, essa "opção secundária" não morreu. Superou seus maiores medos e defeitos e, atualmente, deu mostras de estar viva e de que talvez seja mesmo como queria Lúcia Miguel-Pereira: uma tendência permanente da ficção brasileira, pois acabou de nos presentear com duas obras ambientadas no espaço rural e sertanejo, cujas personagens podem representar o motivo da donzela-guerreira. São elas: Maria Melona, de *Os Desvalidos*, e Maria Moura, de *Memorial de Maria Moura*. Ambas habitam o espaço do interior nordestino, distanciam-se no tempo e no espaço da temática urbana e apresentam, em seus enredos, outras formas típicas de violência, ação e movimento. São essas as considerações que queríamos fazer. Embora ligeiras elas, nos permitem a aproximação do objeto em estudo.

A segunda questão que se nos impõe diz respeito à gênese e representação do motivo donzela-guerreira. Sobre ela abordaremos apenas os aspectos que interessam de perto a essa problemática. Eles orientarão o desenvolvimento de meu trabalho.

No capítulo que segue, apresento-os de forma sucinta.

CAPÍTULO III

Alguns dados histórico-críticos sobre a gênese e a figuração do motivo da donzela-guerreira no imaginário cultural de diversas extrações

Mulan não tem irmão grande,
Seu pai não tem um filho grande,
Ela quer comprar um cavalo
E partir por seu pai para a guerra.
(Cecilia Meireles, *Uma antepassada da donzela-guerreira*)²⁹

Com a publicação dos romances *Memorial de Maria Moura* (1992) e *Os Desvalidos* (1993), ressurgiu mais uma vez, no romance brasileiro, a figura da donzela-guerreira.³⁰ Em *Os Desvalidos*, ela reaparece para maior desnorteio da já confusa cabeça de Coriolano, pobre-diabo protagonista que, acreditando piamente no verso *dizem que a mulher é sexo frágil*, foi obrigado a viver concretamente o outro lado do *mas que mentira absurda* da metade restante do verso de uma popular balada, utilizado como argumento para contestar a premissa exposta na primeira parte do verso. Diante de uma donzela-guerreira, coube ao desvalido Coriolano experimentar do próprio medo para comprovar que sua tia Maria Melona nada tinha da suposta fragilidade atribuída às mulheres, embora essa fragilidade fosse uma das "verdades" mais caras às exigências da cultura patriarcal, como universo propício à figuração desse topos.

De fato, vemos que os limites da representação da donzela-guerreira estão circunscritos aos valores do patriarcado que ela não questiona no seu agir, mas ameaça ao se constituir num

²⁹ MEIRELES, Cecilia. *Uma antepassada da donzela-guerreira. Vários autores. Estudos e ensaios folclóricos em homenagem a Renato Almeida*. Rio Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1960.

³⁰ ARROYO, Leonardo. *Fronteiras Tradição e História*. In *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984, p. p. 30 – 66.

signo culturalmente marcado, pela biologia inclusive, pelo corpo e pela condição de mulher. É justamente essa circunscrição que lhe interdita a livre expressão da sua condução feminina e a emancipação de sua sexualidade.

Mas, enfim, o que há de tão cativante nessa figura, para justificar seu retorno em dois romances da última década do século e do milênio? Por que ela é recorrente no imaginário da cultura brasileira? Muitas razões justificam seu fascínio entre nós. Uma delas é o fato de ser a donzela-guerreira um tipo ideal de mulher que, por possuir um *ethos* ambissexual, reúne em seu espírito qualidades de ambos os sexos, o que lhe permite ultrapassar as possíveis incompletudes masculina e feminina, por sua natureza dupla. Talvez também haja um encanto natural na sua condição de virgem donzela que, somada à predicação guerreira, a faz ao mesmo tempo, sensual, atraente, capaz de cativar, carregar e desafiar energias libidinais, especialmente as do mundo patriarcal. Esses fatores a tornam capaz de mover afetos vitais da energia humana — *Vênus e Marte, Eros e Tanatos* — que a elevam acima do comum, permitindo-lhe acumular considerável tradição na história da literatura ocidental, mantendo-a viva, ainda hoje, na contemporaneidade.

Ao observarmos sua aparição, vemos que se, por um lado, ela está restrita a sociedades de cariz patriarcal, mesmo porque fora desse contexto o motivo perde sua razão de existir, por outro lado (o que não deixa de ser curioso), a donzela-guerreira não aparece em sociedades cujo regime patriarcal seja abertamente marcado pela fobia misógina, como nas religiões chamadas fundamentalistas, nas quais a sexualidade feminina é tão oprimida que se pasteurizam até as possibilidades de imaginá-la fora das imposições do Alcorão. Lembremo-nos de que, em alguns lugares dessa cultura, as mulheres ainda sofrem o martírio da infibulação.

Em nosso estudo, não encontramos a figuração de uma única donzela-guerreira dentro das sociedades ditas fundamentalistas. Entretanto, fora desse universo, a figura tem perturbado todos os óbices culturais impostos ao feminino. Não que os riscos dessa empreitada não sejam grandes, ao contrário, são altíssimos, como coube suceder à desditosa guerreira, donzela de Orleans, certamente o exemplo histórico mais cabal da donzela-guerreira. De fato, Joana D'arc é exemplo de figura que, ao sair da realidade empírica, foi direto para a lenda.

Apesar dos riscos (ou talvez justamente por causa deles), a donzela-guerreira não foi banida do imaginário patriarcal, aliás, foi nele construída, pois, segundo o *Dicionário de Mitos*

Literários,³¹ já na época antiga, tanto Plutarco, quanto Heródoto afirmaram conhecer mulheres guerreiras que se aproximam do motivo em questão. Ainda, conforme essa obra, o mito das amazonas está presente em textos germânicos no ciclo heróico de Sigurd-Siegfried, em que as Valquírias eram destras em virtudes marciais, havendo ressonâncias da figura das amazonas nas sagas islandesas.

Embora suas origens estejam obviamente distantes da cultura brasileira, o motivo da donzela-guerreira passou a nos pertencer, quando os viajantes europeus por cá chegaram com a colonização. Eles traziam em sua bagagem — além do sonho e da febre do ouro — um rico imaginário sobre o Novo Mundo, imaginário que fora forjado com os mitos, as formas, os temas e os afetos da cultura de origem, como ilustra a adaptação nacional do mito grego das amazonas, presente nos discursos inaugurais sobre o Brasil, cuja versão mais antiga foi escrita por Frei Gaspar de Carvajal,³² para narrar as aventuras vividas pela expedição de Francisco Orellana em terras do território amazônico. Orellana viu, no desconhecido da selva, a presença das míticas guerreiras gregas — as *a-mazon*, "sem-seio" —, ilustres figuras que teriam sido mulheres guerreiras a viverem uma espécie de versão do matriarcado. Segundo o relato, elas teriam lutado contra os conquistadores europeus. Pelo sim ou pelo não, resta-lhe o fato de que impressionaram o suficiente para levá-los a designar aquela extensa região, escondida em plena selva tropical, com o nome de amazonas.

Se cotejarmos o mito das amazonas com o motivo donzela-guerreira, veremos haver entre eles vários pontos de aproximação. Destaco, dentre eles, o fato de que ambas as figuras são mulheres destemidas e belicosas, capazes de virar pelo avesso os estereótipos da fragilidade feminina. Ainda podemos aproximá-las no episódio referente à ocultação dos seios como parte anatômica definidora do sexo feminino. Mas aqui há uma diferença de peso, pois, enquanto a donzela-guerreira simplesmente os oculta sob o gibão de couro, a radicalidade das amazonas vai mais longe porque os mutila, ou mutila um dos seios apenas.

Por essa conduta, notamos que as duas figuras apresentam também algumas diferenças fundamentais. Na maioria das vezes, o *motivo* donzela-guerreira habita a *história romanesca*, o

³¹ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Org. Trad. de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rio de Janeiro, Editora UnB & José Olympio Editora, 1997, p.744.

³² SCRAMIM, Susana. *A Utopia do homem brasileiro*. In CULT - *Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, n.º 38. São Paulo, Lemos Editorial, p. 18.

que explica as semelhanças entre esse *topos* e as novelas de cavalaria. Ambos se servem de história romanesca para erigir suas figurações. Desde a Idade Média, essas formas artísticas têm acumulado considerável tradição na história literária ocidental. Tal não acontece com o mito das amazonas.

Sobre a *história romanesca*, podemos ler em *Anatomia da Crítica*.

O elemento essencial da trama, na história romanesca, é a aventura, o que significa que a estória romanesca é naturalmente uma forma consecutiva e progressiva; por isso a conhecemos melhor na ficção do que no drama.³³

E continua, no parágrafo seguinte.

A forma perfeita da história romanesca é claramente a procura bem sucedida e uma forma assim completa tem três estádios principais: o estado da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares: a luta crucial, comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói. Podemos chamar esses estádios, respectivamente, usando termos gregos, o *agón* ou conflito, o *pathos* ou luta de morte, e a *anagnórisis* ou reconhecimento, o reconhecimento do herói que provou claramente ser herói, mesmo se não sobrevive ao conflito.³⁴

Ora, as proposições de Frye têm escopo na definição de Aristóteles, ao conceituar o gesto semântico contido na estrutura profunda do *mythos*³⁵ trágico, apenas divergindo no que respeita ao uso de termos. Se levarmos em conta a definição dada pelo filósofo grego, podemos perceber que, usualmente, a figuração da donzela-guerreira vincula-se a composições que exigem o desenvolvimento de um *mythos complexo*, ou seja, o *gesto semântico da estrutura profunda* aproxima a figura da donzela-guerreira do herói trágico, cujo argumento dramático é composto das seguintes partes: o *agón*, a *peripécia*, a *anagnórisis*, a que Aristóteles dá o nome de

³³ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1974, p. 185.

³⁴ IDEM p-p. 185-186.

³⁵ Escolhi nominar o fenômeno das amazonas de lenda para diferenciá-lo do vocábulo *mythos*, cujo significado aqui exposto é o de trama, enredo, entrecho que se distingue do vocábulo mito, enquanto história, fábula, no sentido usado por Boris Tomachevski. Essa distinção é utilizada pelo ilustre professor Davi Arrigucci Jr.

reconhecimento e a *catástrofe*, ou seja, o *desenlace*.³⁶ No entanto, considerável distância separa do herói trágico da donzela-guerreira, ainda que em alguns momentos o *pathos* dessa heroína se derrame em intensa dramaticidade. As razões que a impedem de compartilhar da mesma natureza do herói trágico estão postas no fato de que seu motivo contém uma carga muito maior de fantasia, além guardar um tom de aventura e ser desenvolvido por uma *estória romanesca*. Resta, entre ambos, a herança de um mesmo gesto semântico, ou seja, o uso de um *mythos complexo* e a mesma cegueira obstinada que os leva a arrostar a *metron* da virtude social.

Entretanto, a grande diferença está no fato de que o herói trágico é sempre problemático, não consola nenhum leitor, enquanto os heróis da história romanesca, inclusive a donzela-guerreira, na maioria das vezes, são heróis consoladores.

Se nos detivermos na *performance* atribuída à donzela-guerreira, poderemos verificar que nela a aventura, como forma de ação romanesca e experiência humana, é componente essencial à sua composição. Se não, vejamos. São muitos os perigosos sucessos em que se deve lançar uma jovem donzela, geralmente resguardada no seio do lar, ao tomar a decisão de substituir o pai ou o irmão numa guerra, ocultar sua identidade feminina, num travestimento que implica, além de tantas ações inéditas, ainda assumir comportamento considerado apropriado ao sexo masculino. Acrescente-se aí a necessidade de se adquirir destreza no uso e manejo de armas. Aliás, podemos ver que, através dessas ações, já de *per si* uma grande aventura que abarca heroísmo, bravura e persistência, pode a donzela-guerreira provar, comprovar e encontrar sua verdadeira identidade.

A lenda das amazonas afasta-se dessa figuração. Mário de Andrade, por exemplo, no capítulo *Carta pras Icamiabas* da rapsódia *Macunaíma* (1928), cria as guerreiras amazonas Icamiabas.³⁷ O tratamento dado a essas figuras femininas sofre um processo paródico que, embora dialogue com o motivo da donzela-guerreira, não chega a se igualar a ele. Também quando, em 1969, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade representou a figura de Ci-Mãe-do-Mato no filme *Macunaíma* deu-lhe tratamento diverso daquele dado à donzela-guerreira. E

³⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1987, p.210.

³⁷ ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Edição crítica de Telê Porto Ancora Lopes. São Paulo, LCT/SCCT, 1978, p.

quando novamente as Icamiabas reaparecem no romance *Utopia Selvagem*³⁸ (1981), de Darcy Ribeiro, elas são índias guerreiras que vivem fora dos paradigmas patriarcais e pertencem a uma tribo de vocação nômade que as impele à guerra, ao mesmo tempo que negam a possibilidade de se constituir em uma ortodoxia representativa do discurso masculino. Aí o herói Pitum, homem branco, é feito prisioneiro, para cumprir o papel de *fornicador oficial* das Icamiabas. Em meio a uma acolhida generosa, nosso herói não consegue desfrutar das benesses sexuais pelo medo de ser devorado num ritual de antropofagia.

Vemos então que, enquanto história literária, o mito das amazonas guarda um quê de "pedra bruta" à procura de ficcionistas que o queiram lapidar, é farto o rol de exemplos do motivo donzela-guerreira dentro da tradição literária ocidental. Podemos vê-lo nas narrativas de Marfisa, de *Orlando innamorato* (1483), Matteo Boiardo, Bradamante, de *Orlando furioso* (1516), Ludovico Ariosto e Clorinda de *Jerusalém Libertada* (1581), além de outras.

Prova sua abrangência e sedução, o fato de que ela também habita o imaginário chinês, em que o *topos* da donzela-guerreira é assunto de uma popular balada que celebra a história de uma jovem chinesa, chamada *Mulan*, que se veste de soldado para ir à guerra em substituição a seu velho pai. Por seus feitos, ela tem sido cantada já por quinze séculos em seu país. Cecília Meireles dedicou-lhe os versos citados na epígrafe desse trabalho. E, na atualidade —1998—, os estúdios da Walt Disney levaram a leveza de *Mulan* para as telas de cinema de todo o planeta. Obviamente o produtor, seguindo as diretrizes comerciais da indústria cultural, atenuou-lhe a gravidade, dando um tom joco-sério à efabulação, de forma que os elementos épicos, trágicos e heróicos ganharam leveza, atenuados por um traço brincalhão, conveniente às suas necessidades de fantasia e ludismo.

No filme, o expediente foi introduzir considerável desvio dentro da composição, que desloca a *fábula*³⁹ para um mundo em que o maravilhoso torna-se elemento natural. Nele a luta entre o verismo e a fantasia é de sobra ganha pela fantasia. Assim o imprevisto passa ser a regra. O "de repente" surge de coincidências maravilhosas. Resulta daí que o *topos* perde sua emblemática dramaticidade, desviando-se do *pathos* trágico, para se tornar um alegre

³⁸ RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1981.

³⁹ TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In *Eikhenbaun e outros. Teoria da Literatura - Formalistas russos*. Org. Dioniso de O. Toledo. 4.ed. Porto Alegre, Globo, 1978.

entretenimento às faixas etárias a que se destinam. Mas o desvio continua na efabulação da própria heroína Mulan, que se torna uma moça atabalhoada, atropalhando-se nas mais diversas situações, até nas pequenas ações e atitudes, como, por exemplo, quando é rejeitada como "donzela casadoira" por cometer uma série de inocentes desatinos que tornam ridícula a seriedade imposta pelo ritual. Outro recurso que acrescenta comicidade à história é a inserção de duas personagens extras, que não constam do motivo em questão, duas figuras alegres e brincalhonas. Um pequeno e atabalhoado dragão, último na hierarquia dos *manes* protetores da família e um esperto, minúsculo e sortudo grilo, que saem incólumes de avalanches, cataclismos e toda sorte de divertidas peripécias em que se metem. Eles conseguem levar platéias mirins (apenas elas?) ao riso contagiante. Mesmo com todos esses desvios, a donzela-guerreira é perfeitamente reconhecida sob a roupagem de *Mulan*. Vemos então que a adaptação cinematográfica do motivo atesta mais uma vez o fascínio da figura que renasce para habitar, também, o imaginário, agora globalizado, e o mundo infantil. Por último, *Mulan* conquistou outros veículos de comunicação, como atestam as páginas da Internet, onde hoje *Mulan* navega, dona de aplicativo próprio.

Em seu ensaio *O ciclo da donzela-guerreira*, Walnice Nogueira Galvão apresenta-nos os traços mais significativos que definem o perfil de uma donzela-guerreira. Eles remontam sempre a uma mesma estrutura e sintaxe figurativa dotada de forte coesão interna e predica uma ação bélica.

Filha única ou mais velha, raramente a mais nova de pai sem filhos homens, sem concurso de mãe, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas — faceirice, esquivança, medo —, aperta os seios e as ancas, trata os ferimentos em segredo, assim como se banha escondida. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira ; e morre.⁴⁰

O excerto descreve muito bem o conjunto de caracteres, internos e externos, que entram na composição da figura, além das circunstâncias e dos lances básicos formadores do enredo. Aqui podemos perceber uma espécie de causalidade que envolve a seqüência dos acontecimentos. Assim é perceptível que seu enredo seja do tipo orgânico, isto é, desenvolvido através de uma sucessão de fatos e episódios encadeados e conseqüentes. Tal organicidade, necessária à

⁴⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *O ciclo da donzela-guerreira*. In *Gatos de outro saco. Ensaios Críticos*. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 09.

efabulação romanesca do *topos* da donzela-guerreira, faz parte da estrutura mínima indecomponível que o caracteriza, combinando num encadeamento de ações que se desenrolam diante do conflito apresentado. A mescla dos termos que dão nome ao *topos* delinea o perfil, a conduta e os caracteres que formam a personagem. No conjunto, esses componentes fornecem a envergadura heróica, exibida pela figura.

Dentre os sucessos desenvolvidos no motivo, destaco a arriscada decisão de ocultar as evidências biológicas e culturais de sua condição feminina, como lance imprescindível à sua composição, pois essa ação evidencia a capacidade de sacrifício, a determinação, a coragem e o caráter ardiloso que formam o perfil de uma donzela-guerreira. Podemos avaliar a importância do disfarce, se considerarmos que, sem ele, não haveria o mistério oriundo da tensão entre o *ser* e o *parecer ser* da figura, que certamente contribui para alimentar o moto impulsionador da narrativa. Além do mais, é justamente o disfarce que possibilita o mais belo lance do entrecho que é, justamente, o episódio do reconhecimento. Vemos que a ocultação se torna, então, num arriscado e sutil estratagema que lhe permite assumir um comportamento masculino, praticar ações que o código cultural define como especificamente masculinas, etc.

A partir da caracterização dada por Walnice, podemos ver que o motivo donzela-guerreira mantém uma unidade, um *continuum* de caracteres regidos por uma sintaxe narrativa pouco flexível, atrelada ao próprio campo semântico em torno desse nome composto que, em si mesmo, tenta fazer conjunto de dois semas contrários. Disso resulta que o nome da figura guarda sempre a contradição de se tentar unir caracteres opostos, a pureza e a fragilidade de uma donzela com a força moral e a belicosidade de um guerreiro. Essa contradição delinea o perfil da figura e dá-nos a especificidade de seu caráter.

Recentemente, a mesma autora transformou seu ensaio em livro intitulado *A Donzela-Guerreira – um estudo de gênero*.⁴¹ Em 247 páginas, Galvão discute com profundidade o motivo, ilustrando-o com um vasto elenco de concretizações e variações do modelo. Nelas se evidenciam que sensualidade, força de vontade, bravura, autodeterminação, independência, coragem, beleza, e, sobretudo, ferocidade são elementos indispensáveis à composição do motivo.

⁴¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo, Editora do Senac, 1998, p. 110-120.L

Um dos capítulos dessa obra leva o nome de *Patrícias Façanhudas*, em homenagem às mulheres brasileiras cujos feitos Sebastião da Rocha Pita celebrou em *História da América Portuguesa*. As mulheres ali celebradas são idênticas a outras brasileiras do nosso *rico acervo de mulheres de ação e de brio*. É de veras *sui generis* o fato de que um acervo desse porte pudesse ter sido construído, a duras penas, numa sociedade de estrutura patriarcal e autoritária como a nossa, cujos discursos formadores dessa cultura estavam impregnados de hostilidade à mulher, o que não deixa de sublinhar a independência relativa das convenções literárias. Nas prédicas dos padres que cá vieram dilatar a fé crista, eram comuns admoestações parecidas com as do apóstolo Paulo às mulheres de Corinto.

O homem não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e a glória de Deus; mas a mulher é a glória do homem. Pois o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher foi tirada do homem. E o homem não foi criado para a mulher mas a mulher foi criada para o homem. Sendo assim, a mulher deve trazer sobre a cabeça o sinal da sua dependência.⁴²

Mas nossas *patricias façanhudas*, à semelhança de outras construções míticas em qualquer história ou ficção de outros povos, ousaram contestar interditos da ortodoxia patriarcal, como o exposto acima, abrindo frinchas na estreita conformidade dos poucos papéis sociais reservados às mulheres.

A propósito, há um vasto elenco dessas personagens históricas. Algumas angariavam fama popular por se envolverem em sedições e confrontos armados,⁴³ tais como: a lendária Anita Garibaldi, Clara Camarão, Deborah Sampson, Maria Curupaiti, Maria Úrsula e Rosa La Bayamesa. Outras se meteram na dura vida das caatingas e se tornaram cangaceiras. As mais das vezes, somente a morte ou a prisão as obrigou a abandonar o cangaço, de onde saíram para habitar nossa tradição cultural. Lembremo-nos das cangaceiras Maria Bonita e Dadá.

Muitas dessas *patricias façanhudas* têm lugar destacado no panteão do imaginário nacional, e, por decorrência, algumas delas deram origem a diversos textos da nossa ficção.

⁴² TARÇO, Paulo de. *I Coríntios*. In *Novo Testamento - Bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Storniolo & Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral, 1990, p 1471.

⁴³ Sobre os notáveis feitos dessas patricias façanhudas, ver texto da nota 31 p.p. 79-112.

Destaco a desditosa voluntária para a guerra do Paraguai, Jovita Alves Feitosa,⁴⁴ como encarnação material da donzela-guerreira. Moça destemida e audaciosa, cujos feitos já serviram de matéria para vários cantadores da literatura popular, estão ainda à espera de um romancista que saiba plasmá-los num grande romance histórico.

Segundo Marlyse Meyer,⁴⁵ muitas matrizes literárias da cultura medieval européia encontraram boa acolhida nessas plagas sertanejas, aqui se adaptaram e seus frutos ainda resistem à corrosão do tempo. As canções de gesta, rimances, *pliegos sueltos* e folhetos — assim denominados a partir do século XVI — mas que já existiam, há muito, na larga história da tradição épico-popular da Península Ibérica, trouxeram-nos as reminiscências dos antigos menestrelis medievais, revivido na figura do cantador de cordel, este porém mais independente dos senhores dominantes.

É fato que, entre nós, tanto o descobrimento, quanto o processo de colonização começaram pela região nordestina. Também a cultura inicial da cana de açúcar, possibilitou que essa região se tornasse porta de entrada das matrizes culturais européias e o berço do seu florescimento, lugar privilegiado, portanto, para a decantação da cultura ibérica. A partir dessa região, espalharam-se para outras regiões do país. Obviamente a donzela-guerreira chegou até nós através desse percurso, como ilustra o belo e ingênuo poema *A Dama Guerreira*,⁴⁶ cuja autoria é-nos desconhecida, mas felizmente preservado pela recolha de F. E. Pereira da Costa.

A beleza do texto bem pode ter seduzido Guimarães Rosa, ficcionista apreciador da cultura popular, pois parece ser um dos mais perfeitos representantes da força de expressão da arte popular e do motivo que vimos trabalhando. Embora em *Dama Guerreira* o enfoque seja dado ao poder de sedução da figura que, mesmo oculta na camuflagem de guerreiro, desperta a paixão do capitão encarregado do destacamento. Este, apaixonado, passa grande parte da história armando ardis para se certificar do sexo de sua amada, o texto é exemplar, pois contém todos os elementos definidores do perfil da donzela-guerreira, bem como as razões de seu conflito. Se aqui a tensão se coloca nos obstáculos enfrentados pela donzela na tentativa de manter o ardiloso estratagema de ocultação da identidade feminina, de outro lado evidencia sua argúcia e a

⁴⁴ No apêndice desse trabalho há um excerto do poema *Homenagem Póstuma à Jovita*, a ela dedicado pelo poeta Sisno de Fashera.

⁴⁵ MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1993.

⁴⁶ O poema está transcrito no apêndice desse trabalho.

inventiva capacidade de camuflar sua condição feminina, podendo assim assumir funções reservadas exclusivamente aos homens.

Como não poderia deixar de ser, as matrizes aqui transplantadas foram sofrendo variações para se adequarem às representações do imaginário local e aproveitamento das nossas figuras históricas. A utilização de diversos textos para a composição do mesmo modelo, agora revestido dum caráter regional, fala do formidável esforço dos mais diferentes autores no afã de traduzir as matrizes estrangeiras à realidade nacional. A popular literatura de cordel foi uma das formas preferidas para que essa configuração se materializasse em obra literária. Uma dessas figurações, adaptada às condições e à matéria da realidade regional, chama-se *A Filha do Cangaceiro*, transcrita no apêndice desse trabalho.

De donzela européia à donzela cangaceira, representações ficcionais dessa figura conquistaram grandes parcelas da população, possibilitando que outras várias versões do motivo encontrassem na literatura de cordel um veículo expressivo. Eis alguns deles, sempre conforme a exposição de Walnice Nogueira Galvão: *A filha de um pirata entre a espada e a sorte*, de Cícero Vieira,⁴⁷ *A filha do Capitão*, de Oneyda Alvarenga,⁴⁸ etc. Também Sílvio Romero, nos seus *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*,⁴⁹ apresenta vários exemplos dos motivos que povoaram o imaginário da *cultura popular*,⁵⁰ via literatura de cordel. Ainda, Câmara Cascudo recolheu uma dessas versões em os *Contos tradicionais do Brasil*,⁵¹ por se tratar de uma recriação histórica de Maria Gomes, imortalizada num conto popular como mais uma donzela-

⁴⁷ VIEIRA, Cícero. *A filha de um pirata entre a espada e a sorte*. Editor Proprietário José Alves Pontes, s/d. (Apud Walnice Nogueira Galvão. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998).

⁴⁸ ALVARENGA, Oneyda. *Chegança de marujos*. São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura, Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, 1995, v.5. (Apud Walnice Nogueira Galvão. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998).

⁴⁹ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1888.

⁵⁰ Sabemos que o termo *cultura popular* é empregado no Brasil com pelo menos três significados. Um é o sentido tradicional de cultura popular como sendo criada pelos setores populares ou subalternos. Outro uso do termo é vê-lo como cópia do inglês *popular culture*, embora fosse melhor falar em cultura de massas para englobar o universo da televisão, interativa ou não. Uma terceira definição implícita é aquela que aparece na música, designada pelas iniciais MPB. Ela não é criada, em geral por setores populares e aparece ao público como cultura de massa. Mas não há fronteiras nítidas entre esses tipos de cultura. Entretanto, considero importante a distinção da cultura destinada às massas, daquela produzida por grupos populares e que contenham seu cariz. Fala-se sempre no caráter popular da telenovela no Brasil, o que tem um elemento da verdade, mas também um aspecto enganoso. A telenovela não é produzida pelos setores populares, embora seja recebida por esses setores. É um discurso fabricado pelos grupos hegemônicos, que copiam elementos da narrativa ou da vida popular, embora a maioria das telenovelas tenha como cenários casas de pessoas da classe superior.

⁵¹ CASCUDO, Câmara. *Maria Gomes. Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1946.

guerreira. É, ainda, Marlyse Meyer que nos informa ser *Sinclair das Ilhas*⁵² um dos livros mais populares e mais lidos no Brasil do século passado. Esse romance de aventuras, da fase de popularização do romance romântico, tinha na figura de Ambrosina o motivo da donzela-guerreira.

Com o passar do tempo, essa matriz tão decantada nas diversas esferas da cultura popular conseguiu abrir espaços nas formas literárias eruditas. Dentre os escritores que se propuseram a trabalhar com o motivo, percebe-se que a forma romance foi a mais escolhida à sua representação, provavelmente pela proximidade com a novela de cavalaria e romance de aventuras, variações mais frequentes da *estória romanesca*. Ainda, segundo Walnice, sementes dessa figura já existiam em romances que representam alguma forma de lutas sangrentas, tais como os episódios de *Dona Damiana, A Escopeteira*, no romance *O Matuto*⁵³ (1878), de Franklin Távora, ou de *Dona Severa*, no romance histórico *Guerra dos Mascates*⁵⁴ (1871), de José de Alencar. Essas ilustres ancestrais da donzela-guerreira formaram uma tradição de que o romance brasileiro soube tirar proveito.

⁵² MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1993, p. 19.

⁵³ TÁVORA, Franklin. *O matuto. Crônica pernambucana*. Rio de Janeiro, Tipografia Perseverança, 1878.

Capítulo IV

Luzia-Homem: uma avó da "mulher biônica"

— Vejam rapaziada! ... Isto não é uma rapariga, é um homem como trinta, o meu braço direito, uma prenda que Deus me deu...

— Tirando-lhe a força bruta, não passava de um pobre tatu

— Depois....com semelhante força nem parece mulher....

(Domingos Olímpio, *Luzia-Homem*)

Cabe à Luzia-Homem o lugar de primeira personagem, em nossa ficção, a se aproximar do motivo da donzela-guerreira, embora possua características próprias. *Luzia-Homem* não é um dos romances mais estudados pela crítica literária. Na maioria das vezes, sua fortuna crítica é composta de considerações curtas que não passam de dois ou três parágrafos, apresentados em compêndios, tais como: *História Concisa da Literatura Brasileira* ou *História da Literatura Brasileira Seus Fundamentos Econômicos*,⁵⁴ os quais nos dão uma visão panorâmica da obra. De outro lado, geralmente a exigüidade das análises consiste em afirmações que louvam a capacidade do ficcionista como romancista regionalista, elogiando a figura da protagonista, pelo extraordinário de seu feitio, sem contudo se debruçar sobre a obra com mais profundidade .

Outrossim, é notória a ausência de unanimidade de sua modesta fortuna crítica. Nos poucos estudos que vão mais além do panegírico, a celeuma predomina, porque a opinião geral segue as idéias da crítica encomiástica, ao contrário dos estudos que se detêm numa análise mais rigorosa. Nesses o tom muda, como demonstra o estudo de Wilson Martins, que analisa o

⁵⁴ ALENCAR, José. *Guerra dos Mascates. Crônica dos tempos coloniais*. Rio de Janeiro, B.L. Garnier, 1871.

⁵⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.^a edição. São Paulo, Cultrix. 1994.
Ver também SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. 4.^a edição. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

personagem como uma *lésbica que se ignorava*.⁵⁶ Talvez os fatores que levaram o crítico curitibano a fazer essa leitura decorram da estreita amizade que a heroína mantinha com a desditosa Teresinha, e suas ressalvas em relação ao apaixonado Alexandre. Entretanto, não pretendo entrar no mérito desse ensaio.

Publicado no ano de 1903, *Luzia-Homem* é tido por romance seguidor do movimento estético naturalista, concentrando-se também no drama do retirante nordestino, o que empurraria o livro para o universo regionalista.

Penso que, no primeiro caso, essa filiação procede até certa medida. Por outro lado, considero que ela deva ser vista com algumas ressalvas. Se não, vejamos. Se é certo que seu projeto estético contém muitas características naturalistas, que não negam a existência de uma perspectiva realista, elas são traídas por uma contradição de raiz que pode ser vislumbrada nas próprias palavras do autor.

Nas tentativas que então aventurei, predominava o sentimento trágico, fantástico, porque ninguém suportaria trabalho literário que cheirasse ao verossímil [...]. Nada valia um artista que não fosse do tom de Castro Alves ou de Álvares de Azevedo.⁵⁷

Por essa afirmação, percebemos que o autor não tinha a intenção de romper com os códigos literários imediatamente anteriores aos movimentos realismo/naturalismo, cujo corolário recomendava uma literatura mimética, quer dizer, que levasse em conta a verossimilhança realista. Além disso, embora mencione a seca, sua ficção, segundo penso, destoa da vocação geral do romance brasileiro que, desde as origens, apresentava apegada tendência para o documento no sentido de se constituir como *instrumento de interpretação e descoberta da realidade nacional*.⁵⁸

Vemos também que o romancista desconhecia o fato de que mesmo a literatura fantástica deve seguir os pressupostos estabelecidos pelo autor, para não ferir as leis de sua

⁵⁶ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. vol. 5. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, p. 233-4.

⁵⁷ FILGUEIRAS, Maria. *O regionalismo a caminho da realidade*. In *Luzia-Homem*, 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997.

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. *O aparecimento da ficção; um instrumento de descoberta e interpretação*. In *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). 7a. edição. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993.

verossimilhança interna, ou seja, de sua coerência figurativa. Pelo que podemos inferir, nosso autor tentou combinar o gênero de ficção fantástica com a busca naturalista da exata correspondência entre a obra literária e a realidade factual que ela imita, na tentativa de dar uma impressão de autenticidade documental à sua ficção. É claro que tal combinação dificilmente seria bem sucedida.

Uma outra circunstância contribui para o agravamento da questão: embora o escritor queira o fantástico, tem contra si a formação racionalista de homem das leis, que o aprisiona numa consciência racional, ainda que à revelia da vontade exposta acima. Ao mesmo tempo, circunscreve os limites da sua fantasia, que se vê podada em pleno vôo, pelo vazo da razão cientificista, muito à moda da época. Acontece que, mesmo em dose parca, havia nesse homem das leis uma vocação de ficcionista que pendia mais para o folhetinesco e para o melodramático, do que para o naturalismo. Nessa querela, o romancista não está plenamente à vontade dentro da convenção romântica, nem consegue se ver livre dos muitos estereótipos românticos, com os quais presenteia *Luzia-Homem*.

Sem me envolver na especificidade dessas questões, sublinho, que desde 1870, muitos romancistas brasileiros já andavam mais cautelosos contra o excesso de fantasia da imaginação romântica, como ilustra a crítica feroz de Franklin Távora feita à obra de José de Alencar. Entretanto, ignorando as recomendações de seu conterrâneo que pregava maior observação e adesão à realidade a ser representada, Domingos Olímpio trilha o caminho inverso, pois procura encontrar nas tópicas da convenção romântica as soluções para os entraves estéticos de sua criação romanesca. Segundo compreendia esse autor, o *verossímil* era um obstáculo à realização poética. Nada lhe servia que não fosse *o tom de um Castro Alves ou de um Álvares de Azevedo*,⁵⁹ mais em seus vezos que em seus achados.

Além da cautela contra os excessos românticos, a influência de Zola sobre romancistas brasileiros foi marcadamente significativa nas décadas finais do século XIX. Eles o citavam freqüentemente em suas obras. Mas, conforme nos escreve Nélson Werneck Sodré,⁶⁰ nossas

⁵⁹ IDEM.

⁶⁰ SODRÉ, Nélson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. 2.^a edição. Belo Horizonte, 1992, p. p.191-235.

circunstâncias socioculturais impediram que esses ficcionistas herdassem os achados naturalistas de Zola, restando-lhes da herança apenas alguns cacoetes.

Como ninguém ignora, a escritura de um romance naturalista busca uma aproximação maior com o *cotidiano ordinário*,⁶¹ por isso busca cientificamente retratar a realidade contemporânea, dentro da fidelidade à experiência concreta. Assim, a sociedade deveria ser vista a partir de seus próprios pressupostos, ou seja, antagonismos de classe, costumes, modos de ser e circunstâncias.

Outro procedimento recomendado pelo figurino naturalista era o de representar total objetividade e neutralidade, como se a história se narrasse a si mesma. O mundo a ser retratado era o que se mostrava empiricamente aos olhos do ficcionista, que deveria pôr cabresto nas suas fantasias idealizantes, acomodando-as às leis da plausibilidade humana. Essa nova visada tem lá seus ganhos. O maior deles é o de criar uma nova dimensão da imitação poética, que se realiza através de um deslocamento e de uma *descida vertical no modo de representação*⁶², cujo mérito maior é o de trazer o proletariado, enquanto classe social, para o palco literário, coisa não acontecida, porque antes não existia a figura do proletariado enquanto classe social, e o pobre só era representado no baixo cômico.

Esse movimento para baixo permite ao escritor abarcar espaços até então poucos explorados pela literatura, porque habitados pela massa dos miseráveis que, a partir de então, irão acumular capital no bolso dos outros. Aparecem em cena então os ambientes de sua degradação: porões, tavernas, minas, *bas-fonds* e os cortiços (ancestral das favelas), em que se aliava o depauperamento físico à exploração do homem pelo homem, fazendo jus à certa afirmação de Raul Pompéia de que *tudo ameaça e conspira contra o indefeso*.⁶³

⁶¹ Segundo o professor Davi Arrigucci Jr., durante o curso *Aspectos da teoria do romance (A questão dos gêneros em Grande Sertão: Veredas USP-1990)*, no Ocidente a literatura caminha do elevado do mito para o realismo. A consequência imediata dessa transformação é a necessidade de aumentar plausibilidade, obrigando o romance a buscar maior semelhança com a realidade imediata da vida, aumentando assim o grau de realismo. No caso do naturalismo, essa busca pretendeu alcançar o máximo de aproximação com o ordinário cotidiano. O ficcionista desse movimento buscava, ao máximo, acomodar os produtos da sua imaginação às leis da plausibilidade, para que eles se tornassem cópias fiéis da realidade empírica.

⁶² AUERBACH, Erich. *Germinie Lacerteux*. In *Mimesis*. Trad. George Bernar Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.p. 443-470.

⁶³ POMPÉIA, Raul. *O Ateneu. Coleção Travessias*. São Paulo, Editora Moderna, 1994, p. 60.

Com esse procedimento, pretendia o romance naturalista que a representação ficcional fosse a cópia fiel da realidade empírica que, funcionando com *precisão daguerreotípica*, propiciasse a ilusão de ser expressão da verdade, fazendo com que o grau de mimetismo fosse o mais alto possível. Para tanto, todos os aspectos dessa mesma realidade humana deveriam ser representados com a devida seriedade, sem as costumeiras distinções de classe social e de fatos prosaicos da experiência humana, já que todos os extratos sociais rebaixados — antes representados somente no risível da comédia, ou na picaresca na figura do anti-herói — agora tinham a possibilidade de emergir para ocuparem um lugar de destaque dentro da representação romanesca.

Porém, entre nós, os ventos das transformações trabalhistas sopravam longe da vida dos pobres, que ascendem ao palco literário apenas em seus aspectos exteriores, deixando de lado os profundos males produtores da exclusão social.

Essa é a rota claramente traçada no caso de Domingos Olímpio, cuja preferência pelo naturalismo francês elegeu o viés de *Thérèse Raquin* em lugar de o de *Germinal*, descontando-se logicamente o grau de arbítrio desse tipo de comparação. Com efeito, nosso autor preferiu o escabroso de uma donzela *bisonha e arredia* à discussão dos problemas inerentes à exploração das classes subalternas. Há, nesse autor, um gosto acentuado pelo melodramático, pela idealização e pelo grotesco, que o impossibilitaram de trabalhar a representação ficcional sem a utilização de expedientes folhetinescos que, transpostos à convenção romântica e naturalista, levaram-no a compor um objeto híbrido e excessivo, até contraditório.

Parece que o interesse de Domingos Olímpio pela figuração da vida cotidiana de pessoas comuns dependia da estratégia de conciliar uma pintura mimética do cotidiano dessas pessoas, com o tom e o modo altamente elevado de representar o afã nacionalista.

Conforme escreve o crítico Afrânio Coutinho,⁶⁴ a grande maioria das obras naturalistas não alcançaram sucesso em sua realização estética. Nosso autor se encaixa neste juízo. Muito embora esses escritores estivessem encharcados pelo molde da convenção realista, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual, determinada pelas circunstâncias históricas da sociedade burguesa, em sua divisão de classes e mecanismos de exploração, como é o caso do

⁶⁴ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Era realista era de transição*. 4.º volume. 4.ª edição. São Paulo, Global Editora, 1997, p. 73.

romance *Germinal* (1888). Entretanto, à hora de transpor esse cânone para a matéria local, fazia-se o desvio para os *casos de alcova* ou de *estudos de temperamento*. Este desbaste do processo de criação artística, no que ele tinha de inovador até ser diluído num molde de fabricar trivialidade, somente foi quebrado por autores de maior maturidade estética. Hoje, talvez mais do nunca, o expediente do desbaste persiste para o entretenimento das massas reificadas.

No caso dos escritores naturalistas regionalistas, estavam em jogo vários interesses que se contrapunham e se digladiavam. De um lado, o naturalismo tentando mostrar o feio e o patológico, de outro o nacionalismo/regionalista, que precisava exaltar a figura do sertanejo como símbolo do caráter nacional. De um, a tentativa de denúncia dos problemas nacionais. De outro, o controle das elites e a aliança dos letrados com o poder. São esses alguns dos aspectos que podem ter contribuído para a pouca qualidade estética da maioria das obras ditas naturalistas regionalistas, até o surgimento do romance nordestino de trinta.

Ainda, conforme afirma Nelson Werneck Sodré,⁶⁵ grande parte dos escritores brasileiros ditos naturalistas, especialmente os menores, divorciaram-se desse movimento no que ele tinha de inovador e revolucionário: a possibilidade de destruição dos *alicerces da sociedade dominante*.⁶⁶ A Domingos Olímpio essa carapuça se encaixa muito bem. Vários entraves impediram-no de construir uma visão crítica da sociedade brasileira. O resultado é a narração, não da história de um comportamento anormal, mas de uma força física descomunal que leva a ações consideradas anormais, ou extraordinárias.

Além do já explorado expediente pitoresco, há outras estratégias utilizadas na composição do romance, que são infelizes na composição do resultado final. Uma dessas estratégias consiste em tentar utilizar os moldes da escola romântica, que à força tentam se adaptar à cientificidade da ortodoxia naturalista. A rigor, sabemos que os modelos romanescos desses dois movimentos estéticos não são tão antitéticos assim. De fato, muitos críticos não traçam linha rígida entre o Romantismo e o naturalismo. Mas, convenhamos, no caso de Domingos Olímpio, a excessiva

⁶⁵ SODRÉ, Nelson Werneck . *O Naturalismo no Brasil*. 2.^a edição. Belo Horizonte, Oficina do Livro, 1992, p.242. Ver também, *História da literatura brasileira - Seus fundamentos econômicos*. 4.^aedição Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

⁶⁶ HAUSER, Arnold. *O Segundo Império*. In *História social da literatura e da arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo , Martins Fontes, p.954.

fantasia e idealização dos românticos não casou bem com a sua necessidade científica da daguerreotipia naturalista.

Repetindo. As maiores complicações de Domingos Olímpio se definem pela incompatibilidade de projetos literários distintos. O resultado, portanto, não pode formar um todo coerente e orgânico. Como coadunar o modo elevado da figuração romântica com o rebaixado do realismo/naturalista? Dessa incongruência, de se tentar misturar as maneiras de representação realista/naturalista⁶⁷ com o modo e tom elevados da idealização romântica, forma-se o imbróglio existente na representação de *Luzia-Homem*, que elege a massa dos miseráveis retirantes e uma figura feminina com um comportamento anormal, encenada pela protagonista. Ou seja, ao tentar realizar a descida no modo de representação para abarcar, de forma mimética, essas figuras, nosso autor foi impedido por um desejo imperioso de enaltecer a figura do homem sertanejo, como ser de exceção, cujos valores deveriam coadunar com a tendência regionalista. Portanto, a crueza que permeava a realidade do sertanejo retirante jamais poderia aparecer na figura idealizada de um de seus representantes: Luzia-Homem. Talvez não seja exagero considerar que, através de uma representação rebaixada ao máximo, Monteiro Lobato consiga, através de seu Jeca Tatu, arrebentar com a fantasia nacionalista/regionalista que tantos problemas causou à protagonista de Domingos Olímpio.

No entanto, à fantasia da força descomunal de Luzia-Homem, que se aproxima do grotesco no sentido vulgar de inadequação, são dadas razões sociais e psicológicas pertencentes ao credo naturalista das determinações externas do meio, da raça e do momento, que explicam seus conflitos, angústias e atitudes. Se não, vejamos. O meio rude e hostil em que a heroína fora criada e a educação rude e masculinizada que o pai lhe dera são elementos retirados do corolário determinista, para justificar a força descomunal quando adulta. A raça vem dos genes do pai, que nos é descrito como sendo *forte como um touro*. Luzia-Homem teria, portanto, herdado dele a propensão para o portento da força física. Ora, o momento propício para esses elementos entrarem em atuação é o momento da seca. Ao somar os três, o autor conseguiu o seu inexorável fado determinista que controla as personagens como meros fantoches à mercê das idiossincrasias do autor.

⁶⁷ WATT, Ian. *O Realismo e a forma romance*. In *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Vemos então que o que impulsiona as motivações da personagem está além do seu querer. Seus genes e o meio em que vive compõem a fatalidade que a despojam de uma vontade própria, tornando-a títere nas mãos de seu criador. Esse expediente revela a tentativa naturalista de centrar o universo do romance dentro de um determinismo antropológico, que se pudesse ver e apalpar, embora nem essa tentativa se sustente ao longo do romance, mas demonstra o quanto o escritor é homem de seu tempo. Assim como as absurdas teses de Lombroso sobre o crânio dos presidiários, a sua não se sustenta.

Podemos dizer que o Regionalismo de *Luzia-Homem* pertence à primeira etapa dessa tendência entre nós, ainda longe de alcançar a capacidade de denúncia social do romance nordestino de trinta. Talvez, por isso, as agruras da seca não demonstrem aqui toda a sua emblemática dramaticidade, pois acaba sendo reduzida a uma paisagem morta, ou a uma naturalização dos problemas sociais dela decorrentes, permanecendo apenas o pitoresco da "cor local" à moda da mímese regionalista menor, fazendo com que os liames entre a realidade sociocultural e a trama romanesca sejam frouxos e opacos.

As dificuldades de se estabelecer real interação entre a realidade da região representada e a convenção ficcional deturpam o *lastro do real* que se pretendeu retratar e o verossímil da heroína e da classe subalterna apresentadas no romance. Tal fato leva o romance a se tornar prisioneiro do que havia de pior nas tendências naturalista/regionalista. Resulta dessas dificuldades parte dos descompassos apresentados no delineamento das personagens, especialmente na tentativa da representação de figurar uma mulher autodeterminada, como uma donzela-guerreira.

Para esclarecermos a poética de Domingos Olímpio, bem como de alguns dos escritores brasileiros, principalmente os menores, talvez devêssemos considerar a relação entre o romancista brasileiro e o público. Se, como afirma Ian Watt, com a substituição da figura do *mecenas*⁶⁸ pelas leis de mercado, os escritores tiveram que se adequar, fazendo uma série adaptações para satisfazer as necessidades de entretenimento de seus leitores, entre nós o problema não foi diferente. A propósito, como é de conhecimento geral, Aluísio de Azevedo foi realmente o primeiro escritor brasileiro a tentar viver exclusivamente da sua atividade de

⁶⁸ WATT, Ian. *O Público leitor e o surgimento do romance*. In *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 34 -54.

romancista, mas, por causa desta opção, foi obrigado a fazer concessões, compondo obras que, pela maneira de representação, conseguiam cativar o público leitor, para o qual a leitura certamente significava distanciamento da realidade incômoda. Para tanto, era preciso dar asas à fantasia, construindo representações que enxotavam as mazelas do real para longe deste mesmo público. Certamente nosso autor também se preocupava em não decepcionar os seus possíveis leitores, compondo, a partir daí, figuras ambíguas.

Segundo dados históricos fornecidos pelo próprio romance, a seca de 1877-1880 foi terrível. Milhares de nordestinos pobres tiveram de deixar suas moradias, percorrendo longas distâncias, sem víveres e sob temperaturas altíssimas. O morticínio alcançou cifras alarmantes. Somente para a região Amazônica fugiram cerca de quinhentas mil pessoas, considerada ainda pior que a seca de 1825. Ora, um fenômeno dessa magnitude deixou profundas seqüelas na memória e no imaginário daqueles que o viveram e o testemunharam. Dolorosamente, ele passou a fazer parte da história de seus habitantes, a povoar suas lembranças e suas representações. Dentre tantas, a seca de 1877 foi representada por mais de um ficcionista, a partir dos *Retirantes* (1879), de José do Patrocínio, *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *Dona Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva, provavelmente de 1891 e, por último, *Luzia-Homem*, que pinta a mesma seca em 1903, mais de duas décadas após a devastação. Pela extensão da sua tragicidade, essa seca contribuiu para tornar a região nordestina numa *região literária*, como quer Antonio Candido, um *topos* que, pelo seu traço inconfundivelmente restrito a uma única região do interior brasileiro, destacou-se entre muitos da ficção regionalista.

Com efeito, não podemos desconsiderar que do Ceará, terra de Domingos Olímpio, provieram romancistas como Adolfo Caminha, Rodolfo Teófilo, Manoel de Oliveira Paiva e Antônio Sales. Eles percorrem o espectro da gente nordestina e sua maneira de viver na região da seca e do cangaço, dando-lhes, a partir de então, uma fisionomia literária bem marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance contemporâneo. Como decorrência, muitos quadros das secas nordestinas, pintados pelos autores regionalistas, como os de Domingos Olímpio, tornaram-se ontológicos no romance dessa tradição. Desde *Os Retirantes* (1879), de José do Patrocínio, até *Os Desvalidos* (1993), de Francisco Dantas, esses quadros compuseram mais que um famoso ciclo, um veio literário, fazendo com que o tema da seca transbordasse para o teatro,

cinema, música popular, novela de rádio e TV, tornando-se assim num dramático *leitmotiv* de mais uma das desgraças nacionais.

Domingos Olímpio contava com 27 anos de idade ao começo da seca na cidade de Sobral, onde ocupava o cargo de promotor público, além de deputado da Assembléia Provincial. No exercício dessas funções, certamente teve contato com a realidade concreta do flagelo, ou como testemunha ocular, ou através de relatos e notícias. É bem provável que tenha visto levas de retirantes que buscavam encontrar, na cidade de Sobral, os meios necessários à sobrevivência. Portanto, conviveu muito de perto com o fenômeno e nele encontrará a matéria para a representação ficcional.

A proximidade com a região dava ao escritor razoável conhecimento da realidade da vida dos retirantes, seus costumes, suas crenças e atitudes, sua linguagem. No entanto, a linguagem utilizada pelo escritor revela um gosto excessivo pelo ornamental, o que destoia da situação dramática da seca. Se, conforme quer Umberto Eco,⁶⁹ o modo de figuração revela o *grau de engajamento* e a seriedade do escritor para com a realidade a ser transfigurada, entre o drama da seca e Domingos Olímpio há enorme incompatibilidade. A maneira pessoal de o autor resolver estas questões ressalta o descompasso entre a emblemática dramaticidade da seca e da miséria e a trama romanesca, fazendo com que o drama dos retirantes funcione apenas como suporte às peripécias do drama amoroso. Zulmira Ribeiro Tavares percebeu muito bem o descompasso, ao dizer:

Na verdade Domingos Olímpio supostamente retira todos os seus personagens do meio. Todavia a armação romanesca que os mantém de pé não deita raízes nesse mesmo meio.

70

Com efeito, as dificuldades da ficção de Domingos Olímpio ao trabalhar com os elementos culturais e sociais da região escolhida podem ser constatadas já na primeira descrição da seca, no início do romance. Talvez porque, à época em que esse ficcionista escreveu, não houvesse uma tradição literária regionalista consolidada. A falta dessa tradição obrigava os

⁶⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968, pp. 227-277.

⁷⁰ TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Rembrandts e Papangus*. In *Os Pobres na Literatura Brasileira*. (org. Roberto Schwarz), São Paulo, Brasiliense, 1983, p.55.

autores a imaginarem uma fantasmagoria e uma retórica que fossem capazes de configurar um fenômeno tão singular e desconhecido da tradição literária, como o das secas nordestinas. Mas a capacidade artística de nosso autor se restringia a saber fazer uso do figurino e do patrimônio retórico, acumulados pela tradição literária. Daí o descompasso entre *matéria vertente* e sua representação. Somava-se a isso a preferência desse escritor pelo modo imitativo elevado, o que o leva às escolhas lexicais destoantes das estéticas que se impunham àquele momento, partidárias de uma espécie de *descida realista*.

Portador de uma retórica grandiloquente, Domingos Olímpio dá um quê de adiposidade deslocada às imagens da seca, apoiando-as num deslocamento que se aproxima da linguagem dos Gênesis ou do Apocalipse, ou da retórica bombástica, ao narrarem histórias de mitos genealógicos e escatológicos. Observemos o exemplo abaixo.

Não se encastelavam no horizonte, os colossais flocos a estufarem como iriada espuma; nem, pela madrugada, cirros penachos inflamados, ou, em pleno dia, nuvens pardacentas, esmagadas em torrões. À noite, constelações de rutilante esplendor tauriavam o firmamento, e a lua percorria, melancólica, a silenciosa senda. Como se percebia no abismo do espaço infindo, a eterna gestação do cosmos, operoso e fecundo, em flagrante criação de mundos novo. E na gloriosa harmonia dos astros, na expansão soberba da vida universal, a terra cearense era a nota de contraste, um lamento de desespero, de esgotamento das derradeiras energias, porque o sol sedento lhe solvera em haustos de fogo, toda a seiva.⁷¹

Essa escrita, estilisticamente carregada de imagens rebuscadas, grandiosas prosopopéias e outros lugares-comuns, são marcas da predileção do ficcionista pelo retoricismo romântico que, em lugar de se aproximar do fenômeno em questão, dele se distancia num refinamento academicista, anulando o compromisso com a realidade da seca que se pretendeu representar, nem expondo sua emblemática dramaticidade. Se compararmos a descrição acima com outra da mesma seca, agora feita pelo escritor Oliveira Paiva, conterrâneo de Domingos Olímpio, a diferença salta à vista.

⁷¹ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 33.

Estava-se em fevereiro, e nem um pingo de água. O poço da Catingueira, o mais onça da ribeira do Banabuiú, que em 1825 não pode esturricar, sumia-se quase na rocha, entre enormes oiticas, de um lado, e de outro o saibro do rio. Era um trabalhão para os pobres vaqueiro: aqui levantar uma rês caída; ali, fazer sentinela nas aguadas a fim de proteger o gado amofinado contra a crueldade do mais forte; e, todos os dias que dava Nosso Senhor, cortar rama...percorrer constantemente as veredas e batidas para acudir à rês inanida da fome e de sede...⁷²

Aqui são utilizados termos e elementos de uso da própria região focalizada, e o equilíbrio das palavras se harmoniza à gravidade da seca, dando-lhe uma particularidade única. Muito diferente da retórica oca de Domingos Olímpio que, com esse procedimento, ajudou a criar um preconceito compreensível em escritores e cineastas da atualidade que não querem ver sua obra ser rotulada de regionalista.

Outra implicação negativa que o uso do descritivismo traz a um romance regionalista, como o aqui analisado, é o de fazer das descrições um simples registro do ambiente, sem concatená-las à trama romanesca. O crítico Davi Arrigucci Júnior nomeia esse expediente de *paradas descritivas*,⁷³ as quais decorrem da dissociação entre o uso da linguagem utilizada com o fito de narrar e o uso da linguagem utilizada como função poética que não se funde à narração, apenas visa seu *embelezamento*. A descrição do cenário macabro do largo da feira⁷⁴ se constitui num exemplo gritante de descrição cujo objetivo precípua é o embelezamento e um mero registro do ambiente em si mesmo, pois as crianças ali apresentadas acabam como meras figuras episódicas, não possuindo qualquer vinculação nem funcionalidade para com o destino dos personagens no plano da representação. Elas desaparecem tal qual apareceram, sem conseguir efetivar a denúncia de uma terrível situação de desumanidade e miséria, dramática em si mesma, a que o escritor nada consegue acrescentar esteticamente. Caso elas fossem retiradas da história, não prejudicariam em nada o desenrolar da trama romanesca. Em um artigo intitulado *Figurações do feminino em Luzia-Homem*, Vilma Arêas analisa o processo de embelezamento sem funcionalidade, mostrando como ele dilui a gravidade da denúncia da miséria que o autor quis enfocar, segundo ela:

⁷² PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço. Série Bom Livro*. São Paulo, Ática, 1981, p.16.

⁷³ ARRIGUCCI, Davi Jr.. *O escorpião encalacrado: a poética de destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo Perspectiva, 1973, p.126.

Em meio a tal esplendor, se a miséria é descrita, a exuberância de estilo veste-a de tecidos preciosos e fulgores inesperados: os molambos dos mendigos semelham rendas, como em rendas de espuma o mar “dadivoso” entrega a esmola dos peixes.⁷⁵

Com efeito, o estudo das preferências lexicais do foco narrativo desse romance confirma o divórcio entre a realidade que se pretendeu representar e construção estética, isto é, em *Luzia-Homem*, Domingos Olímpio somente ao nível do superficial faz do romance *um instrumento de descoberta e interpretação* das realidades nacionais. Ao contrário, suaviza essa realidade, assim revelando o que havia de pior na tendência regionalista, e mais uma vez confirmando a lucidez das análises de Angel Rama em *A Cidade das Letras*,⁷⁶ quando denuncia a existência de um conluio entre os letrados e as elites dominantes, desde o início da colonização da América Latina. Claramente é perceptível que Domingos Olímpio fazia parte desse conluio, por isso o desvio pela retórica do desmesurado e do sentimentalismo existentes na escritura de *Luzia-Homem*. Ainda, conforme Vilma Arêas,

a seca, portanto, funciona como pretexto para a montagem dos múltiplos interesses do texto, que se esgalha em direções variadas, obedecendo à concepção centrífuga do romance folhetim, misturado a narrativas muito arcaicas.⁷⁷

A história que nos é contada por um narrador em terceira pessoa se nos apresenta como uma ingênua e piegas história de amor, desde o começo atrapalhada por pequenos contratempos, para no final ser definitivamente frustrada pela dramática morte de um dos amantes. A quem acrescenta o desejo de destacar sua terra natal no que ela tinha de mais chocante, o êxodo forçoso do nordestino por ocasião das secas, em extremas condições de pobreza e miséria ajustou-se como luva ao projeto.

O papel da personagem protagonista foi preenchido pela figura de uma retirante cearense, que, no presente da narrativa, tem de atravessar *o Liso do Suçuarão, o raso pior havente*, das

⁷⁴ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição, São Paulo, Ática, 1997, pp. – 80.

⁷⁵ ARÊAS, Vilma. *Figurações do feminino em Luzia-Homem*. In *Tempo Brasileiro* –101- Abril/Junho, 1990, p.94.

⁷⁶ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. De Emir Sader. São Paulo, Brasiliense, 1985.

secas brasileiras, para não perecer juntamente com uma vaga de infelizes desgraçados. Já às primeiras páginas do romance, conhecemos as dificuldades e a luta dos retirantes que sobrevivem grotescamente, trabalhando sob uma espécie de escravidão branca, sem receber salário, na construção da penitenciária da cidade de Sobral, e recebendo como paga uma cota semanal de ração alimentar, chamada pelo narrador de *salário emulativo*.⁷⁸

Além de retirante, a sertaneja Luzia é uma *tímida e frágil mulher*,⁷⁹ embora tenha a força física de *trinta homens*. Órfã de pai, e obrigada a assumir o papel de arrimo de família, padecendo sob a circunstância de, além de prover o sustento da casa, cuidar também da mãe doente cuja vida se resume a um quase vegetar, entrevada pela asma e reumatismo. O papel do antagonista é vivido pelo soldado Capriúna. Cruel desde tenra idade, ele pode ser visto como uma espécie rebaixada de representante da prepotência e da prática do crime, oculta sob as vestes de soldado. Exemplo vil de tudo o que havia de ruim, como compete ao modelo bipolar dos folhetins ou do melodrama.

Capriúna, o tal soldado, era mal-afamado entre os homens, fora guarda-costas de um famigerado fazendeiro da Barbalha, onde executara proezas cruéis, de pascar, em verdes anos, pois mal lhe desponsava, então o buço. Tinha o ativo de três mortes e outros crimes menores, valendo-lhe isto por título ao temeroso respeito do povo.⁸⁰

Com o surgimento de Capriúna, as dificuldades da heroína passam a ganhar uma nova dimensão. Se antes elas eram decorrentes da mãe entrevada, da seca, da pobreza e de sua força física descomunal, agora com maior concretude e visibilidade, a figura do antagonista assume seu papel, fazendo com que o romance caia no maniqueísmo simplificador já referido. Vale ressaltar que tal modelo ficcional ajusta-se com dificuldade à seriedade que a problemática da seca normalmente suscita. Os problemas econômicos e sociais passam a desempenhar papel

⁷⁷ ARÊAS, Vilma. *Figurações do feminino em Luzia-Homem*. In *Tempo Brasileiro* –101- Abril/Junho, 1990, p.93.

⁷⁸ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 13. Segundo o texto, *acertara a Comissão de Socorros em substituir a esmola depressora pelo salário emulativo, pago em rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau, verdadeiras gulodices para infelizes criaturas, acoitadas pelo flagelo da seca....*

⁷⁹ IDEM, p. 23.

⁸⁰ IBIDEM, p.17.

secundário, quando não pano de fundo, como é o caso da seca, para dar lugar a um tipo já esgotado de narrativa melodramática. A *pobre órfã* e indefesa donzela Luzia fica à mercê de um desclassificado ao despertar-lhe o desejo doentio de possuí-la. Não conseguindo realizar seu intento, é assassinada por ele. Por meio desse expediente grotesco pela força descomunal da heroína, o autor passa longe de incômodas questões, também não conseguindo plasmar os verdadeiros antagonistas do modelo de narrativas de donzelas-guerreiras.

Repetindo. Se Luzia tinha a força física de *trinta homens*, não seria lógico esperar que enfrentasse pessoalmente seu agressor? Mas o que vemos é sua extrema perturbação e impotência diante da corte vulgar de Capriúna. Por que ficar *inanida de susto* frente a um único homem, sendo capaz de dar conta de *trinta*? Certamente tal resolução se deve à dificuldade de compor uma protagonista que escapasse à visão que o autor tinha da mulher, um *animal caprichoso, e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque, sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força*.⁸¹ Nesses episódios ela acaba por agir conforme essa visão, mostrando-se extremamente frágil, sempre à mercê da proteção masculina, portanto incapaz de combater seu inimigo. Ora, essas evidentes manifestações de fragilidade emocional aumentam a distância entre Luzia e o motivo da donzela-guerreira.

Por outro lado, lembremo-nos de que Capriúna era mulato⁸² e que o naturalismo no Brasil começa exatamente com uma obra que discutia a marginalização do mulato pela sociedade brasileira. No entanto, a solução de Domingos Olímpio, em parte, opõe-se à de Aluísio de Azevedo, pois mostra não somente os preconceitos de cor mas também a mesma indecisão de traço existente na composição das protagonistas.

Na percepção de Domingos Olímpio, somente pessoas brancas poderiam representar o mito do sertanejo, como o personagem Raulino, Alexandre e Luzia que, embora se considere “de cor,” é descrita como morena, e de cabeleira fulva. Por isso, a uma moça com tais características, a corte de um mulato podia ser uma ofensa grave. Tal situação contrasta com a corte gentil e delicada do branco Alexandre, retratada na metáfora *idílio das rolas mimosas*.⁸³

⁸¹ IDEM, p. 17.

⁸² Um singular exemplo de como os ficcionistas da época viam a figura do mulato está posto em *Os Brilhantes*, de Rodolfo Teófilo *Coleção Literatura Brasileira II*, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, Brasília, 1972, p. 352

⁸³ IDEM, p. 63.

Ao contrário disso, diante da corte de Capriúna, tinha a *comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo*.⁸⁴

Pela voz do narrador e nos diálogos, vão sendo apresentados os seres que comporão o universo delimitado pela obra, quer como meros figurantes, no caso, os retirantes, quer entre as personagens indispensáveis para o desenrolar da trama romanesca. Embora a figura do retirante já viesse sendo retratado pela ficção nordestina desde *Os Retirantes* (1876), de José do Patrocínio, *A Fome* (1890) e *Os Brilhantes*⁸⁵ (1895), de Rodolfo Teófilo, dentro de certo programa regionalista de documentar a realidade brasileira, já havia nele uma tendência à mitificação do homem e da terra, sinônima da dificuldade de cumprir a proposta ensejada. Nesse Regionalismo anterior ao movimento modernista, e ao romance nordestino de trinta, essa dificuldade de representação suaviza o projeto de denúncia social.

Não nos esqueçamos de que todos os escritores que escreveram sobre o drama dos retirantes eram nordestinos, possuíam então uma experiência mais próxima, talvez até observação pessoal do fenômeno. Esse fator, em lugar de contribuir para a figuração romanesca, tornava-se um obstáculo, difícil de ultrapassar. De fato, Antonio Candido, ao opor o romance regionalista ao indianista, aponta as causas desse desacerto: a proximidade do dado objetivo e a ausência de tradição dificultavam a criação em liberdade. Já o romance indianista não encontrou grandes dificuldades na representação do índio, pois nossos escritores tinham *convenções e o modelo respeitadíssimo de Chateaubriand*⁸⁶ a lhes orientar o processo de criação artística. E a figura do índio estava distante do leitor citadino.

Entretanto no caso do drama da seca e do retirante nordestino, o *original estava ao alcance do leitor*,^{87*} e não havia modelos nem convenções a serem seguidos, portanto o

⁸⁴ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 63.

⁸⁵ Nesse romance há dois episódios em que um mestiço liberto e um negro se atrevem a olhar com desejo sexual para uma branca. São episódios riquíssimos para dizer da gravidade do "crime" de tal atitude. Não pretendemos aqui citá-los na íntegra. Mostrarei apenas algumas frases que denunciam a proporção do preconceito. Ele afirma: Grande crime cometia um homem de cor levantando os olhos para uma mulher branca (...) a vida do mestiço era muito pouca coisa para pagar tão grande atrevimento (...) a morte do mestiço nada era comparada à sua ofensa (...) Jesuino tiraria-lhe cem vidas, se as tivesse, e talvez não se julgasse vingado.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Um instrumento de descoberta e interpretação*. In *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). 7a. edição, Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993, pp. 109-118.

⁸⁷ IDEM, p.116.

* Grifos meus.

romancista que desejasse representar o drama da seca nordestina tinha dois caminhos a seguir, ou criava sua própria convenção, ou percorria a trilha das convenções anteriores, buscando adequá-las ao drama da seca. Porque eram esporádicas as grandes secas e imensas levas de retirantes continham sempre o relevo de catástrofe, muito conveniente aos escritores que escolhiam a rudeza e a brutalidade de cenas, carregando na crueza dos episódios, tão ao gosto da ficção naturalista, ou pendiam para a pintura do pitoresco. Um bom exemplo é a cena grotesca do romance *Os Brilhantes*, em que um retirante miserável cozinha às escondidas pedaços apodrecidos de outros infelizes. Quando descoberto, luta feito animal para proteger sua despensa, imune ao seu horror.

Embora a capacidade artística de Domingos Olímpio seja maior que a de Rodolfo Teófilo, ele também padeceu dos mesmos males de seu colega de escola. Seus defeitos falam também da dificuldade de elevar,⁸⁸ a objeto da representação literária, segmentos sociais desconsiderados até então pela estética literária. Valem mais como tentativa de mostrar que a vida e os problemas dos segmentos marginalizados eram tão dignas de constituírem objeto da criação artística, quanto os problemas de segmentos sociais mais elevados. Lembremo-nos de que, desde o realismo francês, já se começava uma *descida* na escolha da matéria a ser representada.

Afinadas com a ideologia de sua escola, as atitudes de Domingos Olímpio em si não tinham nada de novidade, pois desde o surgimento do realismo muitos escritores a defendiam. Mas isso não diminui as dificuldades do projeto.

Sendo assim, seu romance tem pouca identificação como o assunto. Seu olhar é, no mais das vezes, maniqueísta, misógino e paternalista e, olhado hoje, o que resta é uma visão estereotipada do objeto representado. Mas se perguntarmos para qual tipo de público foi escrito *Luzia-Homem*, e que tipo de literatura esse público preferia, veremos que o escritor não tinha

Embora José de Alencar pinte a figura do sertanejo de forma idealizada no romance *O Sertanejo* (1875), nele essa figura já está assentada sobre uma base sociológica mais concreta, reproduzida com dados da sua *cor local*. A crítica ácida que lhe desferiu Franklin Távora evidencia as preocupações com o novo cânone de verossimilhança realista/naturalista da geração mais nova.

⁸⁸ AUERBACH, Erich. *Germinie Lacerteux*. In *Mimesis*. Trad. George Bernar Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.p. 443-470.

muitas saídas, pois, desde o surgimento dos folhetins, havia uma espécie de *contrato de leitura*⁸⁹ entre o público leitor e o escritor burguês que devia repetir fórmulas já conhecidas.

Se não, vejamos. O modo escolhido para a representação dos retirantes faz com que Domingos Olímpio lance mão de dois expedientes de elaboração ficcional. Quando o autor representa pessoas do povo em geral, transforma-os em *populacho*. Aqui a técnica é a do rebaixamento, procedimento clássico do tratamento dessa classe social, habitante contumaz do cômico, conforme exemplarmente nos ensina Auerbach.⁹⁰ Ao mesmo tempo, sublinha-se a superioridade moral e social do narrador, reiterada pelo uso de chavões moralistas. Esse procedimento, repito, faz com que os costumes, as credences e os temas da religiosidade popular sejam descritos com um certo tom de motejo que rebaixa a cultura popular.

Outro exemplo — mais sinuoso — é o episódio em que Teresinha tenta defender Luzia dos outros retirantes, e se refere a eles como uma *canalhada de retirantes*. O adjetivo dito por uma personagem que também era retirante e, além disso, considerada uma “perdida,” é um expediente utilizado pelo foco narrativo talvez para disfarçar a visão do autor sobre as pessoas das classes subalternas. Em segundo lugar, a própria personagem se revela como pouco solidária, grosseira, etc. Da mesma forma são descritos os quadros de costumes do interior, e o folclore que, ao lado do pitoresco, oscilam entre o tom de menosprezo, ou de louvação, ao se afastarem ou se aproximarem dos valores defendidos pelo autor. Por exemplo, o costume popular de se ter uma parteira e curandeira a rezar seus responsos, preparar *mezinhas*,⁹¹ etc., é olhado com reserva, como comprovação da credence e atavismo do povo, mas por outro lado, o ato da depauperada família de retirantes carregar um oratório de cedro, como se fosse um utensílio

⁸⁹ BOYER, Alain-Michel. *Le contrat de lecture*. In *Trames, Littérature populaire, peuple, nation, région* (Actes du colloque international des 18-19-20 mars 1986), Limoges, 1987.

Diz Boyer. *Dès lors, si les relations de l'auteur et du lecteur doivent rester au centre de toute approche de la paralittérature, il importe de les poser en des termes différents. Ainsi de même qu'on a pu montrer que l'autobiographie était fondée sur un pacte, de même, on peut supposer que, dans un ordre tout à fait différent, l'écriture et la lecture, dans les secteurs contemporains de la littérature populaire sont essentiellement contractuelles, c'est-à-dire que le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec celui que l'on peut nommer le producteur, un accord qui lui assure la conformité de l'ouvrage par rapport à la série qu'il a choisie: très simplement, il doit être sûr de trouver ce qu'il va y chercher. Une prestation spécifique, de la part du producteur, lui est promise en retour, et ce dernier s'engage envers le co-contractant.*

⁹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Bernar Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

⁹¹ Segundo o Dicionário Aurélio, *mezinha* significa remédio caseiro feito pelos curandeiros, ou rezadeiras que, nas zonas rurais, faziam as vezes do médico, no atendimento das pessoas enfermas.

indispensável à sobrevivência da família, é louvado como indicativo da superioridade da família sertaneja.

Em todo o romance, um farto elenco dos predicativos ilustra a questão. Eis uma pequena amostra, colhida de forma aleatória, para demonstrar como o autor via os excluídos: *ladrões, maniacos que apodreciam caquéticos, magotes de crianças nuas, retirantes andrajosos e sórdidos, mulheres prostituídas, velhas alcovetas e curandeiras de profissão, mendigos nauseabundos, caboclas roliças de dentes de piranha e invejosas*, numa palavra, todo o ambiente, em que viviam as pessoas pobres, podia ser visto como um grande cortiço. Além disso, as circunstâncias gerais da vida do povo são apresentadas por meros pormenores isolados, desconexos e nem sempre bem compreensíveis. Seu radicalismo se desnuda quando chama o povo de *monturo dos resíduos sociais**. Para o autor, a pobreza parece constituir a maior degradação em si mesma. Somente quando revestido de resignação, o pobre se incluía num tipo *superior de miséria resignada*, sendo então percebido de forma menos negativa, embora, às vezes, piegas.

Vira crianças, a sugarem seios murchos das mães mortas; cadáveres desses entezinhos abandonados sobre a estrada, devorados por urubus e cães vorazes; criaturas, ainda vivas e exangues, torturadas pelas bicadas de carcarás a lhes arrancarem, aos pedaços, as carnes ulceradas e podres. Vira mães desnaturadas ocultarem em crateras de formigueiros, o fruto de amores criminosos, ou traficarem com filhas impúberes; pais desalmados, incestuosos e delinqüentes dos mais torpes crimes...⁹²

O discurso do quadro macabro acima descrito se assemelha mais à descrição dos lupanares ou de um *boulevard* — que nos lembra, apenas no tom, o poema *Crepúsculo Matinal*, de Baudelaire — do que à expressão do sensível nacional. Resulta que as classes subalternas representadas tornam-se mero pretexto, *um aderente não funcional*, pouco integrado à trama romanesca, funcionando apenas como estímulo à construção dos personagens escolhidos para atuarem na história.

⁹² OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.ª Edição. São Paulo, Ática, 1997, p.124.

* Grifos meus.

O dia-a-dia do povo, em geral, permanece como um mero pano de fundo, um quadro estático, para contraste e enaltecimento dos seres que dele sairão para atuarem na história, não por serem retirantes, mas, sim, por representarem o mito do sertanejo nobre e honrado que, pela sua qualidade moral, é digno de ser cantado como orgulho do nosso nacionalismo. Não deixa de ser sintomático o fato de que Domingos Olímpio atribua à resignação, à carolice e à repressão sexual feminina valores máximos como qualidades morais. Seria ainda preciso esperarmos trinta e cinco anos, quando Graciliano Ramos publica *Vidas Secas*, para que os retirantes nordestinos fossem representados seriamente por um narrador que já aprendera com tentativas anteriores e os via sem a exibição exótica do grotesco.

Domingos Olímpio começa a narrativa através da reconstituição histórica e política de improvisação dos governos que criam a Comissão de Socorros para minorar os nefastos efeitos da seca e da extenuação do êxodo. Singelamente, o narrador conta-nos sobre as formas de aproveitamento dos retirantes, enquanto mão-de-obra barata, para a construção da penitenciária da cidade de Sobral, como um gesto enobecedor do governo. À volta dessa construção surge o que, de certa forma, antecipa as futuras favelas das grandes cidades, isto é, *um exótico*⁹³* *arraial de latadas, choupanas e ranchos improvisadas, palhoças, nas quais os retirantes se aglomeram e que servirá de cenário a grande parte da ação do romance*. As relações sociais entre os habitantes desse arraial aparecem sob duas formas de atuação. Uma delas é a do auxílio mútuo, que geralmente acontece entre os retirantes que representam aqui o mito do sertanejo, personificado pelos personagens do Bem. Há entre eles uma enorme capacidade de doação, decorrente das atividades que se impõem ao estabelecimento ou manutenção das atividades necessárias à sobrevivência de todos, como atesta o trabalho das costureiras que se empenham *fazendo, dos sacos de víveres, a roupa para os esmolambados, etc.*

Todavia, as relações sociais que prevalecem não são estas. Predominam sentimentos mesquinhos, o diz-que-diz-que, a inveja, a maledicência, as relações ilícitas, e a prostituição. O falatório aparece como veículo adequado das opiniões e como um reforço da ordem social estabelecida — uma espécie de coro antigo, além de servir para que o autor possa condenar qualquer desvio dos comportamentos considerados morais, especialmente em relação às mulheres.

⁹³ Grifo meu.

Entretanto, existe uma pequena quantidade de personagens que permanece incólume aos efeitos negativos da degradação do meio: são os que representam o mito do sertanejo heróico. Como entendermos essa técnica dupla em um autor considerado naturalista? É que, aqui, o seu apego ao mito do sertanejo falou mais alto do que falava o determinismo do meio. Assim, convivem lado a lado os seres aviltados pelo espaço degradado, a nobre sertaneja Luzia e seus companheiros de infortúnio e solidão, pessoas tão desvalidas quanto ela e com a qual compartilham tristezas e alegrias, mas que, através de uma idealização, permanecem imunes e afastados da contaminação do meio. Por último, temos o delegado, o promotor e sua mulher — mui dignos representantes da elite governamental que, bondosamente paternais, são figurados como gentis protetores da heroína.

A personagem que desempenhará o papel de objeto de desejo da heroína será Alexandre. Ele é descrito como o bom mocinho, sendo disputado pelas jovens casadoiras e elogiado pelos representantes do Bem, como exemplo de virtude viril. Na economia do livro, ele se alinha com a ordem patriarcal, já que seus costumes, sua moral e, principalmente, sua ação são calcados nela. É, ainda, o tipo ideal do mito sertanejo já citado acima, e tantas vezes cantado pela ficção brasileira das últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX — *antes de tudo um forte* — para atender aos anseios de afirmação do homem médio e do nacionalismo. As atitudes de Alexandre para com Luzia revelam o culto ao amor romântico, numa espécie de vassalagem ou de devoção para com a “dona” de seu coração. Ele a serve com pequenos mimos, é solícito, executa pequenos favores, traz as compras, procura por remédios, quer carregar por quilômetros a mãe doente da prometida, levando-a sozinho em seus braços. Essa atitude de devoção à Luzia tem a seriedade de um culto religioso vindo da tradição medieval do amor cortês. Outros dois representantes do mesmo mito serão *Raulino Uchôa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas*, e o pai de Teresinha, *Seu Marcos*, que *na postura, nos andrajos e na voz soturna e firme, corporizava a nobreza da miséria resignada, da miséria superior*. Vejamos como Domingos Olímpio engrandece seus representantes do mito do sertanejo, no destaque dado a Alexandre que, pela voz de Teresinha, é assim descrito:

Olhe, minha camarada, procurando com uma vela acesa, não encontrará homem igual a ele. É pessoa de consideração e procedente de boa família. Dizem que deixou moradas

de casa e uma fazenda nos Crateús; mas essa desgraça da seca acabou com tudo e o obrigou a andar trabalhando* para arranjar um bocado para comer...⁹⁴

O retrato, pintado por Teresinha, do jovem e branco Alexandre, demonstra que o herói substituto do índio teria de ser alguém que encarnasse sentimentos de altivez, superioridade mental, coragem, dignidade e honradez de caráter. Na falta de outro, os romancistas escolhem a figura do homem branco habitante do sertão, não o caipira que era símbolo de atraso e de preguiça, mas o sertanejo que, por estar afastado do burburinho citadino, era o fiel depositário dos valores e da cultura “genuinamente nacionais,” servindo, portanto, de exemplo de resistência, dignidade e de nacionalidade.

Aqui vemos que a figura do negro estava envolta em todo tipo de preconceito e de desdém, sendo obrigada a servir de capacho para os senhores de escravos. Diminuída pela condição servil, a figura do negro não poderia jamais substituir a figura do índio como herói nacional. Pois o trabalho era considerado tão indigno que Teresinha o compreende como uma consequência da desgraça e da seca. Alexandre, por exemplo, só se submete ao trabalho braçal obrigado pelas circunstâncias da seca e da perda de seu patrimônio.

Com o transcorrer da narrativa, a alta dignidade moral do personagem será reiterada por diversas vezes, como ilustra o comentário do narrador, dizendo-nos que *Alexandre não se conformava com a promiscuidade entre criminosos dos mais abjetos*, por ocasião do episódio em que ele está injustamente preso.

Como é sabido, a heroificação da figura do sertanejo veio preencher o lugar deixado vago pela figura do índio que, com o advento do movimento estético romântico, passou a animar o ideário estético nacionalista em substituição ao nosso inexistente cavaleiro medieval. Além disso, o caráter autóctone do índio, a sua suposta recusa à escravidão, contribuíam para colocá-lo num plano elevado, fazendo com que sua figura idealizada ganhasse uma aura que transcendia à realidade primeira de onde fora retirado, afastando-o do bugre selvagem, pintado pelos dos primeiros cronistas. Do mesmo modo que o índio, o sertanejo representou a autenticidade brasileira.

⁹⁴ IDEM, p. 25.

* Grifo meu.

Mais tarde, já nas primeiras décadas do século vinte, os escritores terão posturas divergentes frente à figura do sertanejo, que passa a ser representado sob duas formas básicas, um tanto contraditórias entre si. De um lado ficará o Mané Xiquexique,⁹⁵ figura idealizada e otimista, representada de forma ufanista por aqueles escritores que não conseguiram sair da louvação pura e simples do habitante do interior ou ao pitoresco da cor local. De outro, ficará a figura do Jeca Tatu que, em lugar do tom laudatório, ironiza o idealismo da postura anterior, denunciando as mazelas desse homem interiorano, agora visto não mais como o repositório das virtudes e valores nacionais. Contudo, ainda décadas depois, espectros do Mané Xiquexique persistiam no saudosismo compensatório de uma visão nordestina que se aprisionou no passado idealizante, como ilustra a epígrafe de *Bandoleiros das Catingas*, de 1942.

O homem nordestino é sempre um forte, até pela contingência da sua própria existência material. Quando orientado normalmente, vive vida pacata, honesta e sóbria. É, nestes casos, um modelo da clássica virtude sertaneja*, tão acorde com os preceitos cristãos que formam a sua personalidade moral.⁹⁶

Essa epígrafe demonstra a importância e a durabilidade do mito do sertanejo para a valorização politicamente conservadora do homem nordestino. Claro está que enaltecê-lo foi uma atitude capital na criação de *Luzia-Homem*, sem esquecer a inclusão em suas ações de um modo de agir beirando o requinte do modelo cortês, distante da situação da seca. Certamente os comportamentos descritos contribuirão para a criação do mito do sertanejo, reforçam-lhes a postura aristocrática, além de confirmar a ideologia da *miséria superior*.

Outra personagem importante para o desenrolar da trama romanesca será Teresinha. Ao representá-la, Domingos Olímpio talvez lançasse mão do modelo de mulher que fora consagrado por Eugène Sue, que inaugura o "império da cortesã" com a criação da pura, mas pecadora, Fleur de Marie, dos *Mistérios de Paris*. Tanto lá fora, quanto aqui dentro, os romancistas souberam explorar o modelo à exaustão. Extraí-se daí que Teresinha é mais uma cópia desgastada da figura da "mulher virgem de alma, mas puta de corpo", comprovando-nos que o andamento dado pelo romancista na criação de seus personagens é folhetinesco.

⁹⁵ MARTINS, Wilson. *O MODERNISMO a literatura brasileira*. vol. VI. São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 137-265.

⁹⁶ ROCHA, Melchiades da. *Bandoleiros das catingas*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1942.

A figura de Teresinha, feita para atender os desejos do leitor em sua busca de emoções fortes e sensacionalismo, sofre da ausência de um acabamento artístico dado por José de Alencar à Lucíola, nossa belíssima e mais famosa cortesã. Seu acabamento tosco resulta do fato de ter sido composta com os muitos clichês da convenção romântica, articulados aos valores do pensamento patriarcal brasileiro dessa época, o que não deixa de servir de exemplo às dificuldades oferecidas pelos modelos europeus. O texto abaixo é exemplo do uso abusivo de clichês:

As pétalas de sua alma, sob um fino, um suave orvalho do bem, se contraíam tristonhas, como folhas que, saciadas de luz e oxigênio, se encolhem para adormecerem ao avizinhar da treva, e se expandem viçosas ao raiar da seguinte aurora. Ela, porém, se sentia sepultada em noite sem esperança de alvorecer, sem o consolo delicioso do sonho a dourar a ignomínia da realidade, onde imergira, como num tremedal de lama gulosa.⁹⁷

Ou, então, quando o narrador se apropria do pensamento da protagonista, para tecer loas à sacrossanta instituição do casamento e à maternidade.

Se lhe fosse dado — pensava ela — casar como aquelas ditosas moças, realizando o supremo anelo da mãe doente; se o amor fosse, como o daquelas mães, matronas beneméritas, sorrindo aos filhos vigorosos, abençoado por Deus, experimentaria o inefável júbilo de sentir-se mulher, humanizada, completa e fecunda. Não temeria que os seus filhos definhassem; defendê-los-ia contra as moléstias traiçoeiras e as intempéries, inimigas das criaturas tenras, as flores e as crianças. Dos seus seios de Pomona, correria perene manancial da vida, que as pequeninas bocas rosadas sorveriam, sôfregas. E as suas entranhas virginais latejavam em alvoroço. Havia dentro dela, a insurreição dos gérmenes da vida sofreados, e um clamor de instintos, entoando o hino de glória à maternidade vitoriosa.⁹⁸

* Grifo meu.

⁹⁷ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.ª edição. São Paulo Ática, p.70.

⁹⁸ Idem, p. 149.

Embora o autor pretenda que esses pensamentos se passem na mente da protagonista, podemos ver que, pelo viés e pelo tom, o excerto se aproxima muito mais das pregações de Rousseau à Sofie, no *Emílio*, que de uma retirante crescida nas lides do gado.

Por outro lado, parece que Domingos Olímpio quis utilizar-se da figura de Teresinha para se levantar contra o surgimento de um novo costume. Dele nos fala Nelson Werneck Sodré em *História da Literatura Brasileira*,⁹⁹ afirmando que, a partir de 1850, um grande número de moças *fugiam romanticamente com seus namorados*, quando o homem eleito não caía no agrado da vontade paterna. Ainda segundo Sodré, a tópica do rapto da noiva, quando o noivo não preenchia os quesitos paternos, foi um dos mais repetidos na literatura romântica, contudo guardava o seguinte dilema: a valorização do amor romântico opunha-se aos interesses da autoridade patriarcal. Utilizando-se do expediente, ao narrar a vida miserável de Teresinha, agora reduzida à condição de uma "perdida" que se deixou levar pelo amor romântico, Domingos Olímpio sublinha o perigo de tal prática, condenando-a. Neste ponto pode ser considerado naturalista. Vemos então que entrecho e retórica se aproximam e se afastam.

Além dessas questões, a representação da personagem desempenha outra função na economia do livro. Funciona como espécie de auxiliar de Luzia, companheira que consola, além de executar todas as tarefas proibidas ou impróprias à Luzia. Serve-lhe também de contraste, ou seja, através da figura da mulher perdida é realçada a pureza e a dignidade moral da sertaneja Luzia. Nas muitas passagens em que elas contracenam percebe-se que a assimetria contrastante foi utilizada pelo autor como modo de representação dessas duas personagens.

Resta-nos discutir o enquadramento da figura de Luzia-Homem enquanto representação do *topos* donzela-guerreira. Sem desconsiderar as proposições de Flora Süssekind em sua dissertação de mestrado,¹⁰⁰ destacamos as considerações de Walnice Nogueira Galvão em obra já mencionada.¹⁰¹

⁹⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira - Seus fundamentos econômicos*. 4.^a edição. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, pp. 242-286.

¹⁰⁰ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

¹⁰¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela-Guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998, p.174.

Eis o texto na íntegra: *Quando a donzela-guerreira ressurgue num romance regionalista-naturalista em 1903, ela vai ser uma retirante cearense chamada Luzia-Homem. Do ponto de vista da donzela-guerreira, o romance aparece como tentativa frustrada, como em muitas histórias dela, de crescer, acatar seu quinhão biológico, revestir-se de mulher, amar, desejar casar e ter filhos. Embora no presente da narrativa ela se vista de mulher e tenha cabelos*

Nelas, Walnice sustenta que Luzia-Homem é uma donzela-guerreira porque é discriminada por causa de sua descomunal força física, que equívale a *um homem como trinta*,¹⁰² trabalha como carregador nas frentes de serviço do governo; até os 18 anos anda vestida como homem; por último, a tentativa de corte dos longos cabelos, aos olhos da ensaísta, é o traço mais marcante para incluí-la como representante do motivo donzela-guerreira. Entretanto, se observarmos a questão por outro viés, teríamos dificuldades em reconhecer uma donzela-guerreira pelos traços aqui apresentados por Walnice, ainda como variações ou adaptações do motivo.

A título de ilustração, se compararmos Luzia-Homem com Diadorim que, sem sombra de dúvida, é o melhor exemplar do *topos* da donzela-guerreira entre nós, veremos que os caracteres apontados por Walnice, para incluir Luzia como representante do motivo, não se aplicam a Diadorim. Primeiro, desde o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim no porto do de-Janeiro, ela se apresenta vestida como menino, donde se infere que desde a meninice já ocultava a identidade feminina e que nunca pudera deixar os cabelos crescerem. Segundo, Diadorim não é discriminada no meio em que vive, ao contrário, é aceita e respeitada como um jagunço valente, condição conquistada à faca. Por último, a força de Diadorim não é física, vem do caráter e da vontade, ou seja, fisicamente ela nos é descrita como frágil, *finas feições*,¹⁰³ mas isso não a impede de pelejar nas batalhas contra o bando de Hermógenes, e, finalmente, enfrentar e aniquilar esse seu arquiinimigo que já *nasceu formado tigre e assassim*,* embora também seja destruída por ele. E, se recordarmos das cenas finais em que ambas, Luzia e Diadorim, se vêem frente a frente com seus inimigos, certamente a verdadeira donzela-guerreira é Diadorim, pois,

extraordinários que vão até os pés, toma banho de madrugada, é virgem e casta. Ainda é discriminada em seu meio por suas maneiras masculinas, pois tem 'energia máscula' e 'músculos de aço', transporta cinquenta tijolos na cabeça de uma só vez, é valente e soberba, rejeita a corte dos homens, enquanto labuta no ofício de carregador nas obras públicas da frente do trabalho retirante em Sobral. Até os dezoitos anos, filha única e braço direito do pai vaqueiro, andara vestida de encourado; e o pai a elogiava não por ser mulher, mas 'um homem como trinta'. O traço dominante é constituído pelos cabelos, que ela quer cortar em sacrifício ao amado, vendendo-os para tirá-lo da cadeia. Por sorte, quem os compra é uma dona rica, que efetua o pagamento mas gentilmente pede que Luzia os conserve e trate bem. Morre, coerentemente, assassinada a faca por um pretendente repellido, pouco antes de entrar em casa nova em que o noivo, oficialmente aceito, a aguardava.*

¹⁰² IDEM.

* Grifo meu.

¹⁰³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 96.

* IDEM, P. 16.

embora comparada a *um homem como trinta*, Luzia, na tentativa de compor os trajes e de afastar o rompedor sedutor de sua virginal castidade, é abatida por ele, o reles soldado Capriúna.

Luzia conchegou ao peito as vestes dilaceradas e, com a destra, tentou lhe garrotear o pescoço; mas sentiu-se presa pelos cabelos e conchegada ao soldado que, em convulsão horrenda, delirante, a ultrajava com uma voracidade comburente de beijos. Súbito, ela lhe cravou as unhas no rosto para afastá-lo e evitar contato afrontoso.¹⁰⁴

Outra dificuldade de apontarmos Luzia-Homem como donzela-guerreira, mesmo sem ter ido à guerra travestida de homem, está no fato de que, quando a donzela-guerreira é levada a se separar do *corpus* social a que pertence, ela o faz voluntariamente, visando a um fim bem específico, que é o da ocultação da sua condição feminina. Isso não se dá com Luzia, cujo travestimento lhe é imposto de fora para dentro, tornando-a, à revelia da vontade,

discriminada em seu meio por suas maneiras masculinas, pois tem “energia máscula” e “músculos de aço,” transporta cinquenta tijolos na cabeça de uma só vez, é valente e soberba, rejeita a corte dos homens, enquanto labuta no ofício da carregador nas obras públicas da frente da trabalho retirante em Sobral.¹⁰⁵

Ao contrário, no caso da donzela-guerreira não é a sociedade que a discrimina. O afastamento é voluntário, fazendo com que se eleve aos olhos das outras pessoas, depois de revelada sua natureza feminina. Entretanto, a força física descomunal de Luzia faz com que ela seja considerada como portadora de um caráter aberrante, uma espécie de deformação, a quem o povo dará a alcunha pouco lisonjeira de *macho e fêmea*.

Para descrever e dar sustentação a essa força física descomunal, o escritor recorre ao expediente de mostrá-la através dos olhos do estrangeiro que, à época, assim como hoje, vive quase sempre à caça do exótico, do pitoresco ou do ouro do novo continente. É através desse olhar que se confirma a grandeza dessa força física. Pois, ao notar o extraordinário da figura, o francês Paul diz: *Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na*

¹⁰⁴ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, p.164.

¹⁰⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998, p.174.

cabeça.¹⁰⁶ O autor se vale do aval do estrangeiro, confirmando assim a autenticidade do portento que se quer evidenciar. *Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos*. Alguns outros exemplos de sua força.

Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d'água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha* e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas.¹⁰⁷

O que salta aos olhos é a impossibilidade de Domingos Olímpio para construir uma donzela-guerreira, certamente pela limitação imposta por circunstâncias estéticas e sociais. O fato é que o escritor não conseguiu representar sua heroína como uma mulher de personalidade forte, que de moto próprio assumisse enfrentar uma realidade adversa, lutando para conformá-la ao que seu querer determinou.

Ora, com todo esse poder físico, onde a *performance*? Se fôssemos enumerar as ações do romance, veríamos que Luzia mais sofre sob as ações de outros personagens do que age, ou seja, Luzia aparece muito mais como objeto do que como sujeito da ação, dela participando de forma mais passiva do que ativa, contrapondo-se à Teresinha que é, na verdade, a deflagradora dos acontecimentos cruciais, sendo muito mais sujeito que objeto, importantíssima para o desenrolar da intriga romanesca.

Sem conseguir fortalecer as tênues linhas psicológicas de sua protagonista, o que fez nosso autor? Carregou nas tintas do seu perfil exterior. O uso desse expediente parece apontar para o caráter esteticamente hesitante e impreciso do romance como um todo. Representar literariamente o extrato inferior da sociedade era, então, uma tarefa pouco provável para aqueles tempos.

¹⁰⁶ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 15.

¹⁰⁷ IDEM, p. 16.

* Grifos meus.

Desde *Iracema*, o que prevalecia era a visão pitoresca, tanto do homem, quanto da terra, vistos como exóticos. Segundo Benedito Nunes,¹⁰⁸ *Macunaíma* seria o primeiro grande romance brasileiro a questionar essa forma estreita de figuração do homem e do interior do país. Embora esse vezo não fosse defeito exclusivamente nosso, pois bem nos lembra Gramsci, ao investigar as tendências e os interesses morais e intelectuais predominantes entre os literatos italianos, em *Letteratura e Vita Nazionale*,¹⁰⁹ de que o pitoresco estava sempre presente na obra daqueles autores que não conseguiram identificar-se com a vida das classes operárias que tinham a pretensão de retratar.

Parece que nosso ficcionista seguiu esse caminho. Não conseguindo se identificar com as classes excluídas, fez delas uma fonte de entretenimento. Na obra, o drama da seca e do retirante acabam servindo apenas como suporte para o melodrama e não para o documento e problematização de um fenômeno climático cuja gravidade denunciava o descaso das autoridades para com as populações rurais que, além das secas, sofriam toda sorte de exploração e miséria social.

O fato é que, na representação total da personagem, fica um quê de “mulher biônica,” (lembremo-nos de seus “músculos de aço”) que acaba dando considerável inverossimilhança figurativa à personagem, a ponto de incomodar os leitores mais atentos. Pois se o plano dos pressupostos estabelecidos para a atuação da personagem era prodigioso, como justificar, por exemplo, que, apesar dessa portentosa força física, sob os poderosos *músculos de aço* se ocultasse uma *mulher tímida e frágil*, que, em vez de ter a coragem de rechaçar tão odioso pretendente, vivia constantemente constrangida e aterrorizada por ele?

Compare-se uma outra passagem que demonstra o descompasso do comportamento de Luzia-Homem em relação à Teresinha, na cena em que as duas se encontram na cacimba, depois do banho matinal de Luzia e enquanto conversam distraídas, Capriúna as surpreende.

Então, suas vadias! Estão a sujar a água que a gente bebe!... Corja de porcas...estas retirantes... Ai, Jesus!... Não tinha reparado na sá dona Luzia, milagrosa santa dos meus olhos pecadores... — Deixe a gente sossegada, seu Capriúna —atalhou Teresinha. —

¹⁰⁸ NUNES, Benedito. *Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*. In *O livro do Seminário* (1.ª Bienal Nestré) L. R. Editores, 1983, p.49.

Siga o seu caminho e não se importe com o que não é da sua conta... — Não estou falando contigo, tábua de bater roupa. O meu é com esta feiticeira soberba que furtou meu coração.... — Você diz isto — replicou Teresinha — é por estarmos aqui sozinhas. Soldado relaxado.... — Olha retrucou Capriúna enfurecido — Toma benção ao furriel que está ali na escolta. Se eu não estivesse de serviço te ensinava quem é relaxado, cachorra... — Cachorra é a tua mãe, cabra safado...*¹¹⁰

A cena demonstra que cabe à delicada Teresinha, que era *aberta dos peitos e cuspi sangue sempre que abusava dos seus delicados músculos*, enfrentar bravamente o vilão, defendendo a si e a Luzia do perigo iminente. E, para nosso espanto, em seguida, ela diz a Luzia que, se tivesse sua força, nem precisaria de arma para defendê-las do agressor, pois *lhe quebrava a cara ali*, ou o mataria se tivesse uma arma. O autor não se dá conta de que não se pode pôr uma mulher tímida para representar uma donzela-guerreira, pois a essa é precípua a necessidade de uma personalidade forte e aguerrida.

Enquanto tudo isso acontecia à sua frente, Luzia estava *trêmula, confusa, inanida de surpresa e de vergonha*. Qual a utilidade da força física de Luzia nessa cena? Ou, vendo por outro ângulo, para que esse atributo se, em circunstância adversa, ele não lhe tinha nenhuma serventia? Se, no plano dos pressupostos estabelecidos pelo autor para a atuação da personagem, há a expectativa de uma *performance* além do comum, que se sustentaria numa força física comparável à força de trinta homens, onde a força física de Luzia nessa cena? Ora, se fôssemos enumerar episódios como esse aqui apresentado, veríamos que Luzia é conduzida, ao invés de conduzir, o que não é de se esperar de uma mulher que se quer guerreira.

Ainda mais. Podemos ver que a força descomunal só aparece em episódios exibicionistas, como se a heroína de Domingos Olímpio estivesse em uma vitrine em que o autor a exhibe apenas quando lhe convém e a exhibe como um postigo, sem muita finalidade a não ser o espetáculo público. A rigor, não há na personagem Luzia-Homem sequer uma donzela-guerreira adjetival, menos ainda, uma substantival. Seus caracteres exteriores, suas demonstrações de força física não se somam à conduta e caracteres interiores.

¹⁰⁹ GRAMSCI, Antonio. *Ricerca delle tendenze e degli interessi morali e intellettuali prevalenti tra i letterati*. In — *Letteratura e vita nazionale*. Torino, Editori Riuniti, 1975, p.15.

¹¹⁰ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, pp. 26-27.

* Grifo meu.

Se atentarmos para o próprio título do romance, veremos que ele deveria estabelecer uma relação de coerência e sentido para a manutenção do sintagma narrativo, mas em lugar de operar como importante fator de unificação na composição dos caracteres, o que o tornaria num título intrinsecamente motivado, funciona como adereço posticho, deslocado da caracterização e sem função para a trama, pois, como combinar o sentido evocado pelo título pelo segundo termo do nome composto com a *frágil donzela inanida de susto*? Não há liga. Parece que o título *Luzia-Homem* funciona apenas como um chamariz para os leitores em busca de novidade, sendo perfeitamente descartável, assim como muitas em muitas romances da literatura de entretenimento, enalhados nas livrarias, cujas histórias são descartadas, aproveitando-se-lhes apenas as capas, imediatamente preenchidas com outro recheio *fast food*.

Por fim, o narrador consegue convertê-la naquilo que o autor almejou desde o princípio. Informando-nos, já perto do desfecho, que sob *crisálida*¹¹¹ macho e fêmea se escondia uma gentil donzela "nada guerreira", construída com o propósito de confirmar os estereótipos sexuais, em lugar de problematizá-los.

Em outros episódios, Teresinha se envolve em aventuras perigosas e rocambolescas para resolver os problemas de Luzia e Alexandre, e consegue desvendar sozinha o plano que Capriúna tão bem arquitetara, colocando-o na prisão. Merece destaque que, por várias vezes, ela repete a seguinte frase: — *Ah! Se eu tivesse os músculos de Luzia!* Sem se dar conta de que, para enfrentar todos os perigos em que colocou em risco sua integridade, deles não teve nenhuma necessidade.

Conforme progride a narrativa, a força de atuação de protagonista vai se enfraquecendo, enquanto a de Teresinha vai assumindo a primeira plana.

Quais os obstáculos que levam Domingos Olímpio a representar sua heroína de modo tão contraditório? A resposta mais robusta para essa indagação está posta no fato de que Luzia é a representante oficial do mito do sertanejo. Como tal, personifica o sofrimento resignado, que circunscreve sua ação dentro dos patamares da idealização romântica e cristã. Vemos então que jamais ela poderia portar *canivete* e nem arrostar a um homem como faz a "perdida" Teresinha.

Na donzela-guerreira, essa elevação a destaca do comum dos mortais numa espécie de "segregação positiva". Corroborando com essa segregação, há ainda o fato de que para a

¹¹¹ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 84.

manutenção do travestimento em homem, faz-se necessário um certo distanciamento do meio social, em cujo cenário se desenrolarão as ações possibilitadas por esse disfarce. Por isso a donzela-guerreira terá de evitar o convívio social em diversas situações, ocultando-se quando toma banho, tratando de seus ferimentos de batalha, durante o período menstrual e, por fim, evitando lugares e situações que coloquem o disfarce em risco.

Entretanto, em *Luzia-Homem*, a singularidade não leva a essa “segregação positiva”. Todos os atributos, que deveriam destacá-la do comum dos mortais, tornam-se razão de sua marginalização social. No caso, com o agravante de que essa marginalização torna-se duplamente vexatória, posto que ela será marginalizada dentre os já marginalizados e alquebrados retirantes nordestinos. Conforme ilustra a seguinte passagem da obra:

Muitas se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-Homem, com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa, entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, deveria ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre que os concebera. Desgraça que lhe acontecesse não seria lamentada; ninguém se apiedara dela, que mais se diria um réprobo, abandonado, separado pela cerca de espinhos da ironia malquerente, em redor da qual girava o poviléu feroz a lapidá-la com chacotas, ditérios e remoques.¹¹²

O que vemos são modos e caracteres másculos que ocultavam sentimentos bem femininos. Eles fazem de Luzia uma figura temida pela própria ambigüidade, portadora de uma natureza aberrante, bem ao gosto do exotismo naturalista, que lhe diminui as chances de ser bem sucedida, tanto no universo feminino, quanto no masculino. A donzela-guerreira não apresenta tal ambigüidade simultânea. Ela alterna a expressão na ação masculina, o que a torna um homem de valor aos olhos dos outros. E alterna a expressão na condição feminina, o que se revela numa mulher digna, honrada e bela aos olhos do leitor e, eventualmente, de outras personagens. No caso de Luzia, contribuem para tanto a existência do buço e dos ares varonis. Sua dupla exclusão

¹¹² OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.ª edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 24.

* Grifos meus.

social poderia dar uma dimensão dramática à narrativa, mas o gosto pelo folhetinesco atrofia essa possibilidade, prevalecendo o melodrama.

A questão se complica mais ainda quando pensamos na educação recebida por nossa heroína. É ela mesma quem informa ao promotor de justiça, ao questioná-la das razões da marginalização, afirmando que fora educada pelo pai de modo muito diverso ao estabelecido pelos padrões socioculturais da época. E, em vez de ter a liberdade cerceada pelas paredes do lar, fora criada em espaços abertos, com plena liberdade de ação. Portanto, não haveria margem para as suas atitudes de frágil heroína de um tipo específico de “romance cor de rosa”.

Eu lhe digo, seu doutor. Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para ajudar meu pai no serviço. Pastoreava o gado; cavava bebedouros e cacimbas; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encouraçada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabelouro.¹¹³

Na concepção de Domingos Olímpio, enquanto criança, a personagem poderia vestir-se de homem e pelejar nas lides domésticas das terras do pai. Mas depois de moça feita, o interdito social a obrigou a se vestir como mulher. Contudo, o argumento do autor não é desenvolvido coerentemente na narrativa. Por exemplo, com a educação que recebeu, Luzia era acostumada a montar como homem, por isso esconjurada pelas moças que *murmuravam espantadas: Virgem Maria! Credo!!!... Como é que a Luzia não tem vergonha de montar escachada!* Portanto, não seria muito mais verossímil literariamente se, em idade adulta, ela evidenciasse o mesmo comportamento que Dona Guidinha do Poço, no romance homônimo? Ora, como tentar configurar uma mulher de força física descomunal, sem suspender as leis comuns da natureza? Melhor explicando: como tentar dar folga à lei da plausibilidade comum, como patenteiam de modo gritante os seguintes feitos da heroína: *ter a força de trinta homens, carregar cinquenta tijolos na cabeça e sujicar um touro como se fosse um cabrito*, sem estabelecer os pressupostos duma justificativa fantástica ou científica, para tamanho portento?

¹¹³ Ibidem, p.41.

Pelo que se infere da afirmação do escritor, percebe-se que tentou dar larga à imaginação, sem acomodar os produtos dela resultantes dentro das leis da plausibilidade. O mundo que desejou representar poderia pertencer ao *modo imitativo elevado*,¹¹⁴ no qual se poderia acomodar os vôos fantasiosos da imaginação, sem cerceamento da fantasia e do desejo, desde que não os justificasse com causas naturais. Ao tentar fazê-lo, o escritor se envolveu numa enorme confusão.

Por outro lado, essa mistura nas formas de representação da personagem Luzia — por um lado se parecer, pela educação e pela robustez da compleição, com uma Guida do Poço, e, por outro lado, pela timidez e fragilidade, com a fragilíssima Margarida de *O Seminarista* — não pode ser confundida com a mistura do modo de representação que configuram as personagens e os gêneros narrativos de romances posteriores, como, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas*. Neste, o apuro do gênero, a mistura no modo de representação e o caminho por ele percorrido foram, sem dúvida, elementos imprescindíveis ao sucesso do projeto artístico.

A nossa hipótese é a de que Domingos Olímpio tentou, mesmo que inconscientemente, representar sua heroína pelo *modo imitativo elevado*, de que Aristóteles nos fala em sua *Poética*, especificamente no segundo capítulo, em que apresenta as espécies de poesia conforme o objeto da imitação, segundo *seus níveis, os homens podem ser representados melhores do que nós, iguais a nós ou, ainda piores do que nós*. Northrop Frye retoma essas noções, desenvolvendo-as no primeiro ensaio denominado *Crítica Histórica: Teoria dos Modos*, do seu livro *Anatomia da Crítica*.¹¹⁵

Ora, como Domingos Olímpio destacou a força física descomunal e os belos cabelos longos como traços que davam singularidade na caracterização da personagem Luzia-Homem, a título de comparação, busquemos, na tradição da antigüidade clássica, uma personagem que contenha caracteres similares aos de nossa heroína. Por aproximação, nossa busca recai sobre a figura de Sansão, antigo e lendário, herói bíblico do Livro dos Juizes, nos capítulos treze a dezesseis. Se nos detivermos no modo como esse herói foi representado para o povo hebreu, veremos que ele pertence à tradição clássica de heróis lendários, cuja versão grega, mais

¹¹⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Editora Cultrix, 1974, pp. 39-129

¹¹⁵ IDEM, pp. 39-129.

próxima, seria a de Hércules. Ambos herdaram de seus deuses a força física descomunal, e são capazes de feitos e proezas muito além dos homens comuns.

Essas mesmas semelhanças entram na composição da personagem Luzia-Homem, mais especificamente com o lendário herói bíblico Sansão. Resguardando as devidas diferenças, notamos as seguintes semelhanças: ambos possuem força física descomunal, ambos têm os cabelos compridos e o apará-los tem sentido sublinhado. Ainda, em ambos há o episódio de se subjugar um animal de força muito superior a deles. No caso de Sansão, um leão, No caso de Luzia-Homem um boi enfurecido. Mas ambos *o sujicam como se fora um cabrito*.

Podemos dizer, conforme a teoria de Northrop Frye, que Sansão foi representado pelo *modo imitativo elevado*, pois é superior em grau aos outros homens e a seu meio, por isso, no mundo bíblico em que ele exerceu sua ação, as leis comuns da natureza e da plausibilidade foram suspendidas, por força miraculosa de um oráculo de Javé, cuja potência dava a ele uma força descomunal capaz de *ferir mil homens*, duma só feita, apenas utilizando como arma uma *queixada de um jumento*, e por estrangular um leão como se fora a um cabrito. O extraordinário de sua força física não feria as leis da verossimilhança e da plausibilidade, sustentadas que estavam dentro das leis do *modo imitativo elevado* de figuração.

Não sabemos se Domingos Olímpio conhecia a tradição cultural bíblica, embora fosse pouco razoável que a desconhecesse. Contudo, podemos dizer que o processo de configuração de sua protagonista contém algumas sugestões, ainda que marginais, da história bíblica. Ainda mais que, segundo Ronaldo Daus,¹¹⁶ existiam à época três folhetos de cordel que narravam as façanhas desse herói hebreu. De resto, não deixa de ser sugestiva a hipótese de que ele se tenha inspirado na narrativa bíblica, tentado fazer deslocamento do mito de Sansão, acomodando-o à realidade regional e à convenção naturalista.

Entretanto, uma coisa é representar personagens pelo *modo imitativo elevado*, em espaços em que a intervenção do maravilhoso acontece a todo o momento, ou ainda, em histórias cuja existência só se justifica precisamente por demonstrar e confirmar a intervenção de forças sobre-humanas, no caso de Sansão a do Deus hebreu, Javé. E coisa muito diferente é tentar representar,

¹¹⁶ DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Tradução de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 73.

pelo mesmo modo elevado, estando preso a uma escola que exige uma forma de representação agarrada ao plausível, como a escola naturalista.

Há no romance algumas construções que nos permitem sugerir que nosso ficcionista fez uso do imaginário da tradição bíblica, como fonte de referência. Termos, frases e imagens bíblicas são exemplos de construções reveladoras de ecos do imaginário cultural bíblico na escritura de Domingos Olímpio. *Terra de maldição ferida pela ira de Deus* remete à figuração de lugares infernais, onde *criaturas esqueléticas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante* vagam sem remissão.

Repetindo, poderíamos dizer que nosso autor tentou compor a personagem pelo *modo imitativo elevado*. Mas, pelas diversas razões apontadas no transcorrer dessa análise, não obteve sucesso. Observemos um dos exemplos dessa tentativa, no episódio em que o misantropo francês se admira da excessiva força bruta da jovem Luzia:

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas:

— “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”.

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulinho Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas.¹¹⁷

A narração desse episódio demonstra que estamos diante de uma força física descomunal. A própria atitude de espanto das personagens é construída exatamente para realçar-lhe a grandiosidade, termos como *assombro*, *hercúleo*, *prodigioso* predicam um herói que se move *num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente*,¹¹⁸ constituindo-se numa figura muito superior fisicamente ao comum dos mortais. Entretanto, em Luzia essa

¹¹⁷ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.ª edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 16.

¹¹⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Editora Cultrix,

superioridade física não encontra uma explicação plausível, porque toda a carpintaria que sustenta a ambientação e atmosfera romanesca pertence ao que é permitido à condição humana em suas leis naturais. Isso perturba a verossimilhança narrativa, pois diante da heroína *reagimos a um senso de sua humanidade comum e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum*.¹¹⁹

Segundo ainda Northrop Frye, *isso nos dá o herói do modo imitativo baixo da maior parte da comédia e da ficção realística*.¹²⁰ As prováveis razões dessa perturbação que atrofia o projeto artístico da obra estão nos valores e modos de elaboração da convenção naturalista que impediam a plena realização do *modo imitativo elevado*.

Como decorrência, o que seria fator de elevação passa a puxá-la para o *imitativo baixo*,¹²¹ mais próprio à estética realista-naturalista. De portento a aleijão, poderíamos dizer que Luzia é vista como algo exótico, uma curiosa deformação da natureza, que se encaixa nos propósitos da mentalidade positivista que caracterizava o naturalismo. Marginalizada dentro da própria comunidade em que vive. Em artigo já citado, as afirmações de Vilma Arêas atestam a procedência dessa hipótese:

Em vez do “segredo”, portanto, o que temos é o “cruel estigma” à flor do corpo. Em vez de duplicidade falsa da donzela-guerreira que abriga justamente seu contrário, isto é, a singularidade íntegra dos pólos sexuais, esbarramos com a problematização dos sexos, inscrita numa mesma criatura.¹²²

Ao se investigar os mais diversos caracteres do motivo da donzela-guerreira, percebemos que músculos de aço e ares varonis não fazem parte do *ethos* que a compõem. Portanto, não são características que determinam essa matriz. Aquelas existem justamente para esconder atributos físicos da feminilidade, tais como apertar ancas e seios, além de olhar para o chão a fim de não denunciar a mulher oculta sob as vestes masculinas. Em Luzia, o pseudo travestimento em homem ocorre por força alheia à sua vontade, espécie de capricho da natureza. Não é ela que

1974, pp. 39-129

¹¹⁹ IDEM.

¹²⁰ IBIDEM.

¹²² ARÊAS, Vilma. *Figurações do feminino em Luzia-Homem*. In *Tempo Brasileiro* –101- Abril/Junho, 1990, p.96.

escolhe travestir-se, mas sim, a genética e a biologia do determinismo naturalista. Condenada, portanto, a ser um eterno avantesma de natureza híbrida, nem homem e nem mulher, mas certamente uma virago, essa circunstância impõe-se-lhe desgraçadamente como pesado fardo do qual jamais poderá escapar.

Fica a Domingos Olímpio o mérito de ter tentado trazer para a primeira plana do palco da representação romanesca um segmento que quase sempre só servia de mero figurante. Pois, no que tange à figuração de mulheres no romance brasileiro, lembremo-nos de que, até a época do surgimento de *Luzia-Homem*, muito poucos autores tinham tentado construir heroínas que representassem mulheres das classes subalternas. Se não, vejamos. Ainda durante a vigência da estética romântica, um dos primeiros romances a representar pessoas do povo é, sem dúvida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Antonio Manuel de Almeida. Nele há um farto elenco de personagens que representam as mulheres do povo, entretanto nenhuma delas assume o papel de protagonista, já que essa função pertence a Leonardo Pataca.

Em *Luzia-Homem*, o que mais ressalta são as dificuldades do autor em superar as injunções de um visão canhestra das classes subalternas e da mulher principalmente. Em decorrência desse fato, fica-nos a impressão de que força física e a masculinidade só foram pretextos para singularizar uma personagem que, pela sua classe social e pelo seu sexo, não poderia elevar-se à condição de heroína. Por isso sua constituição não coaduna com a verdadeira natureza de uma donzela-guerreira. Ou, ainda, que toda a singularidade de Luzia-Homem foi utilizada como simples causa de impedimento, um pretexto para inviabilizar a realização do final feliz. Por isso, repito que, se Domingos Olímpio tentou representar o motivo da donzela-guerreira, a tentativa falha por falta de habilidade artística e por excesso de obediência às convenções.

Sua necessidade de harmonizá-la com o estereótipo feminino se acentua depois de ser arrastada pela paixão amorosa. Se antes ela era vista como a *macho e fêmea*, agora torna-se próxima da amante desiludida.

As vigorosas linhas de energia máscula se contraíam em curvas melancólicas, e nos olhos meigos, flutuava a sombra do ideal morto entre chispas fulvas de anelos incontentados. As atitudes lânguidas e os gestos lentos denunciavam fadiga moral, ou a preguiça voluptuosa das felinas amorosas. Dir-se-ia que se lhe haviam atenuado os tons

varonis, e, da crisálida Luzia-Homem, surgira a mulher com a doçura e fragilidade encantadora do sexo em plena florescência suntuosa. Irradiavam dela fluidos de simpatia, empolgando os companheiros de infortúnio, com prestigiosa transfiguração. Estes não experimentavam já a repulsa que lhes causava a moça bisonha, arredia...¹²³

O que ele realmente conseguiu foi construir mais uma história romântica em que a heroína é sacrificada ao final, como tantas outras da época. As palavras finais do promotor, *alter ego* do ficcionista, confirmam essa hipótese: *Realizaram-se as minhas previsões. Temos a eterna história, um drama de amor...*¹²⁴ *

Domingos Olímpio falha também ao tentar fazer de Luzia o exemplo de mulher sertaneja, pois, não conseguindo dar expressão ao que lhe seria essencial, ateu-se ao atípico, ao secundário, que fez com o destino individual de Luzia se perdesse no pitoresco da figura, e, infelizmente, não representasse nem a mulher sertaneja, nem a mulher retirante, nem a classe social a que elas pertenciam.

¹²³ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14.^a edição. São Paulo, Ática, 1997, p. 85.

* Grifos meus

¹²⁴ Idem, p. 113.

CAPÍTULO V

Guida do Poço: versão sertaneja da "megeira (in)domada"

É possível que, há muito, estivesse no espírito do romancista o tipo de sertaneja disposta, mandona, desabusada, tipo de mulher lembrado nas histórias lendárias dos sertões, com exemplos na crônica da Província, inclusive em pleno processo de mitização pelos cantadores populares.

(Rolando Morel Pinto, *Dona Guidinha do Poço*)¹²⁵

Conta-nos a história literária que, provavelmente, Manoel de Oliveira Paiva terminou de escrever e revisar sua obra-prima, *Dona Guidinha do Poço*, em 1891. Mas, devido à gravidade de sua doença, não pôde publicá-la, morrendo em setembro do ano seguinte. Se a morte frustrou-lhe a publicação do romance, não o impediu, entretanto, de nos deixar pronto seu manuscrito, que Antônio Sales descreve *como um respeitável acervo de quinhentas e tantas tiras de almaço, bastante emendadas e entrelinhadas às sucessivas correções que sofreram do autor*.¹²⁶ Felizmente conservado por sessenta anos e graças à dedicação zelosa de Lúcia Miguel-Pereira, o manuscrito foi publicado em 1952, embora ainda continue desconhecido para a maioria dos leitores, especialmente os estudantes de Letras que, por força de ofício, deveriam conhecê-lo.

Portanto, é-nos impossível saber como teria sido sua recepção, especialmente a da crítica literária brasileira, no momento da publicação, já que era o primeiro romance brasileiro a (re)apresentar na ficção a história verídica de uma mulher casada que assume conduta completamente vedada ao feminino, investida das prerrogativas do *status* masculino e delas fazendo *jus agendi*. Extemporânea para sua época, não se cala ou resigna quando a insatisfação

¹²⁵ PINTO, Rolando Morel. *Apresentação*. In *Dona Guidinha do Poço*. Série Bom Livro/ Edição Didática. São Paulo, Editora Ática, 1981, pp. 6-7.

¹²⁶ SALES, Antônio. *História da literatura cearense*, Vol. I, Fortaleza, Instituto do Ceará Ltda., 1948.

sexual invade seu leito conjugal. Dela livra-se à moda dos maridos: nos braços do(a) amante. O agravante vem quando, ao sabê-la adúltera, o marido pretende divorciar-se. Seu comportamento perante a pretensão do marido não é o da conformação e aceitação. Ao contrário, é ela que se sente ofendida em seus brios e, sem titubear, encomenda a morte desse marido inconveniente.

Rolando Morel Pinto, em *Apresentação*¹²⁷ à obra, afirma-nos que a matéria-prima nele plasmada foi retirada de um fato verídico da crônica policial de Quixeramobim, ocorrido no ano de 1853, cuja protagonista fora uma rica fazendeira da região, dona Maria Francisca de Paula Lessa. Sabemos que o aproveitamento de fatos históricos pela ficção é procedimento comum a partir do naturalismo. Ainda mais nesse caso, é certo que dele decorreu enorme escândalo, causando espécie dentro do abafado ar provinciano, além de lhe ter custado caríssimo, pois, além de ser presa, julgada e condenada, promoveram o butim de seus bens e a transformaram em mendiga.

Ainda, conforme Rolando Morel Pinto, o romancista Manoel de Oliveira Paiva *teve sob as vistas toda a documentação sobre os acontecimentos em que participaram os da família Lessa Vasconcelos, antes e posteriormente ao crime de 1853*, conhecendo todo o processo do crime. Por ser muito comentado pelo povo, o crime também passou a fazer parte da tradição oral, ganhando a aura de lenda aos olhos das testemunhas oculares, ou dos que, por assim dizer, ouviram falar e guardavam vestígios do acontecido. Rolando Morel Pinto ainda levanta a hipótese de que o próprio romancista tenha pesquisado esses vestígios, ouvindo-os numa reconstrução feita *possivelmente pela própria implicada* que, à época, *perambulava como mendiga pelas ruas de Fortaleza*.

Entretanto, mesmo que essa hipótese se tenha dado e, considerando que o autor dela se tenha aproveitado, ao plasmar sua obra-prima, a própria forma como organiza o trecho demonstra que ela não é cópia mimética do referente histórico, embora o autor, à moda da época, muito se empenhe em elaborar artifícios que possam sugerir essa idéia, dando-nos a impressão de que romance é um "autêntico flagrante de vida". Ora, essa atitude segue *ipsis litteris* as prescrições do *verismo realista*, enquanto ideal de representação estética. Por outro lado, se alguns aspectos do romance têm raiz na realidade histórica, não se pode dizer o mesmo sobre a

¹²⁷ PINTO, Rolando Morel. *Apresentação*. In *Dona Guidinha do Poço*. Série Bom Livro/ Edição Didática. São Paulo, Editora Ática, 1981, pp. 6-7.

sua inclusão da tópica do adultério feminino, ou seja, não há informações sobre as reais razões que motivaram o crime. Entretanto, o que nos importa é que essa inclusão atende às necessidades do projeto estético do ficcionista, portanto acaba sendo irrelevante se o adultério teve ou não lastro no factual.

Sabemos que, durante milênios, a sociedade patriarcal concedeu ao homem o privilégio da exclusividade sexual, em que o homem poderia livremente dispor de mais de uma parceira sexual, aberta ou sorrateiramente. Na verdade, adultério condenável mesmo era o da esposa. Sobre a adúltera recaíam todas as iras e, às vezes, morte atroz. Lembremo-nos de que o apedrejamento era a paga imposta à adúltera pela lei hebréia. Mesmo assim, na história da literatura ocidental, a representação do triângulo amoroso (marido, mulher e amante) não é nova. Já era tema dileto dos antigos e medievais *fabliaux*,¹²⁸ cuja figuração se orquestrava sempre através de uma perspectiva cômica, ou satírica. Vemos aí que, nos *fabliaux*, o andamento narrativo dessa temática se fazia pela ótica do *ridendo castigat mores*. É certo que os *fabliaux*, como forma de significar o mundo dos homens, perderam suas potencialidades no transcorrer da História, mas o tema do adultério não morreu e, se nos lembrarmos de obras como *Eros e Civilização* ou *A Ordem do Discurso*,¹²⁹ bem entenderemos por quê.

Com a ascensão da burguesia, a família, a mulher e a criança ganham um novo *status*. Preservá-la a todo custo era obrigação de toda pessoa de bem. Nesse sentido, o tema do adultério volta como necessidade social de aclarar e definir os deveres da esposa, mas agora, já de uma perspectiva realista e dentro da nova forma literária que começava a imperar. Com efeito, caberá ao romance, forma adequada aos tempos burgueses, ser o novo veículo condutor dessa temática. Nele o ar de mofa dos antigos *fabliaux* sai de cena, dando lugar à seriedade apropriada à sacralidade da família burguesa.

Nesse contexto, em 1857, Gustave Flaubert a colocou na pauta do dia através de seu romance *Madame Bovary*. Embora o tema viesse do século XVIII, o romancista francês o elevou ao patamar da grande arte.

¹²⁸ Em *Pequenas Fábulas Medievais — Fabliaux dos Séculos XIII e XIV*, um número expressivo das narrativas formam-se em torno do triângulo amoroso: mulher, amante e marido traído.

¹²⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 8.^a edição. Trad. de Álvaro Cabral. Guanabara,

Entretanto, não estávamos no ambiente cosmopolita de Europa e dois exemplos nos parecem bastantes para comprovar as dificuldades dum projeto estético que ambicionasse apresentá-la aqui.

O primeiro nos mostra que, ainda em meados do século XX, quando se compravam fotonovelas italianas que abordavam a temática do adultério, as editoras brasileiras tinham que adaptá-las numa nova montagem, transformando o par de amantes em irmãos, para atender os reclames de nossa censura. O segundo vem dos oitocentos, trata-se da crítica,¹³⁰ escrita por Machado de Assis, à recepção de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Entretanto, é importante ressaltar que, segundo o próprio Machado, o objetivo desse ensaio não era condenar o romance do ficcionista português pelo fato de ser um romance de adultério e, sim, demonstrar que o argumento apresentado para compor a trama romanesca era mais obediente à moda que à construção estética. De qualquer modo, ainda que com outro propósito, o ensaio de Machado causou espécie, e ainda continua levantando polêmica,¹³¹ como demonstra o trecho abaixo:

Machado condena explicitamente no romance naturalista “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras”. E quando passa ao que julga “o mais grave”, “o gravíssimo”, defeito do livro, localiza-o em grande parte no que denomina erotismo “onisssexual e onimodo”. Disso decorre seu alerta contra o perigo da leitura do texto de Eça, ao qual atribui grande capacidade sedutora e corruptora. “A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras”.¹³²

¹³⁰ ASSIS, Machado. *Eça de Queirós: O Primo Basílio. Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro, Nova Aguilar S. A., 1994, pp. 903-913.

¹³¹ Sobre essa polêmica, ver também o ensaio *Eça de Queirós e suas leitoras malcomportadas* de Marisa Lajolo, publicado na *Revista Mulheres e Literatura*, do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, NIELM da UFRJ, novembro de 1998.

¹³² FRANCHETTI, Paulo. *Eça e Machado: críticas de ultramar*. In *Eça de Queirós, tradição e modernidade*. Cult Revista Brasileira de Literatura, nº 38. São Paulo, Lemos Editorial. Setembro de 2000, p.49.

Não sabemos se Oliveira Paiva conhecia o ensaio de Machado de Assis, mas, provavelmente, sabia das implicações legais sofridas pelo criador de *Madame Bovary*, que, respeitando as diferenças, aborda o mesmo motivo. A partir dessa hipótese, podemos conjecturar a respeito da recepção de *Dona Guidinha do Poço*, caso tivesse sido publicado à época de sua escrita. De fato, por enfocar tal temática e pelo agravante da morte encomendada do marido, é provável que esse romance provocasse um desconforto geral.

Resulta que nosso autor se afastou da corrente média dos tratamentos literários dados à temática. Com efeito, os romances realistas/naturalistas, quando entravam pela zona da alcova adúltera, davam-lhe um tom sério, cujo fito era o de denunciar as mazelas da ordem social burguesa. Oliveira Paiva, como bom seguidor de um realismo mais convencional, não foge desse propósito, mas o desenvolve por meio de outro viés, incorporando procedimentos estéticos de outras convenções e formas artísticas. Poderíamos ser levados a crer que seu propósito era o de problematizar a questão do adultério feminino. Ledo engano. Veremos que seu projeto estético apresenta muitos melindres perante essa temática, o que nos revela ser ele um escritor tão conservador como os demais. Apenas muda a postura, em lugar do achincalhe: a sátira; da exortação: o ridículo. Para a felicidade do leitor, sua fórmula o livrou de escorregar para o melodrama e para o moralismo piegas.

É por isso que a tópica do adultério não alcança a primeira plana dentro do romance e tampouco a morte encomendada do marido. O que ele certamente faz é erigir a figura de uma sertaneja bravia e voluntariosa, que busca atender apenas os ditames de sua própria vontade, ou seja, concebeu sua heroína apoiada na imagem de uma figura que vem de outra convenção literária, mesclando-a com as da convenção realista/naturalista. Desde já, então, afirmo que, na leitura que faço, a protagonista não pode ser vista como personagem problemática. Para mim, Margarida do Poço pertence ao rol das personagens tipo, que o romance mimetiza caracteres do rico arsenal de personagens típicas de que a convenção literária dispõe.

Por outro lado, se figurar a problemática do adultério feminino não fazia parte da intencionalidade do autor, isso não significa dizer que a tenha desconsiderado, quando compunha sua obra-prima. De fato, penso que ele a pesou muito bem, para encontrar-lhe uma fórmula original que não ferisse susceptibilidades. Seu arguto engenho foi inseri-la na forma romanesca através de uma técnica, afastada, até certo ponto, do romance realista convencional, mas não da

corrente média das literaturas: a apropriação de ingredientes de outras formas artísticas que a tornaram mais degustável. É por isso que, em seu romance, a problemática do adultério feminino deixa de ter a seriedade imposta pela literatura realista, para ganhar um enfoque satírico que lhe permite torná-la mais leve e apetecível, além disso produzindo condições para aliviar nosso juízo moral sobre essa temática. Esse é o engenho que lhe permite matizar a questão com uma postura joco-sério que, embora representada dentro de um provinciano patriarcalismo, permite-lhe cair numa atmosfera de superfície tranqüila, cujo ambiente natural é o da indiferença.

Ou seja, penso que o romancista criou mecanismos que impedem o surgimento dos sentimentos de piedade e temor, em que atração e repulsão morais levam a formas de adesão do leitor. Em *Dona Guidinha do Poço*, o máximo que podemos experimentar são sensações de leve simpatia e percepção de um imenso ridículo, conduzindo a uma atitude de insensibilidade moral através do registro cômico. É isso que impede a identificação do leitor com a figura rebaixada de um marido, descrito como sendo *gigantesco de gordura, a queimar todas as danças* e, ainda por cima, traído e atabalhado. Longe de qualquer identificação, o leitor é levado ao motejo, renegando qualquer possibilidade de semelhança ou tomada de partido. Sem empatia que o leve a condoer-se com a desgraça dos cônjuges, especialmente a do marido, pode tranqüilamente deles rir.

Com o intuito de aliviar as asperezas e os pruridos do tema, nesse romance (forma aberta por natureza) Oliveira Paiva incorpora elementos da comédia de tipos, ou de caracteres, embora o procedimento fosse freqüente entre autores românticos e realistas. Nosso romancista endurece ainda mais sua personagem tipo, deformando-a por um ângulo satírico, que lhe dá um cariz cômico, próximo dos personagens planas da comédia.

Ora, sabemos que essas personagens são destituídas de profundidade psicológica ou dramática e são apenas caracterizadas por um traço único: qualidade, defeito ou faculdade. Mas podem ser vistas como criaturas cuja natureza tende ao exagero, o que as leva à derrisão. As três personagens que formam nosso trio amoroso são caracterizadas pela ausência de uma conduta maleável. Permanecem inalteráveis ao longo da narrativa. O marido é um desajeitado moleirão, a mulher, mandona metida à fidalga, mercê da fortuna herdada e o amante, sedutor barato e biltre. Todos são perfeitamente reconhecíveis como tipos sociais, conduzidos por uma estrutura rígida

que os impede de efetuar qualquer mudança em seus obstinados comportamentos, mesmo que esses os conduzam à ruína ou ao ridículo.

Em *Dona Guidinha do Poço*, vemos que o eixo da intriga romanesca não se coloca sobre a questão do adultério feminino, mas se desloca para a natureza e conduta da personagem Margarida do Poço que, enquanto heroína, foi construída dentro da indecisão de um autor dividido entre irrecusável vocação artística e a falta de tarimba do profissional que ainda se fazia. Nessa queda de braço, quase cria uma personagem problemática, mas acaba dissolvendo qualquer individualidade na categoria do tipo perto de uma certa rigidez da *caricatura*.¹³³

Embora a fortuna crítica desse romance seja pequena e ainda esteja sendo construída, vemos que, as mais das vezes, a presença desse traço caricatural na composição da personagem protagonista tem passado despercebida. Ao contrário, alguns até insistem que a personagem é uma figura original. Mesmo não discordando de alguns aspectos dessas leituras, proponho, para esse romance, uma análise que o vê sob o ângulo da deformação satírica que, se não destoa totalmente de sua fortuna crítica, ao menos a interpreta de outro prisma, pois julgo que, para compreendermos o romance *Dona Guidinha do Poço*, convém lembrar que ele mantém afinidade com as produções cômica e satírica do jornalismo, da poesia, do desenho e do teatro, realizadas durante o período da Regência e primeiros anos do Segundo Reinado.

Com efeito, nossa tendência literária para o riso já existia desde o decênio de 1830, quando começam a florescer em pequenos jornais cômicos e satíricos, como *O Carapuceiro*, do Padre Lopes Gama (1832-34; 1837-43; 1847) e *O Novo Carapuceiro*, de Gama e Castro (1841-42). Esses exemplos nos permitem ver que o cômico não estava afastado da corrente média da nossa literatura, segundo Antonio Candido, em seu ensaio *Dialética da Malandragem*,¹³⁴ cuja análise nos apresenta um filão considerável de textos dessa época, primorosos na sátira dos costumes e retratos dos tipos característicos, conforme esse ensaio.

Esta linha que vem de La Bruyère, mas também do nosso velho poema cômico, sobretudo do exemplo de Nicolau Tolentino, manifestava-se ainda na verdadeira mania

¹³³ Lembremo-nos de que o conceito de caricatura sugere a deformação ridícula de um ou de vários traços característicos, duma pessoa ou idéia. O vocábulo deriva do italiano caricare/carregar e podemos assim dizer que se trata de uma figuração à traço carregado.

¹³⁴ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

do retrato satírico, descrevendo os tipos da vida quotidiana, que, sob o nome de "fisiologia" (por "psicologia"), pupulou na imprensa francesa entre 1830 e 1850 e dela passou à nossa. Embora Balzac a tenha cultivado com grande talento, não é preciso recorrer à sua influência, como faz um estudioso recente, para encontrar a fonte eventual de uma moda que era pão quotidiano dos jornais.¹³⁵

Vemos aqui que uma musa debochada também animou os espíritos de alguns de nossos letrados dos oitocentos, pois, além dos exemplos citados por Antonio Candido, há composições como *O Elixir do Pagé* e *A origem do mênstruo*,¹³⁶ do poeta e romancista Bernardo Guimarães, que confirmam a existência de uma literatura cômica e satírica entre nós.

Penso que nosso romance deva ser lido dentro dessa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo. Diversos procedimentos estéticos abordados pelo ficcionista nos levam a aproximá-lo do gênero cômico. É minha intenção discuti-los nesse capítulo.

Por outro lado, o romance *Dona Guidinha do Poço* também se aproxima do cânone realista e naturalista. Disso nos lembra José Maurício Gomes de Almeida, em sua tese de doutoramento: *percebe-se em Oliveira Paiva a presença do realismo de Flaubert, no gosto pela análise das motivações e da evolução gradual dos personagens, acompanhando o progredir da ação*.¹³⁷

Entretanto, a distância dessa aproximação é significativa, pois o realismo de Oliveira Paiva é uma espécie de "realismo convencional," muito distante das virtualidades do realismo de Flaubert. A começar pelo próprio delineamento dos caracteres, podemos descobrir os primeiros contornos de uma diferenciação psicológica entre nossa heroína e a famosa Ema Bovary, dona de uma complexidade ímpar, muito distante da Guidinha do Poço. É notório que, enquanto a heroína de Flaubert é ambígua por natureza, a nossa é pintada com um único traço forte que a faz ostentar de uma certa rigidez, erigindo uma natureza próxima à de uma personagem típica, no caso uma espécie de adaptação feminina de figuras pertencentes à comédia, como o *alazón* e o bufão.

¹³⁵ IDEM.

¹³⁶ FRANCHETTI, Paulo. *O Riso Romântico - Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos*. In *Remate de Males* n.º 7 - Revista do Departamento de Teoria Literária - IEL - Unicamp. Campinas, p. 7.

¹³⁷ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981, p. 117.

É óbvio que o melhor veículo para bem conduzir uma figura do porte da Guidinha do Poço seja um romance de cariz cômico. Segundo Northrop Frye,¹³⁸ o *alazón* é uma personagem típica da comédia que representa o indivíduo dominado por uma idéia fixa. Não deixa de ser impostor. Ainda segundo esse crítico, embora sejam raras as adaptações femininas da figura do *alazón*, a mais freqüente na tradição ocidental é figura da megera. Ora, Guida cai como luva na descrição da megera. Aliás, ela é um belíssimo exemplar do tipo, espécie de megera, mas (in)domada. As palavras finais do romance deixam subentendido que nem a força da prisão conseguira domar nossa ilustre megera.

A Guida supunha o Secundino longe, longe, afastando-se daquela terra ingrata, como as pombas avoantes, do modo por que das grades da prisão, ela as via lá se irem, a fazer apenas uma trêmula manchazinha escura no céu alto....¹³⁹

Nesse aspecto, até as reticências demonstram as sutilezas do ficcionista em deixar nas entrelinhas que, mesmo na prisão, Guida não fora domada.

No romance de Oliveira Paiva, vemos que há uma diferença de peso na forma como são analisadas as motivações das personagens. A rigor, sua análise difere do que conhecemos como romance de análise, à moda de um Machado de Assis, por exemplo, por faltarem à protagonista as dimensões psicológicas do romance moderno. A análise efetivada pelo romance de Oliveira Paiva carece muitíssimo da profundidade, porque possui, repito, outra intencionalidade, longe das secretas motivações e afetos da psicologia humana.

Mesmo porque, se *Dona Guidinha do Poço* fosse um romance de prospecção psicológica, teria uma densidade dramática que é própria aos romances dessa vertente. Nesse aspecto, distingue-se a argúcia de Oliveira Paiva, pois, caso tivesse sido levado pelos sucessos nefastos vividos pelas personagens da história empírica, o romance poderia descambar para uma atmosfera carregada de densidade dramática que o aproximaria da tragédia,¹⁴⁰ ou cair no patético e melodramático. Entretanto, o grande achado de Oliveira Paiva foi despir sua figuração

¹³⁸ NORTHROP, Frye. *Anatomia da crítica*. p.172.

¹³⁹ PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p.139.

¹⁴⁰ O uso desse recurso encontra eco na poética do dramaturgo português, Bernardo Santareno, que em duas de suas tragédias contemporâneas inspira-se no argumento de crimes que causaram a comoção pública, para com sua intensa carga de dramaticidade figurar *O Crime de Aldeia Velha* e *O Inferno*.

da dramaticidade que havia nos sucessos factuais que lhe serviram de mote, o que não deixa de revelar engenho. É com esse expediente que o ficcionista consegue esvaziar a dramaticidade do acontecido que, em si mesmo, jamais poderia engendrar o riso. De forma que tanto o adultério, quanto o crime ganham a mesma trivialidade dos outros sucessos da história. A tensão dramática que havia no factual foi completamente erodida pelo processo de criação ficcional utilizado pelo autor, que não lhe deixa sequer fumos de uma possível dramaticidade.

Além dessa diferença de intenção, vemos que o realismo de Oliveira Paiva está preso a uma forma de figuração realista que pinta as personagens como se estivessem postas numa "tela chapada," sem o aprofundamento da terceira dimensão: a perspectiva. Sendo assim, sua análise chega a ser tautológica, pois é marcada por certo caráter didático de confirmar uma personalidade autodeterminada, figura conhecida pelo direito e pelo avesso, que salta à vista em todo o romance. Entretanto, cronologicamente, a escritura do romance *Dona Guidinha do Poço* se deu nos fastígios dos movimentos literários realistas e naturalista brasileiros das últimas décadas do século dezenove e primeiras do século vinte. Em 1892, o romance estava pronto para ser editado, quando sérias complicações na saúde do escritor o obrigam a interromper seus planos. Retomando as datas, *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, foi publicado no ano de 1890, e *Dom Casmurro*, obra-prima do realismo brasileiro, veio a público em 1900. Vemos então que toda a atividade de ficcionista de Oliveira Paiva se deu durante a efervescência dessas duas escolas, no Brasil.

Seguindo a convenção do romance naturalista, o romancista apoia-se num fato verídico, mas, em vez de começar o romance com a morte do marido e a prisão dos assassinos, conforme o afamado acontecimento histórico, faz o contrário. Apenas seis páginas do romance são dedicadas à narração do episódio funesto, preferindo centrar o grosso da história em lances imaginários nos quais se evidencia o caráter decidido da heroína. É nesses lances que percebemos sua vocação de ficcionista, e a representação do universo da cultura sertaneja. O expediente significa que não era pretensão do autor destacar o crime em si. Todo o interesse ético de sua obra se centra numa mulher extemporânea para a época: uma mandona desabusada.¹⁴¹

¹⁴¹ Ver o *fabliau* transcrito no apêndice desse trabalho.

Desses procedimentos resulta seu projeto estético a que se aliam expedientes próprios à comicidade.

Ainda, para dar maior plausibilidade a esse traço fundamental do *ethos* de Guida do Poço, o narrador inicia a história apresentando, em uma síntese panorâmica, a ambientação do romance, num corte espacial e temporal. Nele se definem o lugar dos episódios principais, o histórico dos ancestrais, e o processo de formação de seu caráter.

Sabemos que, como recurso poético, o expediente de centrar todo o foco numa só personagem é um modo simples de se compor uma forma cômica, já muito utilizado por Molière ao criar os tipos do arrivista, do avaro, do misantropo, do hipócrita, etc. Embora aqui a versão seja feminina, como em Shakespeare, sem nenhum intuito de comparação, certamente é nela que se concentra o eixo da intriga romanesca.

Se não podemos considerar o romance *Dona Guidinha do Poço* como um romance histórico, não devemos esquecer que as relações entre a realidade objetiva e a realidade estética são significativas para a carpintaria de sua narrativa e para entender tanto seu projeto ideológico, quanto estético. Elas o amarram ao *ethos* regional, do qual se nutre e dele se alimenta o processo de criação ficcional. Sua longa estadia em Quixeramobim, como disse, possibilitou-lhe a pesquisa histórica dos costumes, o ambiente e folclore da região, permitiu-lhe retratá-los com maior fidelidade, construindo assim um romance regionalista, sem os cacoetes costumeiros a alguns textos desta tendência.

Entretanto, embora não seja um romance histórico, certamente é um romance mimético, pois a poética de Oliveira Paiva pertence a um realismo tradicional que dá nitidez de contornos às figuras retratadas. Para atender esse corolário, nosso ficcionista elabora mecanismos que produzem os efeitos de uma ilusão referencial e atestam suas habilidades de fingidor nato, ainda assim, restrito a esse realismo limitado que o leva a criar artimanhas, como recortar, acrescentar, desbastar, mesclar os referente histórico para atender às necessidades de seus projetos estético e ideológico.

Guida possui um caráter inteiriço claro, autodeterminado, sem titubeios, em que uma forte aparência de "verdade realista" é mantida por uma espécie de truque do narrador onisciente e intruso que conhece passado, presente e futuro e os distribui dentro de um enredo cronológico, sem nenhum retrocesso no tempo do enunciado. O olhar do narrador demiurgo constrói toda a

biografia das personagens, detalhando a da protagonista, cuja psicologia é estruturada com coerência do início ao fim, sem deixar nenhuma dúvida, dentro dos propósitos definidos pelo autor: figurar uma mulher forte e autodeterminada, cuja conduta é marcada por um cacoete megalomaniaco de contínua imposição às pessoas que a cercam, oposta à conduta feminina da época, em que a modéstia e a timidez conduziam à resignada submissão feminina. Como uma cascata caleidoscópica de matizes e exageros, está posta a razão do desvio que a torna cômica.

Isso pode ser comprovado no cuidadoso trabalho de composição do enredo linear em que um encadeamento lógico de situações, motivos e sucessos percorre a vida da heroína desde as origens até sua prisão, bem dentro de uma poética realista no sentido de confirmar uma personalidade rigorosamente estruturada, ainda que desmedida. O expediente é o de fazer com que o processo de descrição do caráter autodeterminado da figura seja pisado e repisado em inúmeros incidentes e episódios e recorrências de traços semânticos que vão se acumulando em busca do mimetismo realista, e estabelecendo a forma como o leitor deverá ler a figura. Aqui a razão realista se impõe, sem deixar nenhuma frincha que possa levar o leitor a uma interpretação distante daquela que um narrador bem comportado e tradicional julgava ser conveniente. Ele inverte, modifica, imagina, cria em cima do referente histórico, mas justamente porque pretendia criar a ilusão mimética da "verdade realista". Como narrador tradicional, tentava esconder seu artefato ficcional, enquanto constructo, julgando que o uso de um referente histórico daria ao leitor a certeza de que estava diante da realidade empírica. Expediente que colabora para dar a sua heroína um certo "ar verídico", e não de um ser totalmente fictício.

Até sua paixão sexual pelo amante e o fato de tramar a morte do marido só adquirem sentido em função desse caráter inteiriço. Quando o narrador lhe espreita as íntimas alterações de estado de ânimo, seus afetos e suas atitudes para relacioná-las liricamente às mudanças climáticas, podemos ser levados a pensar de que estamos diante de um romance de análise, mas o procedimento fala muito mais da existência de uma veia lírica contida na poética do ficcionista do que de uma possível complexidade psicológica da figura. Seja como for, esse recurso é benfazejo para a composição romanesca, pois melhora sua qualidade estética afastando-a tanto do jargão regionalista, quanto do uso de clichês. No uso do lirismo que brota da linguagem criada com termos da própria região está posto o maior talento desse ficcionista. Entretanto, a

veia lírica é comedida, não colocando em risco nem a estrutura psicológica da heroína, que é cristalizada do início ao desfecho da história, nem a intenção cômica de seu projeto literário.

Vemos aqui o pleno funcionamento de um dos mitos literários do imaginário realista e sua época. Falam-nos dele alguns críticos como Linda Hutcheon¹⁴² e Leo Bersani, ao discutirem a cosmovisão realista, revelando que ela acreditava na existência de um sujeito rigidamente organizado, conveniente à ideologia da ordem social. Isso hoje é defendido pelo pensamento burguês, mas negado pela ficção contemporânea para quem, a rigor, esse sujeito não existe, enquanto natureza humana. As figuras de Oliveira Paiva são aqui bordadas com os fios dessa crença.

Sendo assim, faço outra leitura duma das mais lendárias afirmações do narrador, criadas, justamente, para determinar o *ethos* da protagonista e tida, por alguns críticos, como exemplo clássico de sua ambigüidade: *Margarida era como um palácio cuja fachada principal desse para um abismo. Só havia penetrar-lhe pela insídia, pelas portas travessas.*¹⁴³ Para mim, a passagem tem um valor específico, quando inserida dentro do contexto do todo da narrativa. Penso que ela deva ser lida mais como uma bela metáfora, construída com o fito de realçar a fortaleza de seu caráter inteiriço, apresentada aqui qual bloco rigidamente impenetrável. Com efeito, o que vemos é uma personalidade resoluta e peremptória, totalmente impermeável a mudanças e cristalizada no seu agir. Na verdade, o narrador quer patentear, com essa afirmação, que Margarida não teme reveses e nem pilhagens, pois é mais forte em relação ao meio e aos demais. Disso resulta que, em lugar de uma possível ambigüidade, o excerto serve para reafirmar o *vigor nervudo e musculento* da figura muitíssimo fora da suave fragilidade feminina, recomendada pelo figurino paternalista do tempo.

Muitos episódios do romance confirmam essa tese, como aquele em que Margarida espertamente mudara o modo de tratar o marido, depois de se sentir atraída pelo sobrinho e futuro amante. O narrador nos diz:

¹⁴² Sobre essa problemática ver Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro Imago, 1991. Ver também Leo Bersani em *O realismo e o medo do desejo*. In *Poétique*, 22, Abril de 1975.

¹⁴³ PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p.18.

Entretanto, por milagre não sei de quem, Margarida estava uma excelente esposa, como não o fora ainda. Sem o marido dar por ela, fazia mesmo o sacrifíciozinho de algumas embirrâncias do seu natural rixoso, conhecida como era por ter um gênio forte de antes quebrar que torcer.^{144*}

O que vemos nessas descrições são caracteres que dão à personagem uma certa *rigidez mecânica*,¹⁴⁵ de que fala Henri Berson, ao propor sua teoria do riso. Há, no excerto, uma retórica furtiva, com uma pitada de chocarrice ferina que diz, nas entrelinhas, três informações cruciais a respeito da heroína e da situação. Primeiro afirma que ele não sabe quem obrara a mudança de comportamento, mas obviamente que o leitor sabe muito bem que está se referindo ao futuro amante Secundino. Na frase seguinte, o verbo escolhido é estar (estava uma excelente esposa), intencionalmente marcado por um aspecto circunstancial de temporalidade, como ação datada de agora, com começo, meio e fim, que aponta para a diferença da conduta anterior de Margarida como esposa. Aparentemente o fato poder-lhe-ia ser favorável, já que sem o marido pedir, de repente, ela começa a lhe fazer concessões, mas o termo sacrifício é rebaixado pelo acrescento do diminutivo que torna sem valor o sacrifício. Lembremos que, à mulher casada de então, cabia uma cota avantajada de sacrifícios e, ao se rir da conduta da heroína, o autor deixa transparecer que achava isso muito natural.

Seu inocente cinismo traz embutida a idéia de que, além de adúltera, Margarida era dissimulada. Por último o fecho, em que o narrador, agora, usa o verbo ser de estrutura definitiva que vem numa locução verbal dando idéia de uma verdade pública e notória que não deixa dúvida sobre o *gênio* forte da heroína. Com efeito, onde a plasticidade de seu caráter? Sabemos que a plasticidade não se coaduna com a pintura da típica mandona desabusada que, segundo o narrador, estava *sempre guapa e infatigável, nem a soalheira, nem a sede, nem o excessivo exercício de equitação não a alteravam*.¹⁴⁶ Penso que é justamente essa rigidez autodeterminada que sustenta o projeto estético do romance. São razões que, a meu ver, contrariam a existência

¹⁴⁴ Paiva, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 51.

* Grifos meus.

¹⁴⁵ BERGSON, Henri. *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo, Zahar Editores, 1980.

¹⁴⁶ Paiva, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 95.

* Grifos meus.

de uma possível ambigüidade na figura da senhora do Poço. Ainda nos últimos episódios encenados se confirma essa tese.

Guida vinha no Marreca. A um lado e outro os soldados e paisanos da escolta, estes armados de garrucha e faca, uns montados, outros a pé. Apesar da indignação e assombro públicos, temiam as autoridades que no caminho lhe viessem tomar a presa... Guida entrou sobranceira * pela rua Grande.¹⁴⁷

O narrador ainda complementa:

O nobre órgão da Justiça, na promoção, argumentou com a impassibilidade* da ré ante ao assassinato de seu marido.¹⁴⁸

Dentre os expedientes utilizados pelo autor para falar desse caráter voluntarioso, chamamos a atenção para o gosto ou a recorrência do uso do pormenor, que aqui ostenta a mesma importância de grandes episódios, ou melhor, ganha relevo, devido à focalização ampliada dos gestos mais banais, fatos insignificantes que vão sendo acumulados pelo narrador como elementos fundamentais à efabulação romanesca, tornando-se de tal forma reveladores de sentido, quanto os grandes acontecimentos que dariam ânimo ao trecho. Resulta que não há, no romance, uma hierarquia de valor para os episódios ou uma inversão de perspectiva. A rigor, vemos que não há grandes acontecimentos, nem grandes obstáculos a serem vencidos, ou forças contrárias a se digladiarem. O motor da trama romanesca tem um único propósito: descortinar aos olhos do leitor um rol abundante de atitudes e ações da protagonista, postos em cena para compor e ilustrar seu caráter excessivo, ou seja, sobre esse propósito se concentra a visada do ficcionista, e não nos acontecimentos em si. O que nos leva a concluir que nosso ficcionista (escreve como os grandes moralistas) faz de sua heroína o (contra) *exemplum* de algo que deve ser cuidadosamente evitado em termos de comportamento. Nesse sentido, ele agiria estritamente nos limites da convenção e dos propósitos do realismo/naturalismo burguês.

Por outro lado, vemos aqui que as cenas de adultério são simplesmente sugeridas, não recebendo nenhum tratamento especial, como se fossem conseqüências do curso escolhido pela

¹⁴⁷ IDEM, p. 138.

protagonista. De forma que o adultério somente ganha revelado, assim como tudo o mais, apenas para confirmar o *ethos* típico de uma mandona desabusada.

Além desses recursos, vemos que nosso autor demonstra zelo em camuflar a instância da enunciação, como se a história se contasse a si mesma, numa certa objetividade realista que dissimula as regras discursivas denunciadoras da presença do locutor. O autor tudo faz para dar caráter de verdade peremptória a todas as suas proposições, empenhando-se em estabelecer justificativas para os móveis mais secretos das ações e das condutas das personagens, com uma precisão lógica e objetiva que deixa claro a determinação de conduzir a fábula na única direção proposta por seu projeto supostamente realista. Mas esse procedimento não é único. Com o fito de despertar o interesse do leitor e acumpliciá-lo para sua história, o narrador cede a voz ao diálogo, mas um diálogo escolhido a dedo, em que as vozes apenas confirmam a tese que o narrador quer vender. Os diversos personagens ou figurantes-locutores assumem uma atitude chocarreira que parece compartilhar "segredos de alcova", como se estivesse diante de um escândalo vergonhoso, repassado num diz-que-diz-que anônimo e provinciano, muito convincente em acentuar as impropriedades da conduta da heroína.

Como é próprio do romance realista, o narrador procura didaticamente explicar as ações das personagens, buscando os móveis para suas atitudes, ações e comportamentos na sociedade. Isso se aplica especialmente no caso da protagonista, apontando-lhe detalhadamente as motivações de seu agir, longe da leitura de romances românticos, coisa que não faz parte do comportamento de Guida do Poço. A figura está mesmo longe de representar uma sonhadora mocinha romântica que devora folhetins e acredita em tudo o que as novelas românticas dizem sobre felicidade e casamento. Nosso ficcionista lança mão de outros fatores para estabelecer os pressupostos que sustentarão as ações da personagem, e da trama romanesca.

Essa tarefa é cumprida com a ajuda da convenção estética naturalista de cunho cientificista. O gosto e a vocação para o mando e o poder, que animam a figura, são caracteres advindos naturalmente de sua herança genética. Em primeiro lugar, apresenta o avô, o português Reginaldo Venceslau de Oliveira, que viera para cá no final dos setecentos e fizera grande fortuna que depois passará a filhos e netos. Depois apresenta o pai, *capitão-mor da vila, que possuía larga fortuna em gados terras ouro, escravos...*, arrematando com a frase: *fora um rico e*

¹⁴⁸ IBIDEM, p. 139.

um mandão. Frase interessante, construída especialmente para reforçar a intencionalidade do autor. Ou seja, a ascendência familiar com vocação para o mando e o poder é usada para explicar a gênese do *ethos* da heroína. Os predicativos que qualificam o pai se entrelaçam, para formar o cariz autoritário da filha, de forma que poderíamos dizer: tal pai, qual filha. O que não seria nada de mais, se o poder de mando pertencesse ao universo feminino, dentro da sociedade patriarcal.

A isso vem somar a educação que fora dada à heroína, ou melhor, a falta dela, como sendo a responsável pelo seu caráter caprichoso e autoritário, quando adulta. Segundo o narrador, desde a mais verde meninice, Margarida fora criada *assoluta: cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear outros por desenvolver, como vitela do pasto*.¹⁴⁹ Essas afirmações são exemplares para demonstrar o processo de caracterização da heroína, que guarda vezos do corolário naturalista, aproximando-a das fêmeas de animais irracionais.

Sem o polimento de uma educação conveniente à mulher, a heroína se deixaria conduzir pela sua primeira natureza, que afloraria no adultério. Desse ponto de vista, ele não se afasta da gramática naturalista. Basta-nos pensar em Eça de Queirós. O narrador descreve os excessos de mimos da avó que atendia todos os caprichos e pícárdias da neta, *a avó, mulher do primeiro Reginaldo, tão ríspida na educação dos filhos, foi de uma notável frouxidão para com a primeira neta*.¹⁵⁰

Oliveira Paiva fazia parte dos intelectuais cearenses, que agitavam a vida da pacata Província, e combatiam a escravidão e o regime monárquico. Para eles a luta contra a ignorância, que grassava no pelo país, era a mais importante. Propunham a educação como forma de superar o atraso da Colônia. Membro ativo desse grupo, Oliveira Paiva compartilhava dessa visão e creditava grande importância à educação, segundo ele, *único meio válido e eficaz de o homem vencer suas fraquezas e atingir a felicidade*. Talvez por isso culpe a *frouxidão* na educação de Guida do Poço como fator determinante do seu caráter voluntarioso e destemido.

Entretanto, contrapondo-se às forças do determinismo biológico e social, o narrador destaca uma terceira força de impulsão, que não vem de fora, brota do próprio *ethos* da figura, movendo-lhe as ações e os afetos. Essa força é seu gênio bravio e indomável, possibilitando-lhe

¹⁴⁹ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 14.

¹⁵⁰ IDEM.

plena liberdade para desempenhar o papel do sujeito histórico realista/ racionalista, mesmo que depois pague caro por isso. Penso que essa perspectiva leva o autor a livrar sua heroína de se tornar um títere nas mãos do determinismo naturalista.

A esses expedientes vem somar-se o caráter tímido e pachorrento do marido, que é descrito como sendo pesadão, *gigantesco de gordura*. Rimos dele porque sua figura é um desvio degradante da figura do *páter-famílias*, papel que, com sua conivência, é cedido à heroína. Dá o que pensar se lembrarmos que sua fleuma é mais ou menos a mesma de um Charles Bovary.

Embora nossa intenção não seja investigar uma possível fonte de uma inspiração na construção do marido de Guida — ao lado da tradição cômica desses tipos —, impossível não notar as semelhanças entre nosso major Quinquim e Charles Bovary. No nosso caso, a figura foi construída através de um processo de rebaixamento cômico, em que os símbolos de virilidade do *páter-famílias* são desbastados e mesclados a caracteres que levam à derrisão. Quais as razões do romancista para figurar o marido como tipo cômico? Talvez em obediência à necessidade de criar a grande lei dos contrastes, fazendo sobressair a figura feminina. Portanto, temos aí uma razão para o rebaixamento da figura do *páter-famílias*. Ela atende às necessidades da construção de uma atmosfera romanesca cômica. Desse ponto de vista, é total o afastamento do projeto estético de Flaubert.

Antes pobretão, agora membro da elite local, o marido procura agir de modo adequado. Na cena em que Guida presta socorro aos retirantes, contrariando o costume local dos fazendeiros que os enxotavam para longe de suas terras, o marido a repreende por três vezes. Embora o narrador diga que a reprimenda foi feita *com muitos bons termos, com umas delicadezas de quem quer bem*, a resposta da mulher traz à tona toda a picardia que lhe é própria.

Aos olhos do leitor, a cena serve para reafirmar o vigor *nervudo e musculento* da heroína, que, de forma singular, insiste na administração do seu patrimônio, mesmo depois de casada. *Friamente*, ela lhe responde — *Eu dou do que é meu*. O desconcerto do marido é evidente em sua reação de dizer consigo mesmo — *E agora, Senhor Quinquim . . . Ela dá do que é seu! Dá do que é seu!* E o narrador se aproveita da cena para repisar o extraordinário do caráter da heroína.

Era a primeira vez que a mulher lhe falava com menos respeito. Se arrependimento salvasse... Mas para que a provocou? Para que a atacou de frente? Bem lhe conhecia a

índole. Margarida era como um palácio cuja fachada principal desse para um abismo. Só havia penetrar-lhe pela insídia, pelas portas travessas..¹⁵¹

O episódio marca o início dos desentendimentos do casal. Não tendo o pulso de um *páter-famílias* e nem tato para lidar com uma mulher fora do convencional, o marido acaba por se calar, ato que é tido como demonstração cabal de fraqueza pelas pessoas que o conheciam, além de produzir o *tédio em que ia mergulhando o seu lar pelas incompatibilidades de natureza, que o tempo já não podia conter...* Como um bom contador de histórias, e de forma divertida, o narrador vai discretamente deixando escapar um certo tom maledicente e zombeteiro, mais por insinuações que de forma declarada. Ao mesmo tempo, torna-se notável em desvelar suas pontadas de ironia para comentar a vida privada e pública do casal. Diversos episódios são construídos para se reiterar o caráter manso do marido em oposição ao brávia da mulher, deixando patente que a vida sexual do casal era puro marasmo. Mas se ele, esdrúxulo para seu papel e para os costumes da época, conforma-se à situação, ela não o faz, embora lamente *não casar bem, frisar, bem, dar certo com o esposo que recebera no pé do altar*¹⁵².

Outro expediente para reforçar a caráter pavoroso do marido é exibi-lo sob a perspectiva das outras personagens, realçando que não apenas aos olhos de mulher mostrava-se o major Quim insípido. Também aos olhos dos outros personagens, e do próprio narrador, ele é visto com desprezo e desdém. Várias vezes isso é afirmado no transcorrer da narrativa. Por exemplo, quando ambos não comparecem ao casamento da filha do Miguelzino do Vavaú. O narrador diz que foi muito sentida a falta da Guida, mas ao se perguntar pela ausência do marido, alguém diz — *Quem é agora que dá pela falta do papéu queimado gentes?*¹⁵³*

Ao saber que estava sendo traído, a primeira atitude do major Quim é tentar suicídio, sendo ridicularizada pelas pessoas da província. Nas únicas cenas em que se poderia produzir uma atmosfera dramática, permitindo uma identificação com a figura do marido, quando ele descobre a traição, ou quando é morto, são cenas em que as atitudes tomadas pelo major Quim acentuam ainda mais sua figura derrisória, sendo então depreciado, mais uma vez, pelos outros personagens e pelo próprio narrador, que o vêem como simplório imbecil. Obviamente que esse

¹⁵¹ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p.18.

¹⁵² IDEM, p.108.

expediente os impede (também ao leitor) de serem simpáticos à causa do marido e à sua desgraçada morte. Vemos então que o romancista coloca sobre o casal a responsabilidade de conduzir a ação cômica, embora o fardo maior dessa projeção seja atribuído à *performance* da heroína, afastando-se do que é proposto pela convenção patriarcal.

Para criar os efeitos cômicos, o ficcionista joga com dois planos de representação ficcional, ou seja, faz com que a heroína se veja como figura pertencente ao *modo imitativo elevado*. Mas, em contrapartida, faz com que o leitor a veja pelo *modo imitativo baixo*. O riso brota do desnível dos ângulos de percepção entre esses dois planos, que criam um efeito de absurdo/incongruente. A heroína se julga poderosíssima fidalga, mercê apenas do poderio do dinheiro, esquecendo-se de que de fato era apenas mais uma nova rica matuta e sem lustro (aqui o criador se vinga da sua criatura). Obviamente essa sua atitude cai no mais perfeito ridículo. Ainda mais porque eles sempre contêm um toque de exagero. Acredita pia e ingenuamente que é deveras superior às pessoas de seu meio, e age como tal, sem se dar conta do quanto sua conduta lhe é imprópria.

O narrador faz com que esse exagero ganhe um matiz burlesco toda vez que ela se comporta como mandachuva bufo, uma versão feminina da figura do impostor, aquela que ocupa um lugar que certamente não lhe cai bem e não lhe pertence. Eis aí a essência de seu desvio cômico — julgar-se dona de uma força de atuação social maior à que realmente possui. Sua conduta é uma usurpação de privilégios masculinos. Ou seja, a *performance* ultrapassa a órbita da competência permitida à mulher dentro do universo provinciano e patriarcal, fazendo dela uma figura tolerada apenas mercê da fortuna que possui. O que socialmente ficaria bem num homem rico resulta para ela, aos olhos do leitor, em hilários rompantes e efeitos pífios. Se compararmos a conduta de Margarida do Poço com a da que segue no trecho abaixo, poderemos aquilatar o quanto o papel social ocupado por ela é inoportuno.

Não ousava fazer-lhe nenhuma queixa ou reproche, porque respeitava nele seu marido e senhor, mas padecia calada e definhava a olhos vistos.¹⁵⁴

¹⁵³ IDEM, p.50

¹⁵⁴ ASSIS, Machado. *Papéis Avulsos*. São Paulo, Editora Globo, p.13, 1997.

Se essa era a cantilena recomendada às mulheres, nosso romancista cria uma figura que é totalmente oposta ao recomendado pelo figurino patriarcal. Senhora absoluta, os outros é que devem definhar para atender aos seus desejos.

A esse expediente soma-se a atitude matreira do narrador que se serve da figura dos poderosos locais para exemplar nossa heroína, mas, ao mesmo tempo, deles moteja justamente pelos costumes políticos e pela empáfia. Apenas a figura do delegado não é vista com nenhuma ironia. Todos os outros membros da elite local: inclusive o pároco, seus costumes, suas condutas passam pela lente da derrisão, contribuindo para a formação do tom cômico da obra.

Além disso, há o procedimento de dividir os membros da sociedade local. Primeiro, os representantes da elite local, que apresentam dupla atitude: diante da heroína tecem muitas loas, depois, à socapa, zombam de suas fanfarronices. Depois os que desempenham o papel de subalternos e que demonstram duas atitudes: respeito e devoção diante dela, mas à furtiva se mostram escandalizados. Por último, vem o povo em geral, que tecem loas, como *Sea Dona Guidinha*, mas não perdem ocasião oportuna para espicaçar-lhe o fel da inveja. Numa das cenas finais, quando a trazem prisioneira, o diálogo entre o vigário e o Juiz de Direito narra como todo respeito do povo foi rompido pela desforra escancarada: — *Vê meu amigo? Viu como surdiu aquele baixo qualificativo? Como essa canalha chamava Naiú aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II?*¹⁵⁵*

Disso decorre que sua natureza é o avesso do padrão feminino da época. Um dos traços definidores desse caráter é a existência de uma força de vontade e determinação que não se dobram frente a nenhum obstáculo.

Em pleno fastígio do corolário determinista, há nessa protagonista tamanha força de vontade que contraria todas as imposições do meio, da raça e do momento, com a vantagem de não incorrer nos preconceitos de outros ficcionistas nacionais que, seguindo o viés naturalista, abordavam o tema da sexualidade feminina apenas pelo vezo do “furor uterino”. Em lugar da fantasia idealizante, provocada pela leitura de romances românticos, Oliveira Paiva aponta outras razões para a conduta adúltera da heroína, contrapondo-se à crença da *carcomida apoteose do cio*

¹⁵⁵ IBIDEM, p.139.

* Grifos meus

universal.¹⁵⁶ Embora esse proceder não esteja de todo ausente no romance em estudo, de certa forma nosso autor atenuou o vezo do "furor uterino" sobrepujando-o com a conduta mandona e metida à fidalga da figura. Aponta outras razões para a questão do adultério, que não a fantasia idealizante, provocada pela leitura de romances românticos. O expediente realça sua criatividade, que soube muito bem adequar o romance de adultério à temática da mandona e à realidade local.

Homem de faro acurado, e grande leitor, esse ficcionista teve participação ativa no panorama intelectual do Ceará da época. É por isso que, se em *Dona Guidinha do Poço* também há o hábito de ler *histórias e novelas para matar o tempo*, aqui são outras as razões desse costume. Elas fazem parte do contraste sertão/ litoral que há em todo o romance e que é comum no Regionalismo. O autor busca valorizar o primeiro como repositório de beleza e autenticidade, marcando diferença com o do *praciano* que é habitante da cidade, portanto habituado a costumes cosmopolitas, como a leitura de romances, considerada forma de entretenimento burguês. Os valores e costumes desse personagem são vistos com reserva pela ótica do autor, pois se opõem ao mundo sertanejo. Por isso o hábito de leitura de novelas é visto de forma negativa. Mesmo assim, o jovem praciano Secundino, desde que chegara ao sertão, ficara tomado por suas *belezas, nem se lembrara de abrir os livros de histórias e novelas que trazia para matar o tempo*.

Atenemos para outro episódio em que a avó de Guida pede a Secundino que leia para eles. Entretanto, o pedido é dirigido à leitura de crônicas da história *do nosso passado* e não a novelas românticas. A oposição que se coloca é entre a vida "saudável e verdadeira" do sertão, onde se lê a "verdadeira história" de sertanejos antepassados, e a falsidade do praciano, leitor de novelas que, por ser habitante da urbe, é visto como corruptor dos valores autênticos defendidos pelo autor. A diferença é marcada, sutilmente, com a resposta de Secundino que, ao pedido da avó, murmura com enfado, — *Ca maçada!*

Detalhadamente, o autor marca oposição homem sertanejo *versus* homem urbano, dando-lhe uma nota de lamento saudosista pela têmpera sertaneja que se vai esmorecendo no presente. A nota é reiterada muitas vezes. Cito, como exemplo, a passagem em que a heroína tenta furtar seu futuro amante de uma *prosa interminável* com *Mãe Anginha*, convidando a observar detalhadamente o paisagem local. Nela, o autor insere um comentário comprovando que via a moderna civilização como ameaça, pois a cacimba só é mencionada por ser obra *do princípio do*

¹⁵⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. 2.^a edição. Belo Horizonte, Oficina de Livros. 1992, p. 61.
102

século passado. Hoje o sertanejo não faz mais daquilo, vive desanimado. Naquele tempo, sim. Contradições de um autor que acreditava numa proposta de educação iluminista e na perpetuação do atávico mundo sertanejo ao mesmo tempo.

Entretanto, Oliveira Paiva padece do mesmo mal dos ficcionistas realistas de seu tempo, que tentavam fazer do romance um instrumento de denúncia social,¹⁵⁷ mas não fugiam à verdadeira índole daquela ficção que era a de oferecer à sociedade uma confortável visão de si mesma. Por isso, sua obra-prima guarda a dualidade de criar uma heroína que questiona o *establishment*, mas, ao mesmo tempo, repisa os perigos desse questionamento, especialmente se a sublevação vier de uma mulher. Tanto é que ele a aniquila, no final do romance, evitando, assim, qualquer ruído que pudesse perturbar a tradição patriarcal do mundo sertanejo, valorizado em oposição ao urbano.

Disso resulta a ambigüidade do projeto estético desse romancista que, em alguns aspectos, aparenta romper com o estatuído, permitindo aflorar desejos femininos trancafiados nos subterrâneos da ortodoxia paternalista. Além de permitir seu afloramento, também atribui relevância à realização desses desejos, para em seguida rechaçá-los como ignomínia. Isso dá à sua efabulação romanesca um cariz didático, aproximando seu romance das narrativas pedagógicas, cuja teleologia é exortação moral. O primeiro parágrafo que abre o romance já contém esse cariz.

De primeiro havia na ribeira do Curimataú, afluente do Jaguaribe, uma fazenda chamada Poço da Moita. Situada no século passado pelo português Reginaldo Venceslau de Oliveira, passou a filhos e netos. Se não fosse o desgraçado acontecimento que serve de assunto principal desta narrativa, ainda hoje estaria de pé com ferro e sinal.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Em sua famosa conferência de 1871, no Cassino Lisboense, intitulada *O Realismo em Arte*, Eça de Queirós assim defende sua fé na escola realista. *O Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para nos conhecermos, para que saibamos se fomos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houve de mau na nossa sociedade.*

¹⁵⁸ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo Ática, 1981, p. 11.

Vemos aqui que o período final do parágrafo já coloca uma tarja preta na abertura da história. O leitor que se previna, pois certas condutas só podem conduzir à desgraça. Esse procedimento revela o cacoete realista de se admitir a plena manifestação de desejos do herói, justamente para condená-los depois. Em *Dona Guidinha do Poço*, essa condenação percorre de fio a pavio todo o romance como vimos aqui. Às vezes de forma velada, outras, escancarada na fala de alguns personagens que representam a voz coletiva do *corpus* social. Por parte do narrador, esse cariz de advertência moral se matiza sub-repticiamente em vários tons de comicidade sardônica, mas que esconde sempre um dedo acusatório contra certos comportamentos, especialmente os femininos, é claro.

Didaticamente, desde o início da narrativa, essa voz coletiva acompanha escandalizada todas as atitudes da heroína, avisando que o resultado será desastroso, já que a protagonista investe contra sua integridade social. De certa forma, o expediente é similar ao papel de um coro que tem a incumbência de admoestar o herói sobre os perigos de se incorrer na *hybris*. Mas, aqui, em vez de o coro se dirigir à heroína, dirige-se ao leitor. Isso implica na condução desse leitor que vê a personagem sob o crivo do narrador que, além de espicaçá-la ou, às vezes, transfere também a tarefa a vizinhos, parentes, marido, ou os representantes das autoridades locais, às vezes, até meros figurantes, introduzidos na história para esse papel. Alguns episódios são citados apenas para cumprir essa função, sem importância direta para a organização do entrecho, mas muitíssimo importante para determinar o perfil da heroína.

Os mancebos, que freqüentavam a casa, freqüentavam-na sem dúvida por causa da moça, por via de ser ela muito de liberalidades, muito amiga de agradar, não poupando nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela senhora de si pode conceder sem prejuízo da sua física inteireza. Aconteceu a uns dois se lhe apegarem de rijo, porém as respectivas famílias, com a imposição que então os pais ainda abocanhavam, os desviaram; um deles, até a força bruta, quase amarrado, foi recambiado para Olinda, onde se ordenou.¹⁵⁹

Como esse episódio está colocado quase na abertura da narrativa, ele serve para alertar o leitor de que está diante de uma figura excessiva, cuja autodeterminação começa a lhe ser

¹⁵⁹ IBIDEM, p.15.

apresentada já ao iniciar da narração. Dessa perspectiva, a figura da heroína não apresenta ambigüidade, pois, desde o principiar, o narrador tudo faz para nos inteirar da sua natureza mandona e voluntariosa, tal qual nos lembram as palavras de Riobaldo ao comprovar a autodeterminação para o mal que desde o início estava enraizada no pequeno Valtêi. — *Passarinho que se debruça — o vôo já está pronto.*¹⁶⁰

Entretanto, no conflito indivíduo *versus* sociedade, o mérito de Oliveira Paiva é o de se permitir construir uma figuração feminina fora da tutela do corolário estético convencional, como é Margarida do Poço. A ela o autor dá voz própria, dizendo-nos que a heroína é *senhora das suas ventas e conhecida por ter um gênio forte de antes quebrar que torcer*. Acostumada a impor sua palavra final para resolver todas as pendengas, ela é mola propulsora da maior parte das ações do romance. Em toda a narrativa não há outro valor que ultrapasse a soberania de sua vontade e da realização de seus desejos.

Talvez caiba a Oliveira Paiva o mérito de ser um dos primeiros autores a ridicularizar a hipocrisia de um casamento fracassado, atribuindo parte da responsabilidade desse fracasso à figura do marido, além de demonstrar abertamente os desejos sexuais de uma mulher casada por outro homem. Além disso, o adultério feminino sem culpa não deixa de ser uma novidade na época.

Entretanto, não devemos esquecer que o par mulher mandona *versus* marido cornudo já é antigo dentro da tradição literária ocidental. Conforme quer Mikhail Bakhtin, esse par compunha uma das duplas mais comuns dos clichês literários da tradição na literatura medieval, servindo aos propósitos moralizantes do baixo cômico.

Como *Dona Guidinha do Poço* se aproxima do baixo cômico pelos mesmos propósitos conservadores, podemos ver que o uso da comicidade e da ridicularização, ao lado da crítica irônica à sociedade, apresentam a dupla postura do romancista formando a ambigüidade que se situa entre a irônica crítica às idiossincrasias comportamentais e sociais e a valorização do mundo patriarcal e sertanejo. Ou seja, ele padece do mesmo mal dos escritores realistas que construíam heróis contestadores dos limites impostos pela sociedade, para depois destruí-los muitas vezes justamente para que o *status quo* permanecesse intacto. A impressão que temos é de que, se não

¹⁶⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p.13.

houvesse a figura da protagonista, o mundo sertanejo seria visto como perfeito ou, no máximo, como pitoresco.

É justamente nesse sentido que o autor faz com que a mandona comece a se deparar com forças com as quais não poderá lutar, e que a conduzirão à completa ruína. Uma mulher que não vivesse à sombra de nenhum homem e de nenhum deles fosse dependente em nada era uma ameaça à segurança do mundo patriarcal. Vemos que a forte personalidade e a fortuna pessoal ofuscavam a do marido e se sobrepunha à personalidade do amante, condicionando-lhes as normas de comportamento.

Será que podemos considerar, *Dona Guidinha do Poço* como um romance de personagem,¹⁶¹ segundo conceituação de E. M. Forster? Em alguns aspectos sim, pois o enredo joga toda carga de interesse no comportamento estapafúrdio da personagem protagonista e disso ela dá conta com louvor. Em todo o transcorrer da narrativa todos os outros habitantes do lugar se curvam à força de sua vontade. Sua independência se mantém sob todos os aspectos: financeiro, moral, afetivo e social, sendo construída desde a mais tenra infância da personagem.

A postura do narrador é a de segui-la, em cada ação esdrúxula, fazendo que com o leitor percorra essa caminhada junto com a heroína e, com isso, certificá-lo de seu *ethos* de mandona desabusada. Para tanto, o romancista recorre a dois procedimentos na composição da protagonista: indiretamente, revela a sua personalidade através de seus atos, ou seja, faz com que seja por meio da própria atuação que a heroína se revele inteiramente, e, diretamente, analisando e comentando suas ações e estados de espírito. Os dois métodos se combinam perfeitamente. Entretanto, é a forma indireta que predomina, conjugando-se ainda com uma estrutura narrativa planejada para demonstrar o desenvolvimento da trama romanesca e apresentando a heroína diante de escolhas fundamentais, desvelando-lhe a personalidade e formas de atuação, como ocorre quando a heroína é informada pelo vigário de que o marido deseja obter o divórcio. No entanto, o uso desses expedientes demonstra, nas entrelinhas, que, na alternância do *exemplum* e do *comentarium*, se oculta o apego à visada pedagógica do autor.

¹⁶¹ FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Londres, 1949, p.61

Por ser de feitura singular, será Margarida do Poço uma representante do motivo da donzela-guerreira, conforme querem alguns críticos? Há no romance elementos delineadores desse possível enquadramento?

O que se pode fazer de mais garantido aqui é ler Guida à contraluz da donzela-guerreira, apontado-lhes as semelhanças e as diferenças. De coincidente, ambas têm robusta determinação, ostentam fortes personalidades, cada uma a seu modo, elaboram projeto de vida fora do círculo patriarcal. Além do fato de que, na literatura de extração nacional, ambas, a *mandona autoritária* e a donzela-guerreira freqüentam a mesma ambientação, ou seja, preferem habitar o espaço interiorano das regiões consideradas atrasadas, distantes do mundo civilizado. Embora, em alguns aspectos, figuras como Aurélia, do romance de José de Alencar, ostentem alguns traços da mandona autoritária.

Entretanto, o perfil da donzela-guerreira diverge da mandona desabusada em seus traços fundamentais, que são a ocultação da identidade feminina, atuação, ideais e atitudes afetivas.

Enquanto a donzela-guerreira tudo deve sacrificar em prol da necessidade de ocultamento da identidade feminina, cujas exigências incluem o corte dos cabelos à moda masculina, o cuidar-se sozinha dos ferimentos de batalha, a *mandona desabusada* faz questão de ostentar uma identidade feminina, vestindo-se cuidadosamente como tal. O narrador conta detalhadamente o exagero do complicado ritual de Guida para ir a uma missa, e os efeitos cômicos que o ato produz.

Vestiu-se com vagar, e pichosamente, com o auxílio de duas escravas e uma vizinha. E olha lá o balão por aqueles mundos, cintura de formiga, vestido azul vivo, decote, pafos, babados, oirama no pescoço, ao peito, nos pulsos, nas orelhas, e na tartaruga dos pentes, e mais rubis e diamantes. No cabelo, em coque volumoso, e cachos bilaterais adiante, e a risca ao meio.¹⁶²

Diferente do apóstolo que prometia castigos mil às mulheres que se deixavam levar pelo uso de atavios femininos, na cena acima Oliveira Paiva castiga sua heroína pela comicidade dos exageros de atavios. A riqueza de detalhes desse episódio ajuda a compor o perfil cômico da

¹⁶² PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo Ática, 1981, p. 71.

figura. Certamente há um toque hilariante no exagerado esmero de uma tabaroa com os cuidados de toucador, tal qual uma dama da corte. Jocosamente o narrador, sempre de acicate, atrás das ações da heroína, ri maliciosamente. Além disso, a cena serve ainda para patentear que a Guida sempre fora exagerada em tudo. É como se o autor nos convidasse a rir da cena que, no entanto, seria perfeitamente adequada, se passasse em um romance cujo palco fossem os salões da corte e não os confins do sertão.

Segundo os olhos do narrador, o recurso cômico ressalta a vã tentativa da matuta em seguir uma toalete prescrita às preciosas dos salões das cortes francesas. Em segundo lugar, o episódio guarda relação com a questão do confronto campo/litoral: os usos de toucador seriam hábitos desvalorizados porque contêm a artificialidade das coqueterias cosmopolitas, em oposição à beleza simples e sem atavios da mulher sertaneja.

Em tempo, lembremos aqui que muito diversa é a aparaumentação de uma donzela-guerreira, caminhando justamente em sentido oposto ao da mandona desabusada: vestir-se com a simplicidade de um soldado ou jagunço, ocultando todos os traços de feminilidade.

Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei nos olhos a 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.¹⁶³

Nesses dois fragmentos, as diferenças são claras. Além de que todos os investimentos afetivos da donzela-guerreira revelam seu grau de altruísmo, sendo postos a serviço de uma causa muitíssimo nobre. Honrar o pai, substituindo a ele ou a um irmão em algum conflito bélico, não provocado por ela. Mesmo sendo frágil fisicamente, ela se esforça para cumprir com honra a elevada missão de ajudar a salvar seu grupo, sua pátria ou vingar a morte do pai. Podemos afirmar que a figura da donzela-guerreira é a encarnação da vontade, a projeção (da idéia) da supremacia da vontade sobre o desejo. Sua abnegação é capaz de inúmeras renúncias, até o sacrifício de intensas paixões em prol de seus ideais, ou daqueles pertencentes a seu grupo ou país. Em seu estoicismo, a donzela-guerreira chega ao extremo de imolar a própria vida pelos

¹⁶³ Idem, p.164.

ideais da coletividade. Conduta que, às vezes, leva a figura a cumprir a função de herói civilizador.

Ao contrário disso, a mandona faz os outros se sacrificarem por ela. Extremamente centrada em si mesma, não é capaz de renunciar a nada. Incapaz de sacrificar seus desejos, nela prevalece o *princípio do prazer* sobre o da *realidade*. Seu ideal é sua sede de poder e de comando. E não se deixa abater em prol de nenhum outro. Por isso penso que o *ethos* de uma mandona apresenta os seguintes caracteres: mulheres que possuem forte determinação e empenho, mas que com eles buscam ardorosamente assumir o poder em benefício próprio, deslocando-o de mãos masculinas. Ela deseja assumir postos de liderança, inclusive políticos e age como chefe local.

Nesse sentido, a mandona é o oposto da donzela-guerreira. Ela não porta valores que a elevem à altura da outra. Deseja ser superior aos outros, e acredita deveras que é. O hilário se põe pelo contraste entre o que ela é, aos olhos do leitor, e o que acredita ser a seus próprios olhos. Sua superioridade é, em essência, fumos de empáfia e jactância que se derramam em diversos matizes de pura comicidade.

Vemos então que o espaço social em que mandona desabusada atua sofre um processo de inversão cômica para se caracterizar como palco do mundo às avessas. Em síntese, adaptada à cultura nordestina com sua política dos coronéis prepotentes e mandões, a figura da mandona é deles uma espécie de versão feminina. Entretanto, se, aos olhos da civilização urbana e burguesa, a figura do coronel é retrógrada e extravagante, na versão feminina acentua-se mais uma impropriedade, a de que, por sua prepotência e modos de agir pouco ortodoxos, a mandona é um tipo atávico, elementar, inteiramente voltada para os problemas do seu egocentrismo e desejo de poder. Entretanto, nada impressiona mais que a sua energia. Nenhuma vicissitude consegue abalar-lhe a vitalidade e, por pior que lhe sejam os acontecimentos, ela permanece incólume. Inteiriça, tudo lhe acontece e nada deixa marcas, como um palácio inexpugnável, para utilizarmos a metáfora do próprio autor.

Talvez a distinção, entre a donzela-guerreira e sua parenta mais próxima, a mandona desabusada, possa ser melhor percebida se atentarmos para aquilo que Alfredo Bosi chama de *tom* em *A interpretação da obra literária*.¹⁶⁴ Veremos então que, em narrativas protagonizadas

¹⁶⁴ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideologia*. São Paulo, Ática, 1988, pp.274-287.

pela primeira, predomina um tom que poderíamos denominar *heróico*, aproximando-se da gravidade do trágico e da extensão do épico. Todas as vezes que Riobaldo fala sobre Diadorim, sentimos esse tom heróico e elevado, com o qual ele deixa perceber o respeito e a devoção por sua figura.

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo me sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa . . . Reforço o dizer: que era beleza e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.¹⁶⁵

Entretanto, naquelas narrativas em que a mandona ocupa a primeira plana, predominaria um tom que se aproximaria mais do cômico, burlesco, ou seja, muito mais próximo do riso que do pranto. Esse tom colabora para que sua figuração se efetive pelo modo baixo, ou rebaixado, mais dentro do prosaico, de um realismo cru, sem a elevação necessária à bravura e às renúncias de uma donzela-guerreira. Em suma, uma versão feminina da figura do bufão.

Mais uma vez recorremos à Walnice Nogueira Galvão, no seu já mencionado livro *A Donzela-Guerreira Um Estudo de Gênero*,¹⁶⁶ mais especificamente ao último capítulo, denominado *Mandonas e Autárquicas*, cuja ênfase recai sobre um tipo peculiar de mulher forte e determinada, que tudo faz para ocupar o lugar tradicionalmente reservado ao homem, em sociedades de extração colonial e patriarcal, como a brasileira. Walnice ilustra esse capítulo com um farto elenco de mulheres, tanto da história como da literatura, que angariaram fama no local em que viviam. Nesses textos históricos ou ficcionais, são narradas as histórias das inúmeras *mandonas desabusadas*, típicas sertanejas de ação e de brio, capazes de romper com os ditames da convenção social e fugirem ao destino habitual de seu sexo. Agindo de moto próprio, conseguem enfrentar os perigos e impor sua vontade como lei e norma. Tendo conseguido

¹⁶⁵ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p.462.

¹⁶⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira um estudo de gênero*, São Paulo, Editora do Senac, 1998, pp. 209-231.

ascender a uma posição de mando e poder, dentro da própria família e da comunidade em que viviam, acabaram por se tornarem chefes políticos e mandatários locais, à revelia do costumeiro em um ambiente altamente patriarcal. A figura ganha vida dentro de nossa literatura de ambientação rural, porque nela poderá dispor dos nossos mecanismos do favor e do arbítrio, próprios ao atavismo de nossa ordem social e política.

Os avatares literários da mandona deitam raízes na comédia antiga. Desde a Grécia, a figura se presta à derrisão como personagem tipo da comédia. Depois a figura apareceu nas paródias¹⁶⁷ do amor cortês. Às vezes, reaparece aqui e ali nos ditérios do povo, tais como: *mulher de bigode nem o diabo pode*, para, através do riso, purgar os medos do imaginário patriarcal.

Endiabrada que sempre foi, Margarida se ajusta como luva a essa caracterização. O ficcionista deu-lhe o traço do caricato, das mandonas típicas nas comédias antigas. Guida contém algo de exagerado e burlesco, que se espraia pelo romance como um todo. Nela predominam o arbítrio e o rompante, como atestam as seguintes afirmações do narrador.

A Guida, mãos rotas, que fazia derramar ancoretas de vinho nas suas festas, senhora de suas ventas, coração bravo, essa era extremada no proteger ou no perseguir.¹⁶⁸

Ou então:

Aquela Guida também! Aquilo é uma danada, levada da breca, da carepa e da canita, e se ela não fez ainda um terremoto e mó de que Seu Majó tem oração forte consigo. . .¹⁶⁹

O rol de afirmações que atestam os rompantes de nossa heroína animam todo o romance. Podemos dizer que o rompante desempenha o papel de motor da história. Por outro lado, pode ser que os rompantes fossem a pitada de sal que tempera o projeto estético de um escritor de ficção regionalista. Eles dão o traço pitoresco à figura, em lugar do costumeiro expediente de estropiar a fala do caboclo sertanejo que aqui recebe pouco destaque. Suas extravagâncias seriam o chamariz que leva o leitor citadino a se interessar pelo romance.

¹⁶⁷ A esse respeito, ver a narrativa *Da mulher a quem arrancaram os colhões*, transcrita no apêndice desse trabalho.

¹⁶⁸ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo Ática, 1981, p.31.

¹⁶⁹ IDEM, p.

Poderemos aquilatar a importância da figuração de Guida, se pensarmos que ela é a primeira mandona dentro da literatura nacional, forte o bastante para deixar herdeiras, todas vocacionadas para o mando, para o abuso e para o traço pitoresco. A partir dela, os ficcionistas posteriores formaram a tradição que, se não deu frutos dentro do romance, tem sido rica em outros veículos de representação figural.

Nesses meios, as herdeiras de Guida são tão extravagantes quanto a lendária mãe. E quando a figura da mandona passou a disputar horário nobre nos folhetins eletrônicos, a partir da década de oitenta, o tom burlesco foi levado ao exagero, dando novo alento à mesmice das novelas urbanas.

Nesses veículos, a primeira sua aparição se deu em 1985 com a exibição da telenovela *Roque Santeiro*, em que a famosa viúva Porcina, conhecida, tanto no Brasil, quanto em Portugal e Angola, abriu alas para que a galeria de mandonas exemplares chegasse à literatura de entretenimento.

Adaptando-se muito bem aos meios de comunicação de massa, o modelo se tornou conhecido nos grandes centros urbanos, nas telenovelas, que contam os mandos e desmandos de figuras burlescas e caricatas, iguais à mais que desabusada mandona Guida, ou Porcina, protagonista da novela acima, talvez inspirada na popular história da *Imperatriz Porcina*. Depois dela, a figura passou a povoar o imaginário das outras telenovelas, cuja freqüentação acontece sempre em ambientes provincianos, por isso mesmo, pitorescos, como, por exemplo, na telenovela *Pedra sobre Pedra*, em que a figura recebe o nome de Pilar Batista, influente mandatária local, par imbatível com o talentoso Lima Duarte. Também na telenovela *A Indomada*, a burlesca e prepotente Altiva não suporta ser contrariada de forma alguma. Na atualidade, a atriz Marília Pera esteve magistral no papel de Dona Custódia, típica e hilariante mandona da telenovela *Meu Bem Querido*.

É notável que todas essas personagens apresentam um traço burlesco muito forte. E, mesmo quando uma telenovela de temática urbana resolve adaptar a figura da uma mandona autoritária para o mundo urbano e empresarial, ele ressurge doidivas, às raias do absurdo caricato, como é a figura representada por Leticia Spiller, em *Suave Veneno*, uma mandona mais megera, tão detestavelmente sequiosa de poder e mando que acaba sendo destruída por sua própria paranóia. Dessas, sem dúvida, as melhores são a viúva Porcina e Dona Custódia, talvez

porque seus criadores souberam equilibrar os traços caricatos, ao contrário das toçadas de seriedade, ou representadas como neuróticas, ou doidivas.

Por último, a telenovela das seis trouxe à cena televisiva a comédia romântica *O Cravo e a Rosa*, que é uma espécie de *remake* atualizado da comédia *A Megera Domada*. Protagonizada pelo par Adriana Esteves (Catarina), que esteve preciosa no papel de mandona e Du Moscovis (Petruchio), *O Cravo e a Rosa* transportou o telespectador para a São Paulo dos anos 20, mostrando os áureos tempos da *belle époque* e as transformações sociais do Brasil com muito humor e figurinos preciosistas.

Além desses exemplos folhetinescos, e dos exemplos dados por Walnice, há ainda, na literatura erudita uma outra mandona exemplar. Talvez a melhor, um primor de figura, qual seja, Flausina do conto *Esses Lopes*, de João Guimarães Rosa, mulher que, com engenho e persistência, foi capaz de subverter a ordem política e social do lugar em que vivia, ao destruir a família inteira d'Os Lopes, prepotentes mandatários locais, conquistando assim a condição de nova mandante do lugar. Por último, podemos ver que essa temática foi desenvolvida também pela música *Paraíba Masculina Mulher Macho Sim Senhor*, posteriormente sendo levada ao cinema.

Há, na literatura de tradição nordestina, dois outros textos que ajudam a pensar a existência histórica de mulheres que se assemelham ao modelo da *mandona*: o livro de crônicas *A donzela e a moura torta*¹⁷⁰ (1948), de Raquel de Queiroz, e o ensaio *Os Cangaceiros*¹⁷¹ (1968), de Maria Isaura Pereira de Queiroz. No primeiro, Raquel de Queiroz narra o drama de duas jovens nordestinas, mergulhadas desde cedo no ódio e no conflito entre clãs de famílias nordestinas rivais. Ambas determinadas, com coragem e audácia, participaram até o fim da contenda entre os membros das famílias inimigas.

A existência dessas mulheres na ficção ilustra que elas não ficaram à margem dos problemas políticos da sociedade patriarcal nordestina, como nos afirma o segundo texto dedicado à questão do cangaço. Nele, Maria Isaura menciona o fato de que, no interior do nordeste, as mulheres participavam das disputas dos clãs e eram admiradas pela coragem e pelo espírito de iniciativa. A autora ilustra as afirmações com alguns exemplos, entre os quais o de

¹⁷⁰ QUEIROZ, Raquel de. *A donzela e a moura torta*. In *A donzela e a moura torta 45 crônicas escolhidas*. São Paulo, Siciliano, 1948, pp. 80-84.

ameaça de sedição e levante praticados por mulheres que julgaram ter os maridos ameaçados, por ocasião da instituição da obrigatoriedade do registro civil. E quando essas mulheres ficavam viúvas, aí sim, assumiam sem titubear a posição de comando.

Ainda recentemente a obra *O Feudo - A Casa da Torre de Garcia d'Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil*,¹⁷² de Luiz Alberto Moniz Bandeira, ilustra a farta a vida ativa e participativa de nossas históricas mandonas nordestinas, acusadas até de serem responsáveis pela expulsão dos jesuítas da colônia.

Motivos, portanto, muitos tinham para assumir a iniciativa de expurgar os padres. De qualquer modo, mesmo que Leonor Pereira Marinho e sua mãe, Catarina Fogaça, houvessem realmente dado a ordem para fechar aquelas missões, sua proposta, na carta ao governador João de Lencastro, significava um recuo. O padre Alexandre de Gusmão porém, não aceitou qualquer entendimento. Tratou de instigar ainda mais João de Lencastro, dando-lhe *pêsames* por julgar que os agravos eram feitos mais a ele, como governador-geral, do que aos sacerdotes, e admoestou-o a não permitir que a senhora rainha da Torre seja tão poderosa, ao ponto de este dar seu poder para o lançar fora de Belém, onde se encontrava, como foi poderosa para lançar os nossos missionários.^{*173}

Se, por outro lado, nas sociedades patriarcais, o espaço de atuação da mulher se restringia às paredes do lar, fato que aparentemente a livrava da belicosidade e da violência do mundo lá fora, como explicar que houvesse tais comportamentos femininos? Na verdade, quando uma sociedade consolida valores como os do patriarcalismo, ela tenta negar outros que existem em seu meio, mas que, nem por isso, deixam completamente de existir. A existência da figura da *mandona e autárquica* em pleno vigor do patriarcalismo confirma essa assertiva.

O estudo de C. R. Boxer, em *Mary and misogyny*¹⁷⁴ (1975), afirma que as peculiaridades da colonização ibérica deram uma razoável independência às mulheres das colônias, embora também afirme que essa independência era muito mais comum nas colônias espanholas que nas portuguesas. Mesmo assim algumas mulheres das colônias portuguesas souberam conquistar

¹⁷¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1968, p.38.

¹⁷² BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O FEUDO - A Casa da Torre de Garcia d'Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p.206.

¹⁷³ Idem.

parte dessa razoável independência, como vimos no capítulo introdutório. Também, conforme Marlyse Meyer, ao investigar a vida da espanhola Maria Padilha,¹⁷⁵ trabalho que resultou na obra *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castelã a Pomba-Gira de Umbanda* (1993), conta a história daquela que foi mulher mandona e destemida, capaz de influenciar o próprio rei e de desfrutar de uma liberdade fora do padrão para a época. Foi tão forte e incomum que chegou aos terreiros de Umbanda, sendo invocada em seus rituais, e marcando o imaginário de culturas africanas e brasileiras, até os dias de hoje.

Walnice ainda afirma que o caso de maior destaque, em nossa literatura, do modelo da *mandona autárquica* é realmente o da protagonista do romance em questão. Nela, o gosto pelo comando e pelo poder foi tendência natural desde a mais tenra infância, aos quais não fugiu. Ao contrário, aceitou-os com gosto e empenho. Basta que nos recordemos de duas das últimas atitudes da personagem: sua postura ativa e a impassibilidade durante o episódio da própria prisão. Afirma a ensaísta:

Dona Guidinha do Poço é o caso mais relevante em nossa literatura, pelo exame do percurso de uma mandona desde suas origens e formação até às últimas consequências. Dela o autor diz que era das que são pouco damas, e muito fêmeas. A paciente investigação de documental efetuada por Ismael Pordeus revelou seu modelo histórico, uma Marica Lessa, de Quixeramobim.¹⁷⁶

A hipótese do modelo da *mandona desabusada* para a configuração de Guida do Poço também é apontada por Rolando Morel Pinto, segundo o qual Oliveira Paiva teria inventado a partir do modelo popular, existente tanto na realidade histórica, quanto na literatura popular. Essa hipótese (até aqui desprezada, ou não desenvolvida pela crítica) me parece ter sido substancial à configuração estética de Oliveira Paiva, cuja indiscutível vocação de ficcionista pode ter visto, no tipo singular de figura feminina que não se encaixava nos estereótipos burgueses, uma maneira de romper com o odiado modelo da frágil e neurastênica "donzela clorótica", então já esgotado.

¹⁷⁴ BOXER, C. R. *Mary and misogyny*. Londres, Duckworth, 1975. (Apud Walnice Nogueira Galvão. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998).

¹⁷⁵ MEYER, Marlyse. *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993.

¹⁷⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998.

* Grifos meus

Cabeça mais arejada que Domingos Olímpio, certamente Oliveira Paiva tentou se livrar do peso dos padrões estéticos de heroína, já batidos pelo Romantismo. Dessa ojeriza a figuras construídas sob os ditames do idealismo romântico, compartilha também Machado de Assis, pois que no capítulo XXVII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,¹⁷⁷ expõe semelhante percepção, ao afirmar: *Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas.*

Lúcia Miquel-Pereira, em prefácio a *A afilhada*, primeiro romance de Oliveira Paiva, mostra-nos que essa outra figura feminina do autor, chamada Fabiana, ostenta o mesmo caráter forte e mandão da Guida do Poço. Segundo ela, *Fabiana é como um esboço da ardente Guidinha*. Com efeito, em *A afilhada*, a protagonista é esposa de desembargador que busca viver sossegadamente, deixando toda a administração do patrimônio do casal a cargo da mulher, que toma todas as iniciativas e decide o rumo da vida do casal. Assim vemos que Manuel de Oliveira Paiva demonstra predileção por figurar mulheres fortes, com vocação para mando e poder. Vejamos a seguinte descrição de Fabiana.

Sertaneja dos antigos tempos em que os meninos hábeis, os curiosos, eram dedicados, não à lavoura ou ao livro, sim ao maçarico de ourives ou ao seminário; em que a hospitalidade era um dever, mas a vingança um direito; sertaneja de era dos senhores territoriais que dispunham dos homens, das mulheres, dos bois e dos campos.¹⁷⁸

Essa predileção teria também razões afetivas. Segundo o já citado Rolando Morel Pinto, a família do escritor pelo lado materno ligava-se

a um clã étnico, social e econômico que fez a tradição e o progresso na zona limítrofe do Rio Grande do Norte com Pernambuco e Paraíba, penetrando no Ceará pelo Leste, e como que lhe conquistando o território, girando em torno do engenho Tamatanduba.¹⁷⁹

¹⁷⁷ ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas. Coleção Travessias*. São Paulo, Editora Moderna, 1994, p.55.

¹⁷⁸ PAIVA, Manoel de Oliveira. *A afilhada*, Editora Anhambi, 1961, p.12.

Seja por razões afetivas, seja pela existência do motivo no imaginário popular, o fato é que a figura de mulher caprichosa e autoritária — a sertaneja impetuosa — já vivia na imaginação do escritor, antes de aproveitar o crime de Marica Francisca.

Ainda, numa passagem do próprio romance, o autor atesta que a figura da mandona pertencia àquela realidade e ao seu imaginário cultural e histórico. No episódio em que Guida conhece seu novo sobrinho e futuro amante Secundino, ela lhe demonstra desagrado por tê-la surpreendido em trajes impróprios para receber visitas. Ele se sente constrangido, dizendo consigo mesmo: *com certeza não era senão alguma rica e extravagante fazendeira, das não muito raras no Ceará, alguma Feitosa... Ai não embirrasse com ele! E o marido mandaria ali mesmo tirar-lhe o couro!*¹⁸⁰ Guardando semelhança com a “dona” das cantigas medievais, a típica sertaneja mandona exige vassalagem, e o esperto Secundino percebe rapidamente qual é o seu papel, quando se vê diante dessa essa poderosa senhora.

Vemos também que o tipo germinou em nossa literatura. Mais de meio século depois de Dona Guidinha do Poço, a figura da mandona é mencionada no romance *Grande Sertão: Veredas*,¹⁸¹ de João Guimarães Rosa, no episódio em que Diadorim confirma para Riobaldo a coragem e lealdade do jagunço amigo, Titão Passos, enaltecendo-o por ser “transneto” da histórica mandona Maria da Cruz.

Talvez seja possível compreendermos melhor a figura da mandona em *Dona Guidinha do Poço*, se considerarmos que ela se aproxima dos *vagantes* e dos *fabliaux*,¹⁸² formas literárias populares que floresceram durante a Idade Média, especialmente em França e daí se espalharam para toda a Europa.

Conforme informa Arnold Hauser, essas formas eram afiadíssimas no deboche, não respeitando nem a igreja e nem as classes privilegiadas. Os *fabliaux*, as mais das vezes, colocavam em cena o quadro de um triângulo amoroso: marido/mulher/amante, representados quase sempre através de personagens que eram caricaturas, compostas sumariamente. Muitos

¹⁷⁹ PINTO, Rolando Morel. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1967, p. 124.

¹⁸⁰ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 22.

¹⁸¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2. Ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.

¹⁸² HAUSER, Arnold. *História social da arte de da literatura*. Trad. De Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 233.

Sobre os Fabliaux, ver também *Pequenas Fábulas Medievais*. Col. Gandhara. São Paulo, Martins Fontes.

deles *eram de uma indecência inaudita*.¹⁸³ Essas formas medievais preferiam equívocos maliciosos, religiosos ridículos, mulheres vulgares e embusteiras, alcoviteiras, maridos simplórios ou ciumentos, figuras bizarras ou burlescas. O adultério feminino era um dos temas prediletos. Neles, o marido enganado fazia quase sempre o papel do simplório. Os vários episódios em que o casal adúltero confabulava tramóias contra a figura do marido eram deveras irresistíveis, contribuindo para que os *fabliaux* se tornassem conhecidos como "contos para rir", por se constituírem em curtas narrativas cômicas ou espirituosas, cantadas ou encenadas pelos menestrelis nos jograis para divertir o povo.

Especialmente nos *fabliaux*, a figura cantada ganhava sempre um toque de deformação ridícula, que era mais acentuada quando se tratava de rebaixar a mulher. Mas, nesse caso, o tiro certo do traço caricatural visava atingir não a mulher em si, mas o excessivo endeusamento da figura feminina, levada aos sete céus pela tradição do amor cortês. É curioso que tanto a convenção do amor cortês, quanto a dos *fabliaux* floresceram lado a lado, no mesmo lugar, a França, dentro dos séculos XI e XIV.

Conforme esclarece a obra *Anatomia do Amor – Antologia de Ensaio*, a convenção do amor cortês engendrou uma nova percepção das relações entre os sexos, conhecida como a *Religião do Amor na qual a mulher, considerada pela misoginia patrística como o portão do Inferno, torna-se objeto da mais nobre devoção*.¹⁸⁴ Contrapondo-se a esse excessivo enaltecimento feminino, os *fabliaux* surgem com sua comicidade, para satirizar o estilo cortesão.

Vemos então que as excentricidades do exagerado formalismo do amor cavaleiresco, com seus sinais exteriores de polidez e cortesia frente à dona eleita pelo trovador, continham um bom argumento para a sátira dos *fabliaux* que, por meio de uma redução paródica, destronava a "dona", forçando-a a cair das alturas para o baixo comezinho, numa espécie de oxímoro satírico.

Em *Dona Guidinha do Poço*, o próprio título contribui para estabelecer relações de sentido e de coerência figurativa na caracterização da protagonista. Semanticamente, desde a convenção do amor cortês quando passou a vigorar, o adjetivo *dona* tornou-se pronome de tratamento que indicava posição elevada e exigia respeito. Aqui ele é o nome que abre o título do

¹⁸³ ALEXANDRIAN, *História da literatura erótica*. Trad. De Ana Maria Scherer e José Lourêncio de Mello. Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p.37.

¹⁸⁴ LEWIS, C. S. *O amor cortês*. In *Anatomia do amor. Antologia de ensaios*. Org. M. Krish. Ed. Bruguera, s/d p.47.

romance, cuja efabulação fará o jogo de elevação e diminuição do papel social investido nesse adjetivo.

Sabemos que, em medida bastante ampla, a sociedade nordestina absorveu muitos dos valores estéticos e culturais da Idade Média. Remanescentes desses valores perduram até a atualidade. Um desses valores é a atitude estética de vassalagem perante a mulher considerada "dona" dentro da literatura popular nordestina. Mas essa atitude tem o contraponto do escárnio e reprovação a essas medidas. Podemos vê-los nos procedimentos estéticos de muitos folhetos de cordel, em que a figura cantada seja mulher. Na maioria das vezes, começam com um título, cujo primeiro nome qualifica a mulher cantada, como "dona" ou "dama", seguido dos outros predicativos que elevam a figura feminina a um plano distante do comum dos mortais, ou, ao contrário disso, a rebaixam ao rés do chão, como no folheto *A moça que virou cachorra*, cujo elaboração formal se utiliza da zoomorfização para dar características animais, como forma de punição exemplar à moça que ousou bater na própria mãe.

Sabemos que a zoomorfização foi figura de retórica preferida da convenção naturalista, justamente porque favorece a visão biológica e patológica com que essa literatura via o homem, submetendo-o às mesmas leis que movem e determinam os animais ditos irracionais. A retórica da zoomorfização possibilita a criação de diversos campos semânticos que ligam o homem às mesmas leis naturais do mundo animal. Obviamente esse uso conduz ao rebaixamento e à tipificação das personagens retratadas, enrijecendo-as.

O processo de construção dos caracteres de Margarida do Poço inclui a zoomorfização em pelo menos três momentos. O primeiro, formado pela frase: *Tinha o preto-do-olho amarelo, com a menina esverdeada, semelhando um tapuru*, está na primeira página do romance. Portanto, a primeira descrição física da protagonista já apresenta-nos uma imagem desagradável. Ao aproximá-la do tapuru (repelente larva de bicheira), cria-se o efeito da zoomorfização que produz o primeiro choque no leitor acostumado a imagens feminis mais agradáveis e enobrecedoras. A segunda construção, que produz o mesmo efeito, surge quando o narrador se detém na construção dos caracteres da heroína, responsabilizando a notável frouxidão com que a avó paterna a educara como parte determinante de seu caráter: *O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver...* Aqui o processo de zoomorfização é construído pela total ausência de ensinamentos e prescrições de normas

comportamentais, fornecidas pelas coercivas formas de educação feminina, dentro dessa sociedade provinciana. Na frase seguinte: *Criou-se como a vitela do pasto*, a zoomorfização é coroada com brilhantismo pelo uso de termos que aproximam, por meio da comparação, caracteres próprios à animalidade irracional, à excessiva liberdade na educação da heroína.

Mas o processo de zoomorfização ganha um fecho originalíssimo com a famosa frase: *Margarida era muitíssimo de seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas*.¹⁸⁵

Além disso, vemos que o narrador se empenha na busca de uma definição para *ethos* da personagem, valendo-se de repertório lingüístico culturalmente compartilhado pelo corpo social para conceituar sua especificidade sexual, mas cada termo afirmado vem precedido de uma restrição que o modifica, ao mesmo tempo em que esclarece o que ele quer significar, com as palavras “femininas”, “mulheres” e “damas” todas modificadas pelo adjetivo “pouco”, reiterado por três vezes, apontando para a exiguidade dos termos quando se tratava de definir uma heroína fora do socialmente estipulado. A escolha do termo “dama” arremata o esforço do escritor para retirar da definição tudo o que possa levar a uma visão convencional, pois sobre ele recai o peso maior da convenção cultural e estética. Sabemos que “dama” possui valor social e estético, significando uma poética do feminino valorizada ao máximo, desde o surgimento do amor cortês e, depois, enaltecida como o máximo do refinamento social a partir do surgimento da burguesia, além de que se opõe a “cavalheiro”, lembrando as regras de cortesia¹⁸⁶ com que se pretendia amenizar a rudeza nas práticas sociais, a partir da Idade Média. Ou seja, Guida não tinha aprendido essas regras que a civilização patriarcal estilizara como poética do feminino, daí o uso da palavra fêmea, aqui totalmente disfórica, marcada pela apresentação de uma natureza e conduta sem o esmalte do decoro e dever, ou seja, que se caracteriza por um comportamento feminino fora do estipulado pela ortodoxia patriarcal/cristã e também sem os refinamentos propostos pela poética galante do figurino cortês.

Profundo conhecedor da cultura nordestina, nosso autor pode ter travado diálogo trocista com essa atitude de vassalagem artística à mulher em sua figuração romanesca, apropriando-se

¹⁸⁵ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 16.

¹⁸⁶ HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. 2.^a edição. Trad. de Augusto Abelaira. Lisboa, Biblioteca Ulisseia do Conhecimento Atual, s/d.

do pronome tratamento *Dona* que, no caso, define o *ethos* da protagonista, para fazer parte do nome da romance. É comum, em todo o romance, os subalternos se dirigirem à patroa pelo uso de uma forma mais que cerimoniosa de tratamento : Senhora Dona Guidinha,* ou as pessoas terem atitude de vassalagem perante essa "dona".

Guida caminhou pela vereda, de lenço e rosário na mão. E a seda do seu vestido — fru, fru, fru. . . Enfrentando ao grupo dos homens da terra, que conversavam à porta do lado, todos lhe tiram o chapéu, fazendo mesura de cabeça . . . os de pequena condição abriram passagem à Senhora Dona Guidinha* com umas caras satisfeitas de fiéis súditos.¹⁸⁷

Entretanto, aqui vemos que o narrador não tem a intenção de cantar loas à protagonista, mas ridicularizar a atitude de cerimoniosa vassalagem do grupo de homens. Aqui também podemos ver o gosto do narrador em ridicularizá-la com uma pitada generosa de mordacidade.

Parece que o escritor Francisco Dantas percebeu a recorrência do *topos* na literatura nordestina, e quis com ele estabelecer um diálogo brincalhão, aproveitando-o em seu último romance, *Cartilha do Silêncio* (1997), em que brinca com a figura da mandona autárquica, rebaixando-a ao máximo, na criação de uma de suas personagens. Ironicamente, ele inverte a ordem dos termos *Senhora Dona* no tratamento dado à Guida do Poço, pelo sugestivo "*Dona Senhora*", sem nenhum outro nome próprio a não ser esses dois predicativos poderosos, para com eles figurar uma típica sertaneja mandona, de natureza decidida, com *sangue na guelra e animosa*,¹⁸⁸ capaz de tomar iniciativa e comandar a si e a outros. Entretanto, toda a força de "*Dona Senhora*" se anula vítima do um apetite sexual incontrollável que também lembra a histérica do romance naturalista, já que ela é também uma matrona ninfomaniaca, *com um facho de fogo a devorá-la* e, cuja intensidade a escraviza aos caprichos e à vontade do marido, chegando ao ponto de torná-la "doida varrida" quando ele morre. Parece-nos então que, em "*Dona Senhora*", o romancista procura dialogar, tanto com o motivo da mandona autárquica, quanto com a figura da histérica do romance naturalista, rebaixando-os ao risível do rés do chão.

¹⁸⁷ IDEM, p.71.

* Grifos meus.

¹⁸⁸ DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do silêncio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 23.

Entretanto, Flora Süssekind, em sua dissertação de mestrado, *Tal Brasil, Qual Romance?*¹⁸⁹, afirma ser a personagem Guida do Poço mais uma das representações do motivo da donzela-guerreira. Dentre as razões que, aos olhos de Flora, justificariam tal afirmação, a mais forte está posta no fato de que tal personagem *foge à definição de feminilidade característica do início de século*.¹⁹⁰ Fato que realmente acontece até na forma de ela nadar, pois, segundo o narrador, Guida *nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalham com as mãos por debaixo d'água, pelo instinto do pejo, e vão assim batendo os pés à tona*.¹⁹¹ Depois da citação, Flora diz:

Isso de agirem “como homens, e não como as mulheres” e, ao mesmo tempo, se apaixonarem como mulheres por Alexandre no caso de Luzia, e por Secundino, no caso de Guida, faz de ambas personagens ambíguas e liminares ao mundo da masculinidade e ao da feminilidade. Faz de ambas donzelas-guerreiras.¹⁹²

Sem contestar integralmente a proposição da ensaísta, penso que, embora aparentemente essas personagens sejam semelhantes, por estarem próximas do universo considerado masculino, há, entretanto, no delineamento de seus perfis, elementos que as afastam de uma caracterização comum. Certamente, Margarida do Poço é uma personagem muito mais densa que Luzia-Homem, objeto de estudo do capítulo anterior, onde creio ter apresentado que essa heroína tem seu agir e sua natureza marcados pela fragilidade dos estereótipos femininos românticos. Assim, ela se distancia tanto da natureza, quanto da conduta masculina, sendo que suas demonstrações de força física são um adereço postiço que, em lugar de aproximá-la do mundo masculino, fazem-na um ser bisonho e inverossímil que, além de distanciá-la, conforme mostrei, do motivo da donzela-guerreira, também não nos permite caracterizá-la como masculina, apesar do nome.

Nesse capítulo, discutirei a existência de possibilidades de enquadramento de Guida do Poço nessa mesma categoria. Embora existam muitas diferenças entre essas duas figuras, é fato que nenhuma delas ultrapassa os ditames dos cânones literários da época em que foram

¹⁸⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p.146

¹⁹⁰ IDEM,

¹⁹¹ IBIDEM.

¹⁹² SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

compostas. A bem da verdade, ambas acabam reafirmando os limites e os valores impostos pelo social para definir o que é ser homem ou mulher. Oliveira Paiva, textualmente, deixa claro, pelo uso do superlativo absoluto sintético — *multíssimo* — que o perfil de Margarida do Poço, embora extemporâneo, pertence ao sexo feminino, sendo, no entanto, dotado de um cariz muito peculiar que o possibilita erigir uma sertaneja fora das convenções.

Sua natureza e conduta não se encaixam em um projeto estético que se proponha a discutir o motivo da donzela-guerreira. Ao contrário, seu caráter tão inteiriço de mandona desabusada se vale de atitudes incompreensíveis, e ambíguas, que podem enganar ou confundir os outros personagens, mas não o narrador, nem a nós, seus leitores. Por meio de recursos diversos, o narrador se empenha em deixar claro seu propósito: representar, com todas as letras, uma típica mandona desabusada que tudo faz para impor sua vontade às outras pessoas, delas se valendo para a satisfação de seus desejos.

Por isso as formas de atuação dessa sertaneja incomodam a todas as pessoas do lugar, até a Seu Domingos, figurante que aparece uma única vez ao final da narrativa, apenas com o fito de reafirmar a forma extemporânea de agir da heroína que acaba por extrapolar os universos masculino e feminino. Suas poucas considerações revelam que Guida também não segue à risca os costumes masculinos locais:

Agora, para falar a verdade, ele não via motivo para tamanho alevante contra a Guidinha do Poço. Apostava que se ela tivesse mandado matar o Quinquim por trás de um pé de pau, na beira da estrada, aí pelos matos no costume velho dos cangaceiros, o povo não se inflamava assim. O que os olhos não vêem coração não sente. No seu ser, aquilo era uma covardia que estavam fazendo! Todo mundo queria condenar a mulher à forca! E Fulano, Sicrano, e Beltrano, que mandavam fazer tais e tais mortes, por que nem tiveram uma Ave-Maria de penitência e andavam passeando pela rua? O que os olhos não viam. . .¹⁹³

Por outro lado, aqui fica visível que a condenação da heroína atendia aos propósitos da convenção realista de proporcionar à sociedade uma forma de reconciliação consigo mesma, com a punição e o desaparecimento da figura que ousou arrostá-la. Ao final, com a punição, triunfa a

¹⁹³ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p. 136.

estabilidade daquele mundo provinciano. É óbvio, portanto, que o romance só tem razão de ser ao problematizar a natureza e a conduta de nossa heroína, já que os atos de mandar matar em si e nem o adultério não são elementos estranhos aos costumes locais. Portanto, a causa estranhamento está posta no fato de essas ações terem sido praticadas por uma mulher.

Acrescente-se a isso o fato de que, ao classificá-la como *muito fêmea*, o romance demonstra que também se utiliza do fisiologismo naturalista, cujo corolário buscava ver o feminino através dos apelos do instinto e da animalidade, sem os refinamentos morais do idealismo cultural. Felizmente o autor não envereda por esse caminho, embora às vezes deixe escapar pitadas dessa tendência, como fica evidente na afirmação:

Margarida não tivera filhos, e como os desejasse com a força de suas vontades, tratava sempre bem aos pequeninos a às mães que estavam criando. Não era uma sentimentalidade cristã, uma ternura, era o egoísta e cru instinto da maternidade, obrando por mera simpatia carnal.¹⁹⁴

Entretanto, o uso do vezo naturalista não chega a prejudicar a construção da mandona desabusada, espécie de versão local de megera, só que (in)domada, da comédia shakespeareana. Sua supremacia chega às raias de descartar um antigo costume das *casa ricas do sertão*, costume que consistia em dar guarida e apadrinhamento a moças pobres que se tornavam as *afilhadas*, espécie de *camareiras ou damas de honor em redor da dona*, uma versão feminina local da figura do agregado. A partir da literatura romântica, a figura da afilhada passa a fazer parte do nosso repertório ficcional. Às avessas, Margarida preferia se arranjar com os préstimos e serviços de escravas. Seu gosto pela supremacia sobre os demais é reiterado em inúmeros exemplos, como o que segue:

Margarida era, pois, uma criatura como ela mesma. Em casa de branca só ela. O mais, preto, inferior, escravo, até o próprio marido, branco é verdade, mas subalterno pela sua índole e por não ter trazido ao monte um vintém de seu.¹⁹⁵

¹⁹⁴ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p.106.

¹⁹⁵ IDEM, p.17.

A acentuação da supremacia é aí muito clara. Desde o início destacada, torna-se motor e alma que sustentam a verossimilhança narrativa e dão sentido às motivações da heroína. Ao contrário, Luzia-Homem, como vimos, é uma mulher tímida que, a contragosto, carrega uma descomunal força física, mais que masculina, pois equívale a *trinta homens*. Seus feitos ultrapassam o mundo masculino. Não obstante, o comportamento diverso do padronizado não a inclui no figurino da donzela-guerreira, pois, como bem afirma Walnice Galvão em obra já citada,

A donzela-guerreira deve ser distinguida dentre outras mulheres de configurações peculiares (...) que todavia com ela compartilham o furtar-se ao destino padronizado de seu sexo, o de esposa e mãe.¹⁹⁶

Penso ainda que há uma diferença entre a donzela-guerreira e outras mulheres de configurações singulares. E isso não é apenas questão de semântica, ou seja, quando a donzela-guerreira vai à guerra, o ato em si não está no sentido figurado, não se constitui numa metáfora, nem quer dizer pessoa aguerrida, como na visão atual de mulher “batalhadora”, que enfrenta todos os obstáculos, dupla, tripla jornada de trabalho e tantas outras tarefas mais. Certamente não é esse o sentido que se poderia dar à figura da donzela-guerreira como motivo de representação ficcional. O significado do *topos*¹⁹⁷ se realiza dentro dos arquétipos dramáticos ou se aproxima do trágico em si. Repetindo, o *pathos* que a anima é o *pathos* heróico que deve ser submetido a provas para ser reconhecida, mas o reconhecimento é temido porque pode implicar em morte ou banimento.

O motivo, então, predica uma mulher que, ocultando a identidade feminina, se arma de instrumentos de guerra para lutar fisicamente num conflito armado entre países ou facções rivais, com o objetivo de destruir e eliminar o inimigo concreto. A desditosa Jovita Feitosa seria historicamente nosso exemplo concreto, assim como Joana D’Arc. Quando são transpostas para

¹⁹⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo. Editora do Senac. 1988.p. 31.

¹⁹⁷ Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes em *O Dicionário de teoria narrativa, o conceito motivo mantém afinidades com o conceito retórico topos que pode ser entendido como um motivo codificado pela tradição cultural, uma estrutura figurativa dotada de forte coesão interna que reaparece constantemente na literatura*. Ver páginas 178 à 181 dessa obra.

a ficção, esses exemplos criam figuras como Diadorim, Maria Melona e Maria Moura, que portavam armas, lutaram fisicamente e chegaram a matar inimigos com as próprias mãos.

A propósito, se fôssemos recorrer a comportamentos fora dos estereótipos, similares aos de Guida do Poço, poderíamos caracterizar como sendo donzelas-guerreiras parte considerável das heroínas de romances brasileiros. O que dizer, por exemplo, de Ana Terra, heroína que abre a trilogia d'*O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo? Será que, pelos seus feitos, ela também não entraria, e com muita propriedade, nessa caracterização? Ela também não fugia ao destino habitual do seu sexo, ao corajosamente se deixar sequestrar por um bando inteiro de bandoleiros que mataram seu pai e irmão, e assim conseguir salvar o filho, cunhada e sobrinho escondidos no matagal? E que dizer depois quando enfrenta e mata o índio que lhe ameaçava novamente o filho?

Lembremo-nos também da figura de Madalena, do romance *São Bernardo*. Não foi por discordar das atitudes do marido, fugindo assim ao papel de esposa proposto à época, que fez com que viesse abaixo o mundo que, durante décadas, Paulo Honório construiu com tanto empenho e determinação? O que dizer dos comportamentos das figuras de Aurélia, Capitu e Lucíola?...

Sabemos que há atributos que, pela sua especificidade, são definidores da condição do herói ou heroína dos mais diversos gêneros literários. O primeiro deles é o de ser uma figura incomum entre os demais. O herói ou heroína devem destacar-se por um traço ou ação em meio a seus semelhantes, para merecer a atenção do escritor e do leitor. O que equivale a dizer que a singularidade é traço constitutivo do *ethos* de todo e qualquer herói e heroína, também aos do gênero romance.

Como heroína, uma donzela-guerreira também apresenta o atributo da singularidade. Ele a distingue até mesmo das outras donzelas-guerreiras. Se compararmos Diadorim com Maria Melona ou com MuLan, veremos que elas não são iguais. Apesar de serem legítimas representantes do motivo da donzela-guerreira, guardam por isso uma mesma configuração reconhecível, *composta de elementos mínimos e indecomponíveis*¹⁹⁸ já apontados nesse estudo. Entretanto, há grande diferença entre elas, até no modo de figuração. Por isso penso que a

¹⁹⁸ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 1988, p. 179.

singularidade de Guida do Poço e Luzia-Homem não pode ser compreendida como variações do mesmo *topos* literário.

Parece-nos muito mais próprio ver, na personagem Guida do Poço, a perfeita representação da *mandona desabusada* da literatura brasileira. O tratamento que o ficcionista dispensou ao enredo, às atitudes e ações dos personagens, bem com às suas digressões apontam nessa direção.

É sabido que Oliveira Paiva, quando da estadia em Quixeramobim, lia tudo o que lhe caísse nas mãos, *até velhos documentos arquivados no cartório local*. Provavelmente pode ter aí encontrado alguma informação sobre os papéis do possível inventário, registrando a fortuna herdada pela protagonista da obra. O romance se inicia com a descrição minuciosa desse inventário, mas quer seja ele um fato histórico, ou um fato literário, não importa. O que importa é que a funcionalidade desse inventário tem importância capital para dar a sustentação do *ethos* e ações da heroína, e como elemento importante para a trama do romance. Sem ele, a heroína não poderia *ser* o que é, pois sem o *poder* de nada adiantam o *querer* e o *saber*, sem os quais não se adquire competência para o *fazer*. Tudo o que a senhora do Poço *quer*, ela pode *fazer*, já que tem o *poder* financeiro que lhe permite exorbitar das suas prerrogativas e até abdicar da categoria do *saber* (quem sabe se aí não está a raiz de nossas mazelas socioculturais). Talvez venha daí a importância dada ao dinheiro pelo ficcionista, que abre o romance com a descrição pormenorizada dos bens da rica herdeira do Poço da Moita.

Muito perspicaz, o escritor sabia que, se sua heroína não detivesse poder econômico, pouco poderia investir no papel de uma *mandona desabusada*. Por isso a faz descender de uma daquelas históricas e tradicionais famílias nordestinas, que vieram para a colônia nos setecentos. Aqui amealharam fortuna nos postos de comando, e no desfrute das benesses concedidas por *El rei*.

Contudo, se a força da rica herança material é importante para a trama do romance, ela em si pouco significaria se a heroína tivesse a índole tímida e fraca de uma Luzia-Homem. O poder de ficção e a argúcia do escritor sabem que, sem a extraordinária força de vontade da heroína, pouca valia teria a força do dinheiro. Tanto é que Guida não usa de dinheiro para afastar

a rival Lalinha do homem desejado. É com ardis planejados por uma vontade inteligente que ela é capaz de afastar todos os obstáculos que se interpõem entre si e o objeto do seu desejo.

Aqui se desenha a diferença fundamental entre dois romancistas tão próximos no tempo e no espaço, como é o caso de Manoel de Oliveira Paiva e de Domingos Olímpio. Ou seja, o primeiro vê a personagem de dentro, aceitando-a a partir dos pressupostos de sua vontade individual, enquanto Domingos Olímpio vê Luzia-Homem de fora, a partir dos pressupostos do autor, não da personagem.

A biografia de Oliveira Paiva talvez seja coerente com sua figuração de Guida do Poço, pois não diverge da postura combativa e apaixonada desse abolicionista convicto. Como membro ativo na luta contra a tirania da escravidão, seu faro ia além das aparências dos estereótipos, ou vislumbrava neles outras formas de escravidão e tirania.

Para repisar o extraordinário da determinação e força de vontade de Guida do Poço, o autor chega ao limite de lhe retirar a beleza física, apropriada às convenções literárias de sua época. Constrói sua heroína como sendo *baixa, feia e entroncada*. Ora, era de se supor que uma figura desse porte não atraísse nenhum pretendente. Mas, para espanto do leitor e dos outros personagens, mesmo despojada de beleza física, a moça tem lá seus encantos, atraindo pretendentes que lhe apreciam outros dotes pessoais. O narrador ainda faz questão de ressaltar que não é o dote financeiro que justifica a existência desses pretendentes. Por isso o narrador apressa-se em encontrar outros argumentos e justificativas, embora sejam insuficientes para explicá-la completamente. Acaba por concluir que *aquilo tinha artes do Capioto. Transfigurava-se ao vibrar de não sei que diacho de molas*.

Esses comentários surgem quando o narrador escolhe relatar o episódio do casamento da moça, acontecido somente aos vinte e dois anos, quando a maioria se casava aos quatorze ou quinze. O marido também não fora fígado pelo brilho do dote financeiro, pois *naquele sertão havia por esse tempo muita abastança, por modo que um grande pecúlio não era lá nenhum desses engodos*.¹⁹⁹ Pela forma pouca ortodoxa da corte permitida pela moça, e por artes de sedução, Guida é acusada de ter sido leviana e de ter recorrido a artimanhas de feitiçaria. O autor utiliza a voz de uma personagem secundária, mas representante do poder religioso local, o Reverendo Visitador, para explicar o acontecido. Entretanto, a fala do sacerdote, longe do ser

¹⁹⁹ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo Ática, 1981, p.15.

razoável, demonstra o quanto a mulher possuía uma força misteriosa para os homens de então, pois a resposta guarda uma acusação de longa data e contém um arsenal obscurantista de preconceitos que persistiram muito além do período medieval europeu.²⁰⁰

Na voz do Reverendo também ecoam as inúmeras vozes daqueles que conheciam e se escandalizavam com a história verídica da crônica policial de Quixeramobim, tendo tido por isso amplas repercussões em toda a Província. O escritor inverte o tempo do surgimento dessas vozes. Se, na história factual, elas surgem depois do fato verídico, no romance elas começam com a história contada de forma linear, e são reiteradas por toda a narrativa. O expediente atesta a mestria do escritor ao compor essas vozes e dá maior realismo e verossimilhança à sua ficção. Bem como indica que Oliveira Paiva planejou seu romance como um todo coerente, antes de escrevê-lo, encaixando todos os episódios fictícios no esqueleto do fato histórico conforme a continuidade e a necessidade do entrecho imaginado.

Surpreendentemente, o tom moralista não predomina nessas vozes. Ele é substituído pelos tons de surpresa, de motejo ou de bisbilhotice, conforme a situação. Resulta que a história ganha um toque de espontaneidade e leveza que se espraia por todo o romance, sem qualquer ar pesado de dramalhão.

Em todo o romance a ênfase recairá na forte personalidade e nos traços interiores de Margarida do Poço. A fala do Reverendo Visitador, que se dizia antigo entendedor de mulheres, atesta o quanto a figura de Guida do Poço perturba a mesmice do lugar. Mesmo antes disso, já no início do texto, a postura do narrador onisciente e intruso manifesta a sua convicção de que está apresentando um ser de exceção. Isso é mais evidente quando se analisa a faceta regionalista do texto, pois, embora se desenrole num ambiente sertanejo, o romance não foi construído para

²⁰⁰ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300—1800*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Como bem afirma Jean Delumeau, no capítulo *Os agentes de Satã: III A mulher, o antifeminismo agressivo vigente durante os séculos XIII-XVII não se esgotou ao término desse período, permanecendo até o limiar do século XX*. O autor apresenta uma profusão de textos literários, religiosos e médicos cujos discursos são extremamente virulentos e hostis à mulher. Em bloco, eles exorcizam atributos femininos, tais como a capacidade de sedução e envolvimento. Um dos textos famosos por ele apresentado é o *Malleus maleficarum*, segundo a visão desse texto, a experiência ensina que a perfídia e a feitiçaria é norma comum entre as mulheres.

ser um panegírico do sertão, ou do sertanejo. Ao contrário, ele se constitui, essencialmente, numa expressão de forças e atitudes da heroína, de forma que sua figura, sob alguns aspectos, é mais bem sucedida, ou ainda pelo menos mais típica do que a figura sertaneja.

Podemos dizer que o ficcionista é anti-romântico por excelência. Daí resulta a caracterização a nu, tão desprovida de véus idealizantes, que faz com que, pela primeira vez num romance brasileiro, se ouse construir uma heroína que revele bem pouca familiaridade com as musas, sendo *feiosa, baixa, entroncada e carrancuda ao menor enfado*. Sob esse aspecto o escritor foi muito original, pois, mesmo entre seus pares no romance de tradição realista — e aí — se fôssemos enumerar, veríamos uma grande quantidade de figurações, cujas personagens, sendo figuras secundárias ou protagonistas, são exemplos de mulheres belas e esbeltas. Poderemos ver o quanto essa convenção é forte, se nos lembrarmos de que ela persiste, com redobrada atenção, ainda nesse final de século XX.

A hipótese que levanto aqui é a de que, se ele a tivesse representado com a beleza de uma heroína tradicional, a força de sedução e persuasão ficariam, pelo menos em parte, creditadas a tal fato, contra os propósitos do ficcionista: demonstrar a extraordinária força de vontade da heroína, como reflexo de seu caráter forte e bravo, e da capacidade de determinar a própria história.

Não deixa de ser curioso o fato de que, mesmo sendo um escritor de tendência realista, a observação rigorosa do meio não se faz aqui de forma tão direta e, sim, às vezes ela é mediada por uma linguagem poética que transcende o retrato aparente da realidade empírica.

Vai aqui um outro traço que separa dois romancistas tão próximos no tempo e no espaço, como Domingos Olímpio e Oliveira Paiva. De fato, a maneira de configurar a cultura sertaneja coloca o par em pólos muito diversos, enquanto o primeiro faz uso do *kitsch* da linguagem poética romântica, o segundo, indo buscar na linguagem da cultura local a inspiração e o léxico, cria as imagens fortes da poesia da terra devastada pela seca:

As serras levantavam abruptamente, sem as doces transições dos contrafortes afofados de verdura. Serrotas pareciam umas cabeças de negro peladas de caspa. Ao meio-dia a cigarra vinha aumentar a impressão ardente. Os bandos de periquitos e maracanãs atravessavam o ar, em busca de verde, espalhando uma gritaria desoladora,

sem um acento de úmida harmonia, sem uma doce combinação melódica, no ritmo seco árido, torrefeito, de golpes de matraca.²⁰¹

Além do mais, quando Oliveira Paiva pinta quadros da paisagem local, ele o faz atendendo a uma funcionalidade que sempre acrescenta algo à narrativa, como bem o demonstra Flávio Loureiro Chaves:

É na vida do sertão, em sua crueza elementar mas enigmática, que vivem as personagens; e o autor estabelece uma comunhão telúrica indissolúvel, entre o homem e o meio. Não o faz ao estilo do naturalismo, num rigoroso determinismo antropológico, mas mediante a criação mais sutil e arguta de um dinamismo entre paisagem exterior e a paisagem interior...Vimos que Em *Dona Guidinha do Poço*, embora importe sobremaneira o cenário (pela própria implicação regionalista da obra), trata-se de uma paisagem funcional. Isto é: a paisagem coloca-se em função das personagens, tornando-se conotação externa do seu movimento interior.²⁰²

A mesma questão é reafirmada com vários exemplos de funcionalidade dos cenários em *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*,²⁰³ que nos diz:

A teia impalpável que o narrador vai tecendo entre as mutações na natureza e o estado interior dos personagens, transforma a descrição de simples registro do ambiente tão ao gosto dos autores regionalistas, em índice revelador dessa interioridade.²⁰⁴

Lembremos que essa capacidade de dar vida e poesia à natureza, posta em cena, espelhando nela os estados de alma das personagens, especialmente os de Guida do Poço, começou com o Romantismo que, em lugar da natureza imóvel, simples pano de fundo do figurino neoclássico, preferiu vê-la como co-adjuvante da trama e da ação do herói.

Entretanto, embora esse procedimento melhore a qualidade estética da obra *Dona Guidinha do Poço*, mesmo assim não lhe permite distância considerável dos nossos primeiros

²⁰¹ PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Ática, 1981, p.17.

²⁰² CHAVES, Flávio Loureiro. *Para a crítica de Manuel de Oliveira Paiva*. Organon Porto Alegre, UFRS, 1967, p.104.

²⁰³ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro Achiamé, 1981, p. 127.

²⁰⁴ IBIDEM, p. 127.

romances regionalistas, que erigiam o pitoresco regional como figura de proa. Pois, não devemos esquecer que é justamente pelo pitoresco que Margarida do Poço ascende à condição de heroína, ou seja, seu caráter exótico era e talvez ainda seja prato cheio para o leitor citadino.

Apesar desses pesares, cabe a Oliveira Paiva o destaque de ter sido o primeiro romancista brasileiro a figurar em nossas letras a história de uma mandona desabusada. Além do mais, sem sombra de dúvida, sua mandona é perfeita enquanto representante do tipo. Obviamente que, ao introduzir a temática do adultério e do assassinato do marido, o autor não poderia dar um final cômico à narrativa, deixando sua heroína sem punição exemplar. Dentro de um ambiente por demais abafado e provinciano, a figura seria por demais perigosa à conservação do *status quo* patriarcal, perigo que nem um criador de mulheres fortes e determinadas quis correr.

Conclusão

Três figuras femininas foram estudadas nessa pesquisa que por ora em parte se encerra. No caso da primeira, a donzela-guerreira, foi possível perceber que sua presença no imaginário da cultura ocidental tem sido forte o suficiente para as freqüentes reaparições dentro da tradição literária, permitindo-lhe configurar os caracteres fundamentais que passaram a compor um microenredo que, por ser dotado de forte coesão interna, tornou-se perfeitamente reconhecível, assim como é, por exemplo, a figura do cavaleiro medieval. Sendo assim, penso que podemos dizer que esses elementos nos fornecem a prova cabal de que a figura se tornou um motivo literário da cultura Ocidental, portanto possuidora de um *ethos* específico em sua estrutura profunda, ainda que isso não a impeça de se recobrir de inúmeras variações no nível de sua estrutura de superfície.

Isso, de fato, tem acontecido dentro da ficção brasileira, quer popular, quer erudita. Por exemplo, o cordel e o romance regionalista são veículos utilizados por nossos ficcionistas para trazê-la de volta ao público leitor. Alguns têm sido bem sucedidos nessa empreitada, outros não conseguiram transpor suas próprias limitações, perdendo-se nas dificuldades do projeto.

Uma dessas dificuldades resume-se no conflito entre tradição literária e inovação. A maioria das vezes nossos ficcionistas apoiaram-se nos estereótipos já existentes em nossa cultura. Mesmo assim, alguns conseguiram avançar e representaram mulheres além da convenção. Por exemplo, a figuração da cortesã, a quem José de Alencar, segundo alguns críticos,²⁰⁵ deu um perfil que ultrapassou as matrizes européias, pois tanto **Manon Lescaut**, **Moll Flanders** como Margarida, de a ***Dama das Camélias***, ficam aquém de nossa *Lucíola*.

Outras vezes, nossos romancistas ficaram aquém da convenção que buscavam seguir, conforme o talento pessoal e as forças socioculturais e econômicas que os impulsionavam, ou foram mais ou menos bem-sucedidos na empreitada de mesclar tradição e inovação, dando à receita justa medida, ou exagerando-a no uso de certos ingredientes.

²⁰⁵ DE MARCO, Valéria. *O Império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

Se nos lembrarmos das pressões editoriais sofridas por Defoe ao compor *Moll Flanders*, poderemos entender o feito arrevesado de sua protagonista, sua pintura chapada e o número excessivo de episódios sem concatenação com o entrecho (maridos e filhos entram e somem da história sem anúncio ou despedida), como nos mostra Ian Watt,²⁰⁶ ao analisar as dificuldades do escritor ao tentar configurar uma mulher que se afasta do modelo. Para esse autor, a atrofia do projeto estético desse romance resulta do apego excessivo aos estereótipos da mulher fatal e da pressão dos editores pelo término da obra.

Não pretendi aqui culpar Defoe nem os ficcionistas brasileiros por idêntica atitude que, por si só, revela as dificuldades do projeto de se afastar dos paradigmas seguros da época. Apenas examinei, ao longo desse trabalho, alguns desses percalços fundados na articulação da esfera literária com as estruturas de poder de nosso mundo patriarcal.

No terreno das generalidades, utilizei o ensaio *História do Medo no Ocidente: 1300 - 1800*, de Jean Delumeau, cujo capítulo quarto, *Os Agentes de Satã*, aponta as figuras que deveriam ser exorcizadas para poderem habitar o imaginário ocidental. Uma delas é a mulher, interpretada como um dos agentes de Satã, apresentando inúmeros exemplos dos perigos que ela poderia causar. Girando em sentido contrário, o capítulo também apresenta um rol significativo de formas utilizadas para extirpar da mulher tão malévola filiação.

De qualquer modo, seja qual for a interpretação da figura feminina, atravessando sociologia ou psicanálise, podemos aquilatar as dificuldades dos nossos romancistas para representá-la na ficção.

Não será absurdo imaginar que nossas circunstâncias históricas de povoamento e domínio da nova Terra tenham fornecido ingredientes também novos ao mito já formado no Ocidente, pois estudiosos como Gilberto Freyre, Luiz Alberto Moniz Bandeira em obras já citadas anteriormente descrevem peculiaridades do contexto brasileiro que favoreceram condutas femininas discrepantes. O caso da fidalga Brites é mencionado nessas obras e também no romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, configurando-se um caso exemplar que certamente favoreceu a passagem da História ao mito. Deste à literatura encontram-se outras fissuras, ou seja, outras tantas dificuldades aos ficcionistas, obrigados a trabalhar também com a convenção.

²⁰⁶ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Foi o que aconteceu na tentativa frustrada de Domingos Olímpio ao erigir a figura da donzela-guerreira em *Luzia-Homem*. Apontei algumas das dificuldades desse projeto estético, porque o ficcionista não conseguiu se livrar do desejo de santificar sua heroína segundo os estereótipos de sua época, retirando-lhe por isso a autodeterminação e a coragem necessárias para a conquista do *status* da donzela-guerreira. O romance *Luzia-Homem* é um bom exemplar da rigidez da convenção diante do processo de representação da figura feminina. Preso aos seus tabus, nosso romancista ficou aquém do que tenha talvez pretendido com tal empreitada.

Por último, o estudo de Margarida do Poço (creio que o mais rico) demonstrou as habilidades do ficcionista ao trabalhar com a personagem tipo. Aliás, Manoel de Oliveira Paiva era um mestre nessa particularidade. Se a morte não lhe frustrasse vocação tão promissora, talvez ele tivesse se tornado tão bom criador deste modelo como o foi o português Eça de Queirós.

Como aconteceu com a personagem Luzia-Homem, este estudo não me permitiu enquadrar inteiramente a heroína Margarida do Poço no rol das donzelas-guerreiras. Mas possibilitou demonstrar a existência da figura da mulher discrepante entre nós, sua tradição e as formas utilizadas para sua representação. Conforme afirmei no corpo do trabalho, ambas as personagens existem no limite da convenção da donzela-guerreira. O maior pólo de desequilíbrio localiza-se no tom farsesco e/ou cômico que envolve as protagonistas, aproximando-as às vezes do grotesco. Ora, certamente isso as afasta do motivo límpido da donzela-guerreira tradicional. São uma espécie de megera (in)domada do passado, habitando a tradição cômica e de mulher biônica de nossos dias, habitante do folhetim eletrônico.

Concluindo, podemos dizer que tanto Domingos Olímpio, quanto Manoel de Oliveira Paiva, ao tentarem representar o feminino, escreveram ficção datada. Entretanto, resta a eles o mérito de terem aplainado o caminho para aqueles que vieram depois.

Bibliografia:

- ALENCAR, José. *Guerra dos mascates. Crônica dos tempos coloniais*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1871.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ANDRADE, Mário. *Macunaima*. Edição crítica de Telê Porto Ancora Lopes. São Paulo: LCT/SCCT, 1978.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Figurações do feminino em Luzia-Homem*. In: *Tempo Brasileiro*, 101-Abril/Junho, 1990.
- . *Iniciação à comédia*. Coleção Letras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião encalacrado (A poética de Júlio Cortázar)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)*. In: ——. *Cadernos de Pesquisa*, n.º 89. São Paulo: Cortez Editora, maio de 1994.
- . *Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)*. In *Ficção em debate e outros temas*. Coleção Remate de Males. São Paulo: Duas Cidades, F 465, Campinas: Universidade Estadual De Campinas, 1979.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- ASSIS, Machado. *Instinto de nacionalidade*. In *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1994.
- . *Eça de Queirós: O Primo Basílio*. In *Obras Completas*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1994.
- . *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Coleção Travessias. São Paulo: Editora Moderna, 1994, p.55.
- . *Papéis Avulsos II*. In *Obras Completas*. São Paulo: Globo. 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Bernar Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução Aurora Fornari Bernardini et alii. 2a. edição. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1990.
- BALDERSTON, Daniel (ed.) *The historical novel in Latin América*. Garthersbyrg: Ediciones Hispanoamérica, 1986.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O feudo - A Casa da Torre de Garcia d'Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BAPTISTA, Bastos. *A colina de cristal*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.
- BENDER, Ivo C.. *Comédia e riso uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.
- BOYER, Alain-Michel. *Le contrat de lecture*. In *Trames, Littérature populaire, peuple, nation, région* (Actes du colloque international des 18-19-20 mars 1986), Limoges, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno – ensaios de critica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.^a edição, São Paulo: Ática, 1988.
- . *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). 7a. edição, Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- . *A Literatura e a formação do homem*. (Separata da Revista Ciência e Cultura). Setembro de 1972, V. 24 (9).
- . *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In *Vários Escritos*. 3ª edição, São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- . *O aparecimento da ficção; um instrumento de descoberta e interpretação*. In *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). 7a. edição, Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- . *Ensayos y Comentarios*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- CASCUDO, Câmara. *Maria Gomes. Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1946.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Para a crítica de Manoel de Oliveira Paiva*. *Organon*, Porto Alegre: UFRS, 12(12): 99-112, 1967.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil. Era realista, era de transição*. 4.º vol., 4.ª edição. São Paulo: Global Editora, 1997.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- . *Coivara da Memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- . *Os Desvalidos*. 2a. edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Outras Palavras*. In *CINFORM. Cultura*, Aracaju, 24/02/97, Edição 724, p.2.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre o regionalismo e o naturalismo: um projeto literário questionável*. *Literatura Brasileira Contemporânea*, ano 1, n.º13 (texto online), da Universidade de Brasília, segunda quinzena de novembro de 1997.
- DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Tradução de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300 — 1800*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortês – Luciola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- DIMAS, Antonio. *Uma proposta de leitura para o Cabeleira*. In *Língua e Literatura*. Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, vol. 3, 1974.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Coleção Universidade, Ediouro, s/d.
- FRANCHETTI, Paulo. *Eça e Machado: críticas de ultramar*. In *CULT - Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, n.º 38.
- . *O Riso romântico - Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos*. In: *Remate de Males* n.º 7 - Revista do Departamento de Teoria Literária - IEL - Unicamp. Campinas.
- FRAPPIER, Jean. & GOSSART, A. M. *Le Théâtre Comique au Moyen Âge*. Paris: Librairie Larousse, s/d.

- FINAZZI-AGRO, Ettore. *A novelística portuguesa do século XVI*. Lisboa: Biblioteca Breve. Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio, 1978.
- FILGUEIRAS, Maria. *O Regionalismo a caminho da realidade*. In *Luzia-Homem*, 14.^a edição, São Paulo: Ática, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7a. edição revista e aumentada, Recife: Editora Massangana, 1996.
- . *Sobrados e Mucambos*. 7.^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1974.
- GALVÃO, Walnice, Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- . *De sertões e jagunços*. In *Sacos de gatos. Ensaaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- . *O ciclo da donzela-guerreira*. In *Gatos de outro saco. Ensaaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. *Ricerca delle tendenze e degli interessi morali e intellettuali prevalenti tra i letterati*. In: — *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Editori Riuniti, 1975, p.15.
- HAUSER, Arnold. *O Segundo Império*. In *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- HUIZINGA, JOHAN. *O declínio do amor na Idade Média*. 2.^a ed., tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Ulisseia, s/d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum – O martelo das feiticeiras*. 7.^a Edição. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
- KOTHE, Flávio R. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- KURZ, Robert. *O último buraco negro*. In *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, pp. 5-12, 12/12/1997.
- LAFETÁ, João Luiz. *Estética e ideologia: O modernismo em 1930*. In: —. *Argumento*, ano 1, n. 2, Revista Mensal de Cultura, s/d.
- LAJOLO, Marisa. *Eça de Queirós e suas leitoras malcomportadas*. In *Revista Mulheres e Literatura* - Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura -NIELM, UFRJ, novembro de 1998.
- LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- . *O foco narrativo. Série Princípios*. 10.^a edição. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarito. Lisboa: Editorial Presença, 1968.
- . *Ensaaios sobre literatura*. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira [s.d.].
- . *Le roman historique*. Tradução de Robert Saille [s/ed]. Paris: Payot, 1972.
- . *Realismo crítico hoje*. Trad. De Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda, 1969.

- MARTINS, Mário. *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*. Lisboa: Biblioteca Breve. Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio, 1986.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, vol. 5, São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976-1979. 7v.
- . *O modernismo e a literatura brasileira*. Vol. VI, São Paulo: Cultrix, 1973.
- . *Mudança de Guarda*. In *Ponto de Vista*. Vol. 13, 1997.
- MEIRELES, Cecília. *Uma antepassada da donzela-guerreira*. Vários autores. *Estudos e ensaios folclórico em homenagem a Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1960.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993.
- . *Autores de Cordel/Seleção de textos e estudo crítico*. In *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- . *Folhetim - uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Maria Padilha e toda a sua quadrilha – de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- MELETÍNSKI, E. M. *Arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) História da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 1988.
- NUNES, Benedito. *Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*. In *O Livro do Seminário*, 1^o. Bienal Nestlé, L.R. Editores, 1983.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 14a. Edição, São Paulo: Editora Ática.
- PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ática, 1981.
- PINTO, Rolando Morel. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.
- PRIORE, Mary Del. *Mulheres no Brasil Colonial*. Col. *Repensando a História*. São Paulo: Contexto, 2000.
- QUEIROZ, Raquel. *A donzela e a moura torta*. 45 crônicas escolhidas. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- . *Lampião*. (Drama em cinco quadros). 3a. edição revista. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1979.
- . *Memorial de Maria Moura*. 9a. edição. São Paulo: Editora Siciliano, 1996.
- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Série Bom Livro. São Paulo, Ática, 1993.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 71a. edição, Rio de Janeiro: Editora Record.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 179.
- REVUE d'Histoire Littéraire de la France. *Le roman historique*. Paris, mars-juin, 1975.
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROCHA, Mechiades da. *Bandoleiros das catingas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- . *Sarapalha*. In *Sagarana*. 43.^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira - Seus fundamentos econômicos*. 4.^a edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Rembrandts e Papangus*. In *Os Pobres na Literatura Brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 5a. edição, São Paulo: Editora Ática.
- . *O matuto. Crônica pernambucana*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1878.
- TEÓFILO, Rodolfo. *Os Brilhantes*. Brasília: INL, 1972.
- UMBERTO, Boccioni et alii. *Manifesto of the Futurist Paintners*. Tradução de Robert Brain, in *Futurist Manifest*, org. Umbro Apollonio 1910 (Viking, 1973).
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

Apêndice

Homenagem Póstuma à Jovita

Mais tarde um voluntário, cuja idade
orçava pelos dezessete,
serena a consciência e calmo o rosto
da pátria no altar depunha, alegre
e ousado, a oferenda de seu braço
e a vida inteira, em público auditório,
perante as principais autoridades
d'uma cidade estranha e mui distante
da casa de seu tio. O patriota,
longe de ser um nobre e rico herdeiro
de grossos cabedais, pessoa ilustre
era mulher e tal mulher Jovita!
era eu, disfarçada em trajes de homem.
[...]

Tudo afrontei: às portas da cidade
apenas me deti, para vestir-me
com trajes masculinos e grosseiros.
Fiz rolar do cabelo as negras tranças
a meus pés, o ornato das orelhas,
fitas e anéis e o resto de adornos

que o meu sexo indicavam.²⁰⁷

A Dama Guerreira

Grandes guerras se apregoam
Lá nos campos de Aragão;
Triste de mim que sou velho,
Nas guerras me acabarão
De tantos filhos que tive
Não me resta um só varão,
Pra me valer agora
Nesta triste ocasião.
Mandai-me, senhor, à guerra,
Que eu servirei de varão.
Como poderá isto ser,
Filha do meu coração;
Quando te virem na guerra
Logo te conhecerão:
—Tendes os cabelos mui grandes,
Logo te conhecerão.
“Mande cá uma tesoura
Que os deitarei no chão.
—Tendes os olhos garridos,
Filha, te conhecerão;
“Quando eu passar por homens”.
Eles se abaixarão.
Tendes os ombros mui altos,

²⁰⁷ FASCHERA, Sisno de. *Homenagem Póstuma à Jovita*. Poemeto com uma carta do Ilmo. Sr. Dr. J. M. Velho da Silva. Rio de Janeiro, Tipografia Perseverança, 1868.

Filha, te conhecerão;
“Com o peso das armas”.
Eles se abaixarão.
—Tendes as mãos mui mimosas,
Filha, te conhecerão;
“Com o exercício das armas”.
Elas se engrossarão.
—Tendes seios estufados,
Filha, te conhecerão;
“Mandarei ao alfaiate
Cortar um justo gibão,
Sendo bem apertadinho,
Eles se encobrirão.
Já que queres, minha filha,
Guerrear em Aragão,
Eu te concedo licença,
Te boto minha bênção.
Despediu-se de seu pai
E de todos em geral;
E montando em seu cavalo
Foi falar ao general.
O general logo a entrega
Ao seu lindo capitão:
“Aqui tendes este soldado”,
Fazei dele estimação.
O capitão assim que a viu
Logo mulher lhe parecia;
E se ele mulher fosse
Muito lhe agradaria.
O varão lhe respondeu

Com palavras amorosas:
—Cale-se, meu capitão,
Suspeitas são enganosas.
Chegando na sua casa
Seu pai e mãe lhe diria,
Se era mulher ou homem
Quem consigo levaria.
E então responderia,
Que os olhos do meu varão,
Que me encantam de amores,
São de mulher, homem não.
Se queres saber, meu filho,
Se ele é homem ou mulher,
Convidai-o, vos um dia,
Para convosco jantar
Pondo altas e baixas cadeiras
Para ele se assentar,
Que se ele homem for
Nas altas se há de sentar.
E o varão muito discreto
Nas altas se assentou,
E puxando de um trinchante
Pão e queijo espatifou.
—Se queres saber, meu filho,
se ele é homem ou mulher,
Convidai-o vós um dia
Para convosco feirar.
Que se ele mulher for,
Em fitas há de pegar.
O varão muito discreto,

Pegou logo em uma adaga:
Que bela adaga está esta
Para um homem pelejar!
Que lindas fitas são estas
P'ra uma dama se enfeitar!
Se queres saber, meu filho
Se ele é homem ou mulher,
Convidai-o para nadar;
Que se ele mulher for,
Desculpas vos há de dar.
E o varão como discreto
Pôs-se logo a descalçar,
E puxando de uma carta
Pôs-se a ler e a chorar.
Que tendes vós, meu varão
Que assim vos veio chorar?
—É meu pai, que a esta hora
Já se vai enterrar.
Os sinos da minha terra
Aqui os ouço dobrar;
E duas irmãs que tenho
Aqui as ouço chorar.
Se quereis casar comigo,
O meu lindo capitão,
É na terra de meus pais,
Cá na vossa terra, não.”²⁰⁸

A filha do Cangaceiro

²⁰⁸ COSTA, F. E. Pereira da. *Folclore Pernambucano. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 1907, t. 70, p.2

Eu era dono de uma
pequena propriedade
vivia com minha esposa
na maior tranqüilidade
tinha somente uma filha
com seis meses de idade

Certo dia em minha casa
dois mascarados chegaram
me pegaram de surpresa
ali me amordaçaram
minha esposa e minha filha
os bandidos carregaram

[....]

Segui com o fazendeiro
andando pela estrada
e numa poça de sangue
que vi na encruzilhada
encontrei a chupetinha
da minha filha estimada

Nesse momento acabou-se
todo o prazer que eu tinha
com o maior desespero
por ter a sorte mesquinha
gritei aterrorizado:
mataram minha filhinha

[...]

Ivone nesse momento
disse meu pai querido
eu lhe prometo por Deus
fazer seu último pedido
peça o que mais desejar
que será logo atendido

Ouvindo isto ele disse:
espero que tenhas sorte
de cumprir o que prometes
já que provas ser tão forte
procures o fazendeiro
para vingar minha morte

[...]

Ivone partiu pra ele
como uma cobra acanhada
com a ira que estava
deu-lhe uma punhalada
porém Roberto livrou-se
numa rapidez danada

Nesse momento o bandido
meteu a peixeira nela
Ivone por não ter prática
não pode se livrar dela

mas topou na cartucheira por isso
não furou ela

Ela viu que no punhal
não podia vencer ele,
bateu mão a seu revólver
e deu cinco tiros nele
errou três acertou dois
no peito e na perna dele

Casualmente um dos tiros
feriu-lhe o coração
nesse momento o bandido
caiu sem vida no chão
ela se vendo vingada
foi entregar-se a prisão

Da mesma forma que ela
se achava disfarçada
trajada de cangaceiro
a pobre ficou trancada
naquela imunda prisão
esperando ser julgada

Não sendo reconhecida
Ivone não declarou-se
então por toda cidade
logo a notícia espalhou-se
que o legítimo assassino

do fazendeiro entregou-se.²⁰⁹

XXIX. Da mulher a quem arrancaram os colhões²¹⁰

Senhores, vós que tendes esposas e que as colocais alto demais, de sorte que lhes dais demasiada autoridade sobre vós, estais apenas deixando que vos desonrem. Escutai um pequeno exemplo que aqui está escrito para vós. Nele podeis encontrar modelo. Não deveis doar tudo a vossas mulheres, de medo que vos amem menos. Deveis castigar as tresloucadas. Sim, fazei-as aprender que não devem se encher de orgulho para com seu senhor nem dominá-lo, mas que têm de o estimar, amar e obedecer e honrar. Se assim não fizerem, será para vergonha delas.

Agora entrarei em minha narrativa do exemplo que quero contar, e que deve ser bem ouvido por aqueles que transformam as mulheres em seus senhores, do que lhes advém desonra. Sobre esse assunto direi que não há logro pior do que um verdadeiro, e aqui descobrireis isso. Houve outrora um homem rico que possuía grandes riquezas. Era cavaleiro e tinha muitos bens, mas havia amado tanto sua mulher que a colocara acima de si mesmo e lhe entregara o senhorio de sua terra e de sua casa e lhe doara tudo, de sorte que a mulher o desprezou tanto e lhe teve tão pouca estima que tudo o que ele dizia ela contradizia, e desfazia tudo o que ele fazia.

Os dois tinham uma filha mui bela. O rumor de sua beleza espalhou-se tão longe ali e além, a opinião pública tanto falou dela que um conde ouviu falar a respeito. Prontamente começou a ter-lhe muito amor, Nunca a tinha visto e ,no entanto, a amava Acontece amiúde. Homem ama sem ver, porque ouviu louvar. Isso parece bom.

O conde não tinha mulher. Era jovem e de grande discernimento e cheio de sabedoria, o que vale mais do que qualquer possessão. De mui bom grado teria visto essa jovem de quem lhe falam, para saber se o que contam é verdade ou mentira. Depois ele a viu. Escutai como.

²⁰⁹ ADALGISO, Carlos. *A filha do Cangaceiro*. Paraíba, Editor Proprietário João Severo da Silva (Cícero), s/d

²¹⁰ De autor anônimo — *Pequenas Fábulas Medievais* — *Fabliaux des siècles XIII e XIV*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p-p. 157-169.

Um dia o conde foi caçar, e com ele três cavaleiros. Um valete conduzia os cães. Caçaram na floresta o dia inteiro, até depois de nonas, quando então as nuvens se amontoam, começa a trovejar forte, com raios, e chove muito. Os homens do conde, que caçam num outro lado, vêem-se separados dele e perdidos, com exceção do quarto homem. O sol ia se esconder. Diz o conde:

— Qual será vossa opinião? Não sei o que podemos fazer. No momento não podemos nem mesmo chegar a uma das casas deles. O sol vai se esconder. E tampouco sei onde está nossa gente, porém imagino que estão indo embora. Temos de procurar um abrigo, mas não sei onde nem qual.

Enquanto o conde gemia, desceram por uma trilha até um jardim perto de um viveiro, na casa do cavaleiro, esse cuja filha é bela.

E eis que cavalgam por lá. Nesse dia choveu, não fez bom tempo. Apeiam sob um pequeno olmo. O homem de bem, a quem devia pertencer a casa, está sentado sobre urna pedra. Eis que o conde o saúda e este responde à sua saudação e fica em pé.

O conde pede-lhe hospitalidade.

— Senhor — diz o cavaleiro —, de bom grado vos albergaria, pois tendes precisão de repouso, mas não ousa fazer isso.

— Não ousais? Por quê?

— Por causa de minha mulher, que por preço nenhum concorda com o que eu faça ou diga. Tem poder sobre mim, autoridade sobre minha casa e comando sobre tudo. Pouco lhe importa que eu sofra com isso. Para ela não sou mais que uma capa de chuva. Ela faz tudo a seu grado e nunca ao meu. Na- da faria a meu pedido.

O conde acha graça e depois diz:

— Se fósseis um bravo, não teríeis feito isso.

— Senhor — toma o outro —, ela se apoderou de tudo e desejará que seja sempre assim, se Deus não tiver piedade de mim. Agora, esperai um pouco aqui. Irei lá em cima. Vinde em seguida. Deveis pedir-me abrigo, insistir, e eu recusarei. Se ela ouvir, sei que sereis alojados, porque vos terei expulsado.

Eles ficam e o outro volta para casa. Quando ele tinha entrado, os demais o seguem.

Diz o conde:

Deus salve o senhor da casa. Que Ele dê a vós e a nós Sua recompensa.

Senhor conde, que Deus vos abençoe, a vós e a vossa companhia!

Então o conde muda de assunto:

— Senhor, temos precisão de abrigo. Albergai-nos! — Não farei tal coisa.

— Por quê, senhor?

— Porque não vou querer.

— Albergai-nos, por generosidade!

— Em verdade não farei isso, de forma nenhuma.

— Por favor e por amor, albergai-nos até o amanhecer!

— Não farei isso, de maneira nenhuma, nem por amor nem por rogos.

A mulher ouve-o. Põe-se de pé de um salto. Precipita-se, pronta para fazer sua própria vontade:

— Senhor conde, sede bem-vindo. Sereis recebido com júbilo. Apeai imediatamente.

Eles apearam e os valetes serviram-nos bem, pois a senhora assim havia ordenado.

Diz o senhor:

— É minha vontade que eles não recebam nem de meus peixes nem de minha boa caça, nem de meus vinhos nem de meus animais selvagens nem de minhas aves nem de minhas tortas.

Diz a mulher:

— Vamos, ficai à vontade. Não vos inquieteis com o que ele diz, pois é apenas em palavras, nem mais nem menos, que este senhor tem o ar tão terrível.

Eles ficam mui contentes com a acolhida e a senhora ocupou-se bastante. Ela se dá muito trabalho para os servir. Os cavalos recebem aveia à farta, porque mesmo isso o senhor ousara recusar.

A senhora apressa o jantar. Mandou preparar carne de caça e aves em quantidade.

Ela escondeu a filha num aposento. Não queria que o conde a visse já o senhor queria muito.

- Senhora - diz ele -, deixai minha filha comer naquele quarto, com nossa gente, e não aqui. Ela é tão bela, tem um corpo tão bonito! O conde é jovem. Se a vir, é uma flor tal que ele prontamente a cobiçará.

Responde a mulher:

- Pois bem, ela virá comer aqui conosco. E, ao contrário, ele a verá.

A mulher enfeitava-a bem. E ela era bem-feita e tinha a tez clara e rubra. A mãe traz a jovem. O conde tomou-a pela mão, sentou-a junto de si. Muito haviam louvado sua beleza, que porém lhe pareceu inda maior. Acha que a moça é mui bela. O amor atinge-o sob o mamilo, amor que o fez amar tanto que a desejará para companheira.

Então eles se lavaram e tomaram assento. O conde, a quem o amor seduziu, come ao lado da bela jovem.

A comida foi extraordinariamente rica. E eles beberam bem, vinhos de uva e vinhos de amora. Tudo isso agradou muito ao conde. Após o jantar, distraíram-se conversando, e depois vieram frutas. Depois de comer *eles se* lavaram. Os escudeiros trouxeram a água. Depois beberam vinho, que estava bom, e depois o conde tomou a palavra. Disse ele:

— Senhor, peço-vos para esposa vossa filha tão bela. Mais bela meus olhos nunca viram. Dai-a para mim, pois a quero.

Respondeu o pai:

— Não farei isso, pois quero casá-la mais baixo. Vou dá-la a alguém de sua posição.

A senhora ouve-o e se ergue de um salto.

— Senhor - diz ela -, vós a tereis, pois não cabe a ele dar a filha. Nunca ficareis descontente. Entrego-a a vós, e com ela muito ouro e muita prata. Tenho ornamentos mui ricos. Entrego-a a vós. Tomai-a.

Responde o conde:

— Obrigado, estou reconhecido. Amo-a tanto que a quero ter por sua beleza, não por sua riqueza. Aquele que a tiver não terá pouco.

Então os leitos foram preparados. Eles vão se deitar. Todos dormem. O amor atormenta o conde. Ele dormiu um pouco, porém velou mais. O amor falou-lhe baixinho de seus desígnios.

De manhã, quando levantaram, prontamente vão para a igreja. Levam consigo a jovem. A ela o conde presenteia com prata. A ele a senhora oferece bens: tecidos e moedas, vasos em arcas. O conde diz que possui muitos bens, que guardem aqueles. Diz verdade. Quem toma boa esposa tem muito. Quem toma esposa má nada tem.

Diz o pai:

— Filha, escutai isto: se quereis ter honra, temei vosso senhor o conde. Se não o fizerdes, será vossa vergonha.

Diz mãe:

— Vinde falar comigo, cara filha, mas aqui, à parte. De bom grado, mãe — responde a filha. A mãe lhe aconselha ao ouvido:

— Cara filha, erguei a cabeça, sede altiva para com vosso senhor. Tomai para modelo vossa mãe, que sempre contradiz vosso pai. Nunca ele disse algo que ela não contradissesse, nem ordenou algo que ela fizesse. Se quereis ter honra, contradizer vosso senhor. Colocai-o atrás e vós à frente. Fazei pouco caso de sua vontade. Se assim fizerdes, sereis minha filha. Se não, pagareis caro.

— Assim farei — responde a jovem —, se puder e se encontrar ocasião para tal.

O pai não quis mais esperar e vai até a filha para lhe pedir:

— Minha cara filha — diz o pai —, não acrediteis nas palavras de vossa mãe. Se desejais honra, temei vosso senhor o conde, para que ninguém vos recrimine. Tende sempre a mesma opinião que ele. Se assim não fizerdes, estareis errada e em toda parte sereis censurada.

O conde não quer ficar mais, quer partir — E o senhor pôs-se a falar:

— Senhor conde — diz o homem rico —, dei-vos minha filha. Senhor conde, se vos apraz, tomai este palafrém que é de grande valor e estes dois galgos que são belos e corajosos e ousados e rápidos.

O conde aceita e agradece. Pede permissão para partir e leva consigo sua mulher. O conde vai embora, procurando na cabeça qual artimanha e qual procedimento usará para fazer que sua mulher se porte com ele como deve ser e não se assemelhe à mãe, que é tão orgulhosa e tão intratável.

Então chegam a um campo. Urna lebre salta à sua frente no prado. Diz o conde:

— Ide, galgos, correi atrás dela! Como sois corajosos e rápidos, ordeno, por vossas cabeças, que pegueis de salto essa lebre, ou então perdereis vossas cabeças agora mesmo.

Os galgos correm com quantas patas têm. Não a conseguem alcançar. Voltaram, e o senhor cortou-lhes a cabeça com a espada afiada. Depois disse a seu cavalo acastanhado:

- Não pastes a relva nem uma única vez mais.

O palafrém não o escutou. Após um momento, recomeçou a pastar. O conde apeia. Corta-lhe a cabeça. Monta num outro.

— Senhor —diz a mulher ao conde—, esse palafrém e esses galgos vos deveriam ser preciosos, por causa de meu pai se não por minha causa. Matastes todos eles. Não sei por quê.

Responde o conde:

—Somente porque desobedeceram à minha vontade.

E o conde vai embora, levando consigo sua mulher. Essa história de enganar atormenta-o muito. Chegam à principal cidade de seu domínio. Lá estavam reunidos os barões e os vassalos, que sentiam muita tristeza por causa de seu senhor, que acreditavam terem perdido. Ei-los que descem na ponte. Os outros vão a seu encontro. Acolhem-no. Alguns lhe perguntaram quem era aquela bela senhora.

— Senhores, ela é por direito vossa senhora.

— Nossa senhora!

— É verdade, juro, pois lhe coloquei o anel no dedo. Por Nossa Senhora, que ela seja bem acolhida!

Receberam-na com grande júbilo. O conde prepara sua festa de núpcias. Chama o cozinheiro e discute com ele. Pede-lhe que faça temperos que lhe agradem e molhos mui saborosos, que nossa gente seja bem recebida para honra da nova senhora, porque todos juntos lhe fazem boa acolhida.

Diz o conde:

—Vou me preparar.

A senhora chama de lado o cozinheiro:

— Que te disse o conde?

— Que eu lhe faça molhos bons e variados.

— Queres ter minha opinião?

— Sim, senhora. — Cuida para que não haja um único que não seja com alho. — Não ousarei.

— Decerto que ousarás. Ele não vai zangar contigo se souber que fui eu que mandei. E deves mesmo fazer minha vontade. Posso te ajudar ou te prejudicar.

—Senhora, farei como vos apraz — diz ele —, mas que eu não seja punido por isso. Estou a vosso serviço em tudo.

O cozinheiro vai para a cozinha. Acaba de preparar seus pratos. O cozinheiro preparou sua alhada.

Então soaram para a água. Todo mundo se levanta, senta à mesa. As iguarias chegam rapidamente, para os barões e para a gente da casa. E sobre cada prato vem o molho com alho. Mas havia também muito vinho bom. O conde ficou perplexo. Não soube o que fazer. Então, esperou que as pessoas fossem embora. Manda seu cozinheiro vir ao salão. Este vem, mas não com coragem. Estava com medo e veio tremendo.

— Vassalo — perguntou o conde —, com ordem de quem fizestes tantos molhos com alho, e isso a despeito dos temperos que vos ordenei?

O cozinheiro ouve-o. Não sabe o que fazer.

— Senhor — responde —, vou dizer. Assim fiz, senhor, por causa de minha senhora. Por vossa senhora, em verdade, senhor, porque não ousei recusar-lhe.

— Pelos santos que invocamos para Deus, nada vos protegerá por desobedecer a minhas ordens!

O conde justicou o cozinheiro. Fura-lhe o olho e corta-lhe a orelha e urna das mãos e depois exila-o de sua terra, para que não continue ali. Depois, disse para sua companheira:

— Senhora, quem vos deu a idéia de mandar preparar esses molhos?

— Fui eu, senhor, e cometi um erro.

— Não, não foi assim, por São Dioniso! Isso não foi idéia vossa. Mas agora dize!, doce amiga, quem vos deu tal conselho?

— Senhor, minha mãe aconselhou-me a não trair minha linhagem, a não aceitar vossas ordens, a dar precedência às minhas. E disso me adviriam honra e bens. Nessa fé agi assim. Agora me arrependo, pela piedade de Deus.

— Bela — diz o conde —, por Deus, isso não vos será perdoado sem castigo.

Ele se levanta. Pega-a pelos cabelos e atira-a, submissa, por terra. Com um bastão de espinhos, bate-lhe tanto que a deixou quase morta. Carrega-a desmaiada para o leito. Ela ficou

deitada bem três meses sem poder sentar à mesa. E lá o conde a fez sarar, de tanto que a fez servirem bem.

Escutai o essencial de um outro exemplo. A orgulhosa mulher do homem probo é tomada pelo desejo de ver sua filha. Quer se pôr a caminho no dia seguinte. Preparou seis cavaleiros e foi mui nobremente até o pátio. Disse a seu senhor, como era seu hábito, que a seguisse se assim quisesse. Ele montou sem hesitar, pois a senhora o dissera. E assim ele vai seguindo a mulher. Leva um único escudeiro, a quem dera um pequeno feudo, e com ele um laçao e nada mais.

A dama chegou, um pouco altaneira demais. Manda dizer ao conde que está ali. O conde considera uma louca audácia que seja ela quem se anuncie e não seu senhor, que vem ao lado, segundo ouve dizer. Mesmo assim, manda preparar a luz e o alimento.

E eis a dama recebida. Mas não foi muito bem acolhida. O conde não lhe fez boa cara.

E eis que chega o pai. O conde precipita-se ao seu encontro.

— Sede bem-vindo - diz com voz forte. Ele corre para o estribo e o outro protesta.

E o conde diz:

— Ora, senhor, aceitai que vos sirvam em vossa casa!

— De bom grado, se isso vos apraz.

O conde levou-o pela mão. Sentou-o junto de si. Mandou que o descalçassem e servissem. A condessa, que tinha ternura pela mãe, saiu do quarto. Entretanto teme o conde, pois se lembra do bastão. Saudou primeiro seu pai, e este respondeu e depois beijou-a. Depois saudou a mãe. De mui bom grado teria ido até ela, mas o conde sentou-a ao lado do pai. A mãe fez cara triste.

Os cozinheiros apressavam a refeição. Fizeram um bom fogo diante das mesas. As pessoas erguem-se e tomam assento para comer. O conde gosta muito de seu senhor. Sentou-o junto de si com orgulho. Eles foram mui ricamente servidos. Recebem iguarias muito boas e bons vinhos de uva envelhecidos, e bons vinhos de amora e finos claretes. A dama orgulhosa e seus seis cavaleiros são colocados num banco afastado. Não foram tão bem servidos. O conde fez isso de propósito para aquela que tanto se opunha a seu senhor.

Todos comeram. Mandam retirar as toalhas. Divertiram-se e se distraíram. Comem das frutas e depois vão deitar.

A noite acaba. O dia surge. O conde levanta. Está triste por seu senhor, que tem mulher má. Chama-o no salão:

— Senhor, ide caçar em meu parque com cães ou com redes ou com arco. Ide caçar, para que tenhamos carne com fartura. Que não haja nem valete nem cavaleiro que não vá caçar. Fico aqui com estas senhoras. Minha cabeça está doendo, sinto uma dor mui forte.

Prontamente eles montaram. Não esperam mais. Vão todos caçar. Não fica ninguém, exceto o conde e quatro homens fortes, robustos, temíveis e grandes. Ele diz em voz baixa a um de seus mouros:

— Vai procurar os colhões de um touro, os colhões e a barriga, e traze-os para mim, mais uma faca e uma lâmina bem afiadas. E traze-me tudo isso em segredo.

E o outro assim fez sem hesitar. O conde pegou a dama pela manga, sentou-a a seu lado e falou: — Dizei-me, e que Deus vos ajude, dizei-me o que vou perguntar. — De bom grado, senhor, se eu souber.

— Tenho muita vontade de saber de onde tendes esse orgulho que vos faz desprezar tanto vosso senhor, e que não importa o que ele diga, vós dizeis o que lhe desagrada e ordenais que seja feito o contrário? Uma esposa não comete maior vilania do que desprezar seu marido.

— Senhor, sei mais do que ele sabe e ele nada faz que me agrade.

— Senhora, sei muito bem de onde isso vos vem. Essa altivez está alojada em vossos rins. Bem vi em vosso olhar que tínheis nosso orgulho. Tendes colhões como nós e vosso coração sente orgulho disso. Quero mandar apalpar-vos lá. Se lá estiverem, farei que sejam tirados. Diz a dama: — Calai-vos, caro senhor. Não deveríeis brincar comigo.

O conde não quer demorar mais. Começa a chamar seus homens:

— Estendei-a bem por terra. Vou fazer que procurem nos dois rins.

Eles deitam a mulher, submissa. Então ela brada: — Desgraça e miséria!

Um dos homens pega a lâmina. Fende-lhe meio pé da nádega. Coloca a mão dentro e puxa daqui e dali um dos colhões do enorme touro. Ele puxa e ela berra. Ele finge que o tira do corpo e, rápido, coloca-o numa bacia. E a mulher finalmente acredita que é verdade. O conde se volta para ela, que diz:

— Miserável, desgraçada, desde meu nascimento estou destinada à desgraça. Doravante serei mais prudente. Se pudesse escapar daqui, nunca mais iria contradizer meu senhor.

E o homem fende-lhe de lado a lado a outra nádega e finge arrancar-lhe o outro colhão. joga-o todo ensangüentado na bacia. A mulher muda, desmaia.

Quando ela volta a si, o conde lhe diz:

— Senhora, agora temos conosco o orgulho que vos fazia ousar. Doravante sereis uma pessoa muito humilde. Temo, porém que inda reste alguma raiz, se eu não a queimar. Vamos, depressa! Aquecei-me uma faca para cozinhar essas raízes.

Diz a mulher:

— Senhor, piedade! Juro-vos mui sinceramente, por minha palavra, e vos prometerei pelos santos que não contestarei mais meu senhor e que o servirei como devo. Ouvi-me, dou minha palavra.

— Então aguardai que ele venha. jurai isso para ele, se quereis ser acreditada.

— Senhor — responde ela —, assim prometo. A condessa ficou com o coração triste.

Muito chorou por sua mãe.

— Ora essa! — diz o conde. — É preciso agradecer-me pelo que fiz a vossa mãe, pois lhe tirei seu orgulho. Receio que sejais parecida com ela e que tenhais esse orgulho em vossos rins. Agora, deixai que eu os apalpe, e se os encontrar vou tirá-los.

— Piedade, senhor, pelo verdadeiro Deus! Senhor, já me apalpasses tantas vezes que deveis saber se eles estão lá. Oh, não! Por Deus! Não tenho a natureza de minha mãe, que é orgulhosa e dura. Na verdade, sou mais parecida com meu pai do que com minha mãe. Jamais contradisse vossa vontade, a não ser uma vez, e levei a pior, pois vos vingastes. Garanto-vos que farei tudo o que quiserdes e amarei tudo o que amardes. Se assim não fizer, podeis cortar-me a cabeça.

O conde respondeu o seguinte:

Bela então sabeis que vou esperar. Mas, se eu perceber que quereis revoltar-vos contra mim vamos tirar vossos colhões, como fizemos com vossa mãe. Ficai sabendo disto: é por causa dessas bolotas que as mulheres são orgulhosas e tolas.

O homem rico retoma da caçada. Conseguiu muita caça. Ouve sua senhora chorar e imediatamente vai ter com ela e pergunta-lhe o que tem. O conde vai ao seu encontro e diz:

— Senhor, é que lhe tirei o que a tornava tão selvagem, estes dois colhões que ela possuía nos rins, de onde vinha seu orgulho. Eis os colhões aqui na bacia. De outra forma não teríeis posto fim nisso. Desejo queimar-lhe as raízes, mas ela quer jurar pelos santos que nunca mais vos contestará e que vos servirá com boa vontade. Depois que fizer o juramento, se recomeçar a maltratar-vos deveis abrir as feridas e com um ferro quente queimar-lhes as raízes e os nervos.

O outro acredita que toda a história é verdadeira, por causa dos colhões que está vendo. Quanto à mulher, a quem vê ferida, crê que esteja corrigida.

Sem mais esperar, a mulher fez o juramento e a promessa. Mandam tratar suas feridas, mandam preparar uma liteira e assim a levam sobre dois cavalos. As feridas não são mortais. Houve um bom médico que a curou bem. Ela amou seu senhor e serviu-o e nunca mais lhe recusou nada.

O conde foi muito bem sucedido em sua façanha. Bendito seja ele e todos os que castigam suas mulheres más. Mas os outros são amaldiçoados, e bem amaldiçoados, que se submetem a suas mulheres, como aquele. Se forem boas, deveis ter-lhes amor e apego e recompensá-las. E que males e desgraças recaiam sobre a mulher intratável de raça infame.

Eis a sùmula deste *fabliau*: *desgraçada seja a mulher que despreza o homem*.

Explicit.

-