

Lígia Regina Calado de Medeiros

**O DISCURSO DE
INVENÇÃO DA MULHER
EM *LUZIA-HOMEM*:**



AQUELA QUE A TERESA DEU A MÃO

LÍGIA REGINA CALADO DE MEDEIROS

O DISCURSO DE INVENÇÃO DA MULHER
EM *LUZIA-HOMEM*: AQUELA QUE A
TERESA DEU A MÃO

CAMPINA GRANDE - PB



Todos os direitos da organização.
As responsabilidades sobre textos e imagens são da respectiva autoria dos trabalhos.

Os direitos desta edição reservados à EDUFCCG
FICHA CATALOGráfICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG
EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFCCG

M488d Medeiros, Lígia Regina Calado de.
O discurso de invenção da mulher em Luzia-homem : aquela que a
Teresa deu a mão [livro eletrônico] / Lígia Regina Calado de Medeiros. -
Campina Grande, 2019.
125 f.

ISBN: 978858001274-3

Referências.

1. Análise de Discurso. 2. Mulher. 3. Luzia-homem. 4. Gênero. I.
Título.

CDU 82.311.2:81'42(043)

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFCCG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG
editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr. Vicemário Simões
Reitor

Prof. Dr. Camilo Allyson Simões de Farias
Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UFCG

Yasmine Lima
Editoração Eletrônica

Délio Jackson
Capa

CONSELHO EDITORIAL

Anubes Pereira de Castro (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEL)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

Ao GAEL-Mulher, fase de atuação do Grupo Avançado de Estudos em Literatura (UFCG) mais diretamente ligada ao debate com a crítica pioneira de gênero. Aliás, na atenção dada ao revisionismo, um dos aspectos que a caracteriza, é que o trabalho já realizado com o romance *Luzia-Homem* voltou para nós, aqui, em pauta de interesse.

PREFÁCIO

Como já nos ensinou Umberto Eco, a obra de arte é aberta porque comporta em si os aparatos que dão suportes às diversas interpretações do leitor. Se assim é o texto literário, talvez o mesmo se possa dizer quanto ao texto da crítica: aberto, porque sempre possível e passível aos revisionismos, aos novos argumentos, às mudanças. Não fosse assim, estaríamos condenados a repetir o ato consumista da busca pelo novo para depois descartá-lo, recomeçando infinitamente a mesma sequência, como um Sísifo a empurrar eternamente, em direção ao cume inalcançável da montanha, livros, dissertações e artigos.

É nesse sentido que o livro *O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão* representa uma nova abertura de um texto anterior da pesquisadora Lígia Regina Calado de Medeiros. “Nova” porque a análise crítica sobre as personagens femininas do romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, foi revisitada, mas efetivamente dialoga com a história, seja a das mulheres que escreveram literatura e foram menosprezadas por preconceitos de gênero, seja a da crítica feminista, cujo conhecimento acumulado requer contínuo reexame.

O livro aponta com segurança os traços do romance monológico de Olímpio, esmiuçando, a partir das vozes de variadas personagens femininas – principalmente a da heroína Luzia e a de Teresinha – o discurso único, tradicional, que circula sem discordâncias ou contrapontos entre o autor implícito, o narrador e as

personagens. Nesse sentido, o monologismo, dispositivo teórico de Bakhtin, é primordial para a análise empreendida e faz pensar em vários outros romances que apresentam, em épocas e contextos distintos, a mesma visão estreita e arcaica dos “papéis de gênero” nos quais a mulher é representada de modo simplista, mesmo quando posta como protagonista.

Aqui, mais uma vez, Lígia Regina Calado de Medeiros não cai na armadilha de Sísifo: traz da boa tradição da teoria literária outras possibilidades de uso, sem se restringir às tendências da moda. E por que não seria possível utilizar Bakhtin, Lukács ou Candido para fazer crítica de gênero? Seria mesmo necessário desconsiderar o pensamento desses autores porque não seriam suficientemente “atuais”, ou genuinamente “feministas”? É com sabedoria que a autora, ao invés de substituí-los, provoca o diálogo entre eles e Simone de Beauvoir, Nísia Floresta, Elisabeth Badinter, Heloisa Buarque de Hollanda... Essa interlocução, além do mais, constitui um dos aspectos proeminentes do texto.

Igualmente importante é compreender este livro como parte de uma trajetória acadêmica de mais de vinte anos de pesquisas de Lígia Regina Calado de Medeiros sobre a representação da mulher na literatura e sobre a autoria feminina, com destaque para a atenção que ela tem despendido à produção literária de Rachel de Queiroz e de Clarice Lispector. Percurso esse que inclui, além de sua produção intelectual, a formação de novas(os) pesquisadoras(es) na área de estudos de gênero, tal como se percebe na dedicatória deste livro aos membros do Grupo Avançado de Estudos em Literatura (GAEL) e nas várias orientações a que vem se dedicando em nível de graduação e pós-graduação.

Seja especificamente para essas(es) novas(os) pesquisadoras(es), seja, de modo geral, para todas(os) que procuram um texto crítico ponderado e criterioso da obra *Luzia Homem, O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão* é um exemplo a ser lido e seguido.

PROF. DR. NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR
Universidade Federal de Campina Grande

APRESENTAÇÃO

Dizer, inicialmente, que este livro vai contrariar os mais afeitos ao normativo produtivista. Sim, porque os arautos do método científico parecem dar mais importância à obediência e ao apuro formal, estratificados sobre marcos temporais, interesses em temas abalizados por relevantes, de preferência assentados numa bibliografia igualmente atualizada, e outras exigências da ordem de produção, sem que muitas vezes haja uma avaliação mais significativa do aproveitamento do material produzido para as questões do conteúdo em debate. Assim, ancorados em regras que tomam por profissão de fé, proclamam o envelhecimento de uma pesquisa que ouse estar fora daqueles moldes predeterminados, condenada tão logo ao limbo do esquecimento e dela pouco importando, por sua vez, a construção manifesta em tempo de investigação, investimento de análise e seriedade na realização. Ora, se há tanta exigência de novidade no mercado da pesquisa, que arrastou para si os anseios igualmente consumistas do capitalismo, que se torne descartável toda e qualquer uma que não se sujeite, por fim, aos ditames vorazes de currículos, programas e concursos da última hora. É a recomendação.

Honestamente, não é o que se faz aqui, é preciso que se diga. Grande parte da obra *O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão*, por ora apresentada, tem substrato de matéria na dissertação de mestrado em Letras pela UFPB, em idos anos, defendida e não publicada, ainda que

à época avaliada pelos examinadores em condições de êxito para tanto. E sem entrar nas razões pouco interessantes por não fazê-lo, dizer tão-somente a ela voltar, neste momento, não só pela possibilidade de retomada e revisão de uma pesquisa já empreendida, mas especialmente por relacioná-la aos estudos do GAEL, grupo que tem dedicado interesse de atuação sobre a representação da mulher na literatura; e muito particularmente, haja vista o trabalho de algumas edições, a saber: Guimarães Rosa (2016), Nordeste (2017) e Jorge Amado, a partir de 2018, à mulher relacionada ao romance de sertão.

Veio da Edição Nordeste (2017), por sua vez, o fulcro do interesse manifesto, inclusive, na adoção das obras relacionadas para apreciação, pois contava entre elas o romance olimpiano. O desafio consistindo desta feita em averiguar de que maneira a pesquisa comunica quando revisitada e posta mais uma vez para apreciação, frente às motivações de uma abordagem cuja discussão passa a enfatizar a teoria e a crítica de gênero como categoria de análise.

Interessante perceber que, ainda sem a familiaridade esperada no trato com as tecnologias de gênero, o interesse sobre a mulher já se encontra no texto primeiro, intitulado *A representação do feminino como herança do silêncio em Luzia-Homem*. E embora gravite a argumentação analítica em torno do discurso olimpiano, veja que está na representação do feminino a leitura principal. É verdade que na imaturidade da perspectiva, a pesquisadora ainda não havia se debruçado sobre a crítica feminista, “feminino” tomado equivocadamente como sinônimo de “mulher”.

Talvez faltasse, ainda, a coragem adquirida com a experiência de leitura para ousar em certos argumentos ou até mesmo frustrar certas perspectivas conhecidas da crítica do romance, em

estudo, para perceber algumas nuances denunciadoras no objeto escolhido para apreciação. É que, se a dissertação, interessada em discurso, desperta para os anônimos da narrativa, aqueles de tão pobres sequer uma voz lhes é dada no texto, passa-se a se trabalhar, no livro, agora, com a premissa de que, embora esteja sobre Luzia o protagonismo em destaque para os eventos narrados, está sobre a personagem Teresinha, aparentemente menor quando comparada inicialmente à heroína, uma performance bem mais atualizada da representação da mulher no romance.

E seja qual seja a mulher que da obra se consiga depreender, a aposta deste trabalho está na sugestão de que a heroína muito não realizaria na obra, em estudo, sem o reforço da ação desenvolvida pela personagem Teresinha, sua coadjuvante. Parecendo correr num protagonismo de exceção, a amiga estende a mão para que Luzia se erga, textualmente, ainda que muitas vezes a custas comparativas de uma narração cujo lugar de fala é determinista e por isso mesmo tende a diminuir a importância dela frente à superioridade da outra.

Teresinha, no entanto, agrega novos valores à produção. E se for para falar de avanços ou ocupação de lugares simbólicos na atuação da mulher em *Luzia-Homem*, a construção da personagem imprime, na representação, constituir bem mais novidade que a heroína primeira de Domingos Olímpio, mais afeita à reprodução de modelos já vistos em literatura.

Naturalmente não se chega a essa constatação sem a observação devida do(a) leitor(a) em caráter revisionista da obra. E uma das justificativas para esta apresentação do livro, aliás, está ancorada em aspectos da metodologia de análise, cujo percurso admite o revisionismo no trabalho com a crítica de gênero. Ou seja, até alçar em literatura o status de apreciação crítica em textos de mulheres na

condição de escritoras, mais tarde caracterizado por estudos com a autoria feminina, revisar a produção escrita por homens e que tem mulheres por representação foi um caminho tomado. Não muda o que já está propagado pelas obras literárias, mas muda, ao menos, o olhar posto sobre elas, quando notadamente imbuído de uma revisão cunhada em critérios socioculturais e políticos, especialmente.

Reiterar, por fim, que toda a pesquisa já comunicada em resultados de análise com o discurso do *Luzia-Homem* continua a interessar ao debate, com alcance de autonomia na área de gênero, respeitando inclusive o referencial clássico, que dela resultou consulta. Há o cuidado apenas de acrescentar ao material já visto um olhar antecipatório de tais relações e somente por isto, vale observar, recorrendo ao acúmulo de experiência com a crítica feminista, em tomo específico do livro. Embora essa experiência não venha interferir diretamente no já produzido em dissertação, lembrar insistentemente que a leitura agora é outra, tendo em vista o viés crítico que antecipa o material de análise, somente agora dado a público.

Estudar as protagonistas, em aspectos de revisão do romance *Luzia-Homem*, consiste ainda em procurar resgatar uma valorização para a personagem Teresinha, tantas vezes invisibilizada no discurso, ainda quando a ela é dado um plano secundário de heroísmo na narrativa. O texto de Domingos Olímpio, se de um lado é tendencioso e acrítico para com as questões da mulher, representada pela personagem Teresa de Jesus, em apreciação; por outro, é conectado ao contexto e ao pensamento de uma época, custosa em admitir inovações de reconhecimento mais condizentes com a atuação da mulher na sociedade, ainda que elas estivessem a um palmo do nariz do escritor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

QUER SABER DE LUZIA, PERGUNTE PRIMEIRO À TERESA.....17

I – PERSPECTVA DE ESTUDO LITERÁRIO NA CRÍTICA DE GÊNERO

23

II - DE VOLTA AO ROMANCE OLIMPIANO:

COMO SE FOSSE REVISÃO

37

MULHER, MULHERES EM LUZIA-HOMEM.....

41

SEGUINDO PASSOS ATÉ LUZIA

48

OLHOS QUE PERSCRUTAM LUZIA-HOMEM.....

53

III – LUZIA-HOMEM: O DISCURSO DE INVENÇÃO ...

63

O DISCURSO COMO REPRESENTAÇÃO

64

RESPONSO E SABER: E SE FOSSE REVELAÇÃO?

84

TERESINHA NÃO É SANTA: LÍNGUA DE PALMO.....

88

IV – A FALA DE LUZIA-HOMEM E OUTRAS FALAS

99

PELA MÃO DE ADEUS À TERESINHA, A MULHER LUZIA

113

REFERÊNCIAS.....

120

INTRODUÇÃO

QUER SABER DE LUZIA, PERGUNTE PRIMEIRO À TERESA

O romance de Domingos Olímpio, objeto do interesse que se faz neste livro, é mesmo daquelas obras emblemáticas da literatura, que buscam desafiar o(a) leitor(a), entre outras questões, pela complexidade de uma heroína que empresta singularidade à narrativa desde o título. Consta da lista que oficializa a formação do cânone na história da literatura brasileira, constitui leitura recomendada para estudo do regionalismo naturalista, e é publicado no início do século XX, embora do ponto de vista estético a narrativa esteja voltada para os recursos que marcam a transitoriedade estilística caracterizadora da literatura de fim de século no Brasil.

Em relação à crítica específica do *Luzia-Homem*, os interesses de análise gravitam de maneira geral sobre a representação do sertão nordestino - a temática do ponto de vista regional retrata a seca de 1877 - e as questões sociais demandadas por esse assunto. Também há debate de atualidade crítica no campo da estética, da linguagem popular associada a uma erudição de discurso, bem como do diálogo de intertexto, num pioneirismo de produção que abre possibilidades de influência para a realização do romance de 30.

Prevalecem sobre os demais elementos da narrativa, e de forma bastante recorrente, os escrutínios sobre a personagem central, Luzia-Homem, estudada à luz da trajetória dela no romance, do heroísmo que protagoniza aventura épica, das relações que estabelece com a universalidade do mito, bem como da tipicidade que performatiza a mulher nela representada. Todas essas especificidades de leitura constituindo meandros analíticos da fortuna crítica, nos mais de cem anos da publicação do romance olimpiano.

Do ponto de vista político e da representação do feminino, novos interesses de investigação e pesquisa sendo acrescidos para a heroína, por sua vez, a partir do desenvolvimento em literatura das tecnologias de estudo com a teoria de gênero. *O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão* constitui obra nessa pretensão de análise, filiando-se, por sua vez, aos estudos do romance que tem na mulher objeto de apreciação crítica.

Concentra sobre o discurso do livro de Domingos Olímpio o foco investigativo deste trabalho. Assim, a partir do que se dispõe da obra literária, é dada importância às instâncias discursivas que movimentam o processo de construção da narrativa, recorrendo para tanto ao estudo com a categoria de gênero. A abordagem de análise perpassa ainda pelo esforço de revisão, à luz do que preveem as modalidades da crítica literária feminista, e procura dar encaminhamento ao desenvolvimento da discussão pretendida, perscrutando e abalizando a imagem de mulher que se vê representada por Luzia no romance.

O interesse da análise recai inicialmente sobre a heroína, mas tão logo percebendo a necessidade, estende a discussão a outras personagens com as quais ela se relaciona na obra, ampliando

com essa participação, também, o campo de atuação. A personagem Teresinha, por essa ótica, não só torna mais elástica a aventura de Luzia-Homem, como vai ganhar reforço de expressão neste texto analítico, que se esmera em tentar mostrar o quanto dela se ganha, amiudando saber; para testemunho da mulher mais próxima no romance de alcançar status de emancipação.

Constata-se do livro que a personagem Teresa é a que mais ilumina, com as suas ações adjutórias, o desempenho exitoso para o protagonismo da jovem Luzia. Só que para império coerente do texto olimpiano, alçado às perspectivas do monológico, no que compete à representação da mulher, ainda que instigada pelas brechas que se abrem para a protagonista por intermédio de Teresinha, vai prevalecer a figuração sob a ordem primeira da narrativa, triunfante nas mãos de um idealista autor implicado no texto. De tal modo que, ao final do romance, praticamente some Teresinha da paleta principal dos acontecimentos que circundam Luzia, contrariando presença constante por toda a obra junto dela. Depois disso, o(a) leitor(a) vai encontrá-la envolta por trajes moralistas da narração, disfarçados em reencontros familiares e pagas de ressentimentos espirituais, para a “correção” da mulher que um dia foi. Tudo isso para reforço do que continua a ser defendido para a Luzia, por fim, mimetizada da época a que o romance pertence.

Está claro para o anúncio das constatações deste livro, intitulado *O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão*, que a matéria se organiza em estágios de comunicação. Primeiro, busca antecipar, antes do capítulo que inaugura o estudo específico com a obra olimpiana, um percurso que engendra possibilidades de atuação da crítica de gênero em literatura. Desse modo, tenta contribuir também para a orienta-

ção do(a) leitor(a) no acompanhamento das discussões propostas e identifica, nessa fase de trabalho com o texto, procedimento comum ao revisionismo crítico, favorecido pela crítica de gênero a partir de obras da tradição. Faculta-se ciência, assim, aos interessados no viés de leitura que norteia o objeto em apreço, antes que se prossiga com a argumentação.

A partir do segundo capítulo, que considera dar retorno à obra de estudo, já vista pela autora em estágios outros de aprendizagem na formação pessoal, e após ter demarcado um espaço que é dialógico para a análise que se descortina, mas nem por isso menos fundante da nova perspectiva com a qual pretende aquele texto agora acolher, dar procedimento de leitura ao romance *Luzia-Homem*, conforme se apresenta a este debate: buscando interpretar discursos da literatura e da sociedade, à luz de críticos e especialistas na área de cada propositura temática. Ao apresentar a personagem Luzia e as demais mulheres que com ela dividem os acontecimentos narrativos, trazer para a pauta do estudo as relações permeadas pelo interesse da representação. Já nesta fase há hipótese levantada de que as mulheres da obra possam estar mais próximas dos miseráveis do livro de Olímpio que imaginaria uma leitura desavisada ou mesmo *en passant*.

Permeia toda a discussão da análise, posta neste livro, uma atenção deliberada à personagem Teresinha, sobre a qual se manifestam potencialidades outras de leitura do romance, e para além do já programado para a heroína em recomendações da crítica oficial. E em sendo assim, ela vai se espriar pelos capítulos, mas um destaque em especial deve ser dado às leituras de invenção da obra olimpiana, no capítulo terceiro, quando são concedidos para Teresinha elementos poderosos de revelação, seja na cena do banho,

denunciador da nudez de Luzia, seja na experiência epifânica do responso de Santo Antônio, dessa vindo sequência narrativa, por sua vez, no desempenho da protagonista central para o que se configura resolução do suposto roubo de Alexandre. Tomadas como pistas sobre as quais podem estar em latência novas revelações, a sugerir quem sabe novidades de visão na personagem, ou mesmo na concepção da mulher configurada por ela.

No quarto e último capítulo, e sem fugir do interesse sobre o discurso, no qual se assentam as questões aqui postas para debate, conferir análise aos enunciados de fala da heroína, assim como de outras mulheres da trama, é tentar abalizar de que maneira o pensamento delas se processa quando anunciado em discurso direto: se, em tese idêntica, vigiado pelo narrador que a tudo controla ou se aparece mais livre dessa vigilância no texto. Desse estágio, por fim, a constatação de que não há novidades para a heroína do romance, especificamente, uma vez que a mulher pela obra concebida se acha em reforço de repetição.

O estudo sobre a mulher e seu protagonismo social é de interesse cada vez mais proeminente na crítica contemporânea, para o que concorre a análise da representação das protagonistas do *Luzia-Homem*, na perspectiva da abordagem da crítica feminista aplicada ao discurso do livro. Há na constituição analítica de *O discurso de invenção da mulher em Luzia-Homem: aquela que a Teresa deu a mão*, todavia, uma subversão no tratamento de interesse, que comumente recai sobre a atuação da heroína do romance.

O livro, apesar da sugestão diretiva do título do romance, não se basta naquela, como será possível perceber, e dedica atenção a outras personagens femininas que com Luzia dividem a trama. Esse procedimento torna possível reconhecer em Teresinha,

personagem aparentemente de menor significação em Domingos Olímpio, uma caracterização muito mais efetiva da mulher da época com a qual a narrativa busca dialogar. É importante essa percepção para o estudo pretendido, pois, circunscrito ao desempenho da personagem central apenas, o(a) leitor(a) perderia em representatividade, já que Teresinha avança na perspectiva política de representação de gênero - por isso mesmo mais próxima de uma novidade sobre a mulher em literatura -, enquanto a eleita da narração se basta num modelo romântico que repete imagem, reduplica discurso e reforça, por fim, valores da tradição.

I

PERSPECTIVA DE ESTUDO LITERÁRIO NA CRÍTICA DE GÊNERO

Estudar gênero¹ como categoria de análise em pesquisa é conscientemente se cercar de um instrumento poderoso de crítica, que surge à disposição do(a) investigador(a) num aparato tecnológico em síntese definido: de acentuado compromisso social com a equidade, possui deliberada marcação política e apresenta, sobretudo na chamada crítica pioneira, preocupação constante com a emancipação das mulheres na sociedade. Estando o interesse nessa modalidade da crítica, abordar textos literários à luz de gênero, por sua vez, é empreender em capacidade de leitura de tal modo que importe ao debate não somente refletir sobre o estudo da representação em si, mas igualmente considerar todo o processo da produção artística. Quem escreve? Sobre o que escreve? E em que condições de produção?

¹ Valendo-se da categoria de gênero enquanto método científico, o estudo diz respeito à produção acadêmica cuja abordagem teórica tem base numa concepção da crítica literária feminista. Para tanto, parte da conceituação geral que tem no gênero uma perspectiva relacional de análise (Um/Outro) e pode ser definido como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao sexo, que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990, p. 5). Por essa ótica, a pesquisa compreende que a construção social dos sujeitos não é resultado apenas das diferenças sexuais. Inicia-se primordialmente no reconhecimento de si (Percepção) e só então passa a assumir as variadas maneiras de representação cultural (Performances). Estas, por sua vez, são norteadoras/denunciadoras também de como a sociedade deve percebê-los.

Histórica e culturalmente, é sabido, a dinâmica que leva ao reconhecimento e à consolidação da autoria em literatura se processa de maneira bastante diferenciada para homens e mulheres escritoras. Mas, não sem a tutela das reivindicações da crítica ao longo do tempo, que outro recurso de investigação alcança autonomia capaz de interferir - revisando, alterando, inserindo – a ponto de mudar, em algumas situações, o quadro da historiografia literária? Isso, pelo menos, ocorre no Brasil quando, mesmo sob resistência da literatura já oficializada, canônica, e de dominação masculina, aos poucos se veem inseridos ao quadro de referência nomes como Nísia Floresta (1810-1885), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) entre outras mulheres de letras, só para ficar nesses exemplos, contemporâneas delas.

Dar visibilidade a essas mulheres tem sido reiteradamente compromisso da atuação da crítica de gênero, sendo de importância sumária neste aspecto o trabalho de pesquisa na modalidade resgate. Trazer à luz do conhecimento aquelas que ficaram de fora da oficialidade em literatura, fazendo pressupor a inexistência de escritoras produzindo no Brasil, do século XIX, especialmente, já que começam a ganhar a atenção da arte aqui a partir do século XX, não é só usar de justiça com cada uma, que foi possível resgatar pela crítica, mas fazer uma correção histórica. E em nosso mapa literário, principalmente.

Nesse intento, tem sido compromisso da crítica feminista em literatura, além do que, rediscutir as bases em que tradicionalmente está assentado o cânone² no sistema literário, e não

2 O cânone, palavra religiosa em suas origens, constitui em literatura uma intenção de montagem prescritiva de obras que, em duelo artístico umas com as outras, sobrevivem, na disputa por aspectos a auferirem valor, pelo critério da permanência. A seleção pressupõe, obviamente, a existência de listas indicativas de textos que foram institucionalizados – e sobre isso está o cerne da polêmica com os multiculturalistas - por grupos

simplesmente refutá-lo, como fazem pressupor equivocadamente alguns apressados na avaliação, sem que haja nisso fundamento algum. A propósito desse equívoco, reagindo às propostas de intervenção da crítica multiculturalista, a exigir revisão do modelo; e ele defendendo a conservação de uma literatura canônica circunscrita ao já visto, sentencia Harold Bloom:³

Pragmaticamente, a “expansão do Cânone” significou a destruição do Cânone, pois o que se ensina não inclui de modo algum os melhores escritores que por acaso sejam mulheres, africanos, hispânicos ou asiáticos, mas antes escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade. Não há estranheza nem originalidade nesse ressentimento; mesmo que houvesse, não seriam suficientes para criar herdeiros do Javista e Homero, Dante e Shakespeare, Cervantes e Joyce.

Veja que fica difícil mesmo não perguntar quem é o ressentido. Defensor ferrenho da canonicidade secular, Bloom, levando em conta a tradução de Marcos Santarrita, lida aí com medidas no mínimo complicadas em arte quando, procurando caracterizar, se refere aos termos “melhores escritores” ou “pouco oferecem”, como se fosse mesmo possível admitir um metro artístico ausente de qualquer proporcionalidade. A verdade é que, por mais esforço que demonstre, não há muita clareza sobre os limites que delimitariam a instituição do cânone literário, ficando de alguma maneira

sociais dominantes, instituições de educação e tradições da crítica. A equação desse problema deve-se, como é possível deduzir, à ascensão da área dos Estudos Culturais, que busca estudar a cultura na amplitude dos seus fenômenos, questionando, inclusive, os critérios de seleção e a validade ou não de se propor um cânone fixo. Aliás, a reação do crítico literário norte-americano Harold Bloom, em *O cânone ocidental* (2001), pode ser tomada por uma resposta incomodativa a essa manifesta ascensão.

3 BLOOM, 2001, p. 16. grifo do autor.

a eleição de obras a depender do crédito de valores a debitar, no fim, sobre o critério da escolha política ou até mesmo subjetiva.

O risco de toda lista está na cobrança de omissões. E, incredivelmente na seleção que Bloom faz, em obra já referendada, para o recorte que procura estabelecer numa lista canônica de escritores do ocidente, ficam de fora, por exemplo, nomes já consagrados como Dostoiévski, Stendhal, Balzac, Flaubert. No que diz respeito às escritoras, 04 (quatro) nomes a figurar, apenas, e nesta ordem: Jane Austen, Emily Dickinson, George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans) e Virginia Woolf.

Mais complicado que tudo, em *O cânone ocidental*, obra de grande alcance de recepção, é a indisfarçável aversão do autor à crítica feminista e, por intermédio dela, às demais associadas aos estudos culturais. Expressões utilizadas se referindo a “contra-cânonos da moda”, “abridoras do cânone” ou mesmo “balizas do movimento”, dão bem a tônica de um discurso preconceituoso e que busca minimizar a importância da reivindicação na vertente feminista. Esta, por sua vez, reconhecendo no cânone um marco referencial para os estudos literários, propõe, na verdade, estabelecer novos parâmetros para a sua formação, não mais como conjunto de obras escritas em sua maioria por homens, de classe privilegiada, mas aberto a múltiplas possibilidades.

As pesquisas com a teoria de gênero aplicada ao texto literário passam a se desenvolver sob a égide dos Estudos Culturais, como se vê. No Brasil, esse interesse de abordagem alcança a academia, e, de forma mais significativa, a partir da década de 80. O texto de Bloom é da década de 90 e se já denuncia este estágio de debate, a crítica em duelo com a crítica, é obviamente por contar a esta altura de desenvolvimento com a experiência de mulheres produzindo

literatura. No reconhecimento da autoria feminina, e sendo esta por si só uma conquista para as mulheres escritoras, cujo processo de inserção se discute mais adiante, há a possibilidade de construção de uma nova história da literatura, agora sob o signo de gênero.

A crítica nessa especificidade é um desdobramento das reivindicações do movimento feminista e, referindo-se também a uma militância nos campos literário, cultural e político, de algum modo sempre esteve naquele inserida, acompanhando sua evolução. Assim, como não lembrar a luta daquelas que primeiro ousaram gritar contra as injustiças de um legado de opressão a que culturalmente foram subjugadas. Como não inquirir acerca dos alicerces sobre os quais estiveram durante muito tempo assentada uma cultura de dominação. E algumas feministas pioneiras vêm falar exatamente dessa desconstrução.

É o que faz Olympe de Gouges,⁴ em meio às intensas manifestações resultantes da Revolução Francesa, a contestar a concepção que impera até hoje sobre o conceito de universalidade: o universal fazendo pressupor no tratamento discursivo uma equidade de gênero, quando na verdade não há. Observe, a título de ilustração, o quanto as marcações políticas da gramática normativa dão testemunho disso. Outro exemplo da afirmação acima ocorre comumente nas ciências sociais, quando o conceito de “humanidade” aparece reduzido à representação do sema “homem” (por que não “mulher?”), singularmente para se referir àquela, quando o tema pressupõe exposição de fala em termos mais gerais.

Gouges cedo atenta para essas questões. Se a *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (1789) parece ser um grande avanço

⁴ Leia mais a respeito em: DALLARI, Dalmo de Abreu. *Os direitos da mulher e da cidadã por Olímpia de Gouges*. São Paulo: Saraiva, 2016.

de pensamento para a humanidade, configurado pelos lemas da liberdade, da igualdade e da fraternidade, o texto não contempla a existência das mulheres, em sua particularidade, daí a necessidade de elaborar e propor a sua *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791). Não precisando dizer que por tamanha ousadia e transgressão venha a ser por isso mesmo executada, sob a acusação de que seu comportamento era recriminatório porque ela, “desnaturada” e “perigosa demais”, negava a sua estirpe feminina, queria ser um “Homem de Estado” e teria esquecido as “virtudes” próprias a seu sexo.

Mary Wollstonecraft, contemporânea da Olympe de Gouges, vai ser sempre lembrada por sua incansável luta em defesa do direito de educação formal para a mulher. Mulheres não tinham direito à alfabetização, nunca é demais lembrar. Tiveram que defender a si próprias, em determinado momento da história, como portadoras de alma, ou a terem o direito de existir, portanto. Tensionaram o debate filosófico frente à ideia aristotélica que permeou a sociedade ocidental do período, reforçada por um Rousseau, por exemplo, maior inspiração filosófica para a Revolução Francesa, e que no mesmo século XVIII, vivido por Olympe e Mary, defendia serem elas incapazes de pensar abstratamente.

Dar seguimento a esses direitos passa a ser a grande luta das mulheres. O direito de existir; não só se alfabetizar como ter acesso a uma educação formal; o direito ao voto, inicialmente, e à participação no parlamento depois, demarcando um espaço enquanto participação cidadã; ao trabalho, sem que este se resumisse a uma perspectiva muito próxima do escravo, ambos explorados na apropriação da força ou da mão de obra tomada por barata; o direito à contracepção e assim poder planejar a

própria vida, decidindo ou não pela chegada dos filhos e filhas, bem como o direito a ter domínio sobre o próprio corpo. Estes têm sido permanentemente espreitados ao longo do tempo, sendo constante a luta delas, também, em procurar mantê-los. Porque se todos os demais exigem o zelo das mulheres na luta por garanti-los, os últimos, sobretudo, carecem de vigilância ainda mais, haja vista as sucessivas tentativas de intervenção da Igreja e do Estado sobre o corpo que à mulher pertence.

Pela *Reivindicação dos direitos das mulheres* (1792), talvez o primeiro grito feminista, e embora seja esta uma distinção do século XX, Wollstonecraft⁵ estaria hoje muito próxima do que se convencionou chamar de feminismo liberal, aquele surgido no século XVIII e que se desenvolveu no século XIX.

Precursora, portanto, do feminismo e firme defensora da autonomia para as mulheres e da participação delas na vida política, assim como questionadora de autores que inferiorizaram as mulheres (e aí se inclui Rousseau), ela vai ter a atenção da Nísia Floresta, aqui no Brasil, no século XIX, que fará uma tradução livre da obra dela, em 1832, sob o título *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, 40 anos depois, portanto, da publicação inglesa.

Antes, porém, ainda que sem nenhuma preocupação de rigor temporal, trazer à baila da memória, aqui, a importância política e cultural da atuação de militância de uma Flora Tristan, cujo papel importante de luta é desempenhado na primeira metade do século XIX. Falar de Flora é conectá-la com a condição feminina numa sociedade francesa em transformação pós-revolucionária, dando início à Revolução Industrial. É de uma Flora viajante e

5 WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres*: o primeiro grito feminista. São Paulo: EDIPRO/Boitempo, 2015.

observadora da América Latina, testemunha *in loco*, portanto, de muita miséria humana, que igualmente conhecemos do seu socialismo utópico. Ela entra em comunhão com outros de idêntica vulnerabilidade social e toma por propósito tornar conhecida a condição feminina no Peru, e em Lima, especialmente. Com destaque para a causa operária, defenderá *a posteriori* uma união das mulheres no tocante àquelas que, vindas de outros horizontes, se encontram sozinhas em Paris.

Ainda no que concerne à Nísia Floresta, inicialmente citada, lembrar que foi grande influenciadora da prática educacional brasileira. Considerada pioneira do feminismo brasileiro, ela vai cumprir exatamente com esse papel de romper limites do lugar social destinado à mulher. Lutou contra a cultura de submissão de mulheres reclusas ao casamento e à maternidade. No Brasil, ainda, é uma das primeiras a publicar texto em jornais, num período em que a imprensa nacional ainda engatinhava. Insatisfeita com o modo com que eram educadas formalmente as mulheres, funda e dirige, seguindo seus próprios métodos, um nada usual colégio para moças no Rio de Janeiro.

Das últimas décadas do século XIX às primeiras do século XX tem-se a Primeira Onda do Feminismo, quando se intensifica de maneira mais expressiva e menos pontual a luta pelos direitos humanos e pela cidadania, sendo desta fase registrada a importância do movimento sufragista para aquelas que defenderam o direito ao voto feminino. E no que diz respeito ao aproveitamento dessa discussão para o universo mais específico da produção literária das mulheres na ficção; na crítica, somente; ou nas duas; ressaltar a atuação relevante da britânica Virgínia Woolf,⁶ que na década de 20

6 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

traz à baila, entre outras contribuições do ensaio *Um teto todo seu*, discussão de importância sumária para o que se refere à conquista econômica, ou financeira, pelo menos, da mulher. A ensaísta sendo enfática na defesa da emancipação feminina como condição exitosa para a participação dela na vida literária do país.

Outra de fundamentalidade material ímpar para essa fase da crítica fundadora, até aqui percorrida, é Simone de Beauvoir, a constituir um marco do pensamento feminista, com a publicação polêmica da obra *O segundo sexo*,⁷ divisor de águas para o que se constitui chamar Segunda Onda do Feminismo. Nela discute a subordinação feminina como uma questão ontológica e nega, no segundo volume, especialmente, a concepção essencialista do feminino. Para Beauvoir, tornar-se mulher é uma conquista, pondo em xeque, portanto, o destino biológico que regeria a diferença entre homens e mulheres. Na perspectiva caracterizadora de gênero em constructo social, procura desfazer mitos sobre a mulher, criados por escritores renomados como Stendhal e D. H. Lawrence.

É a partir de 90 que se consolida, mesmo, uma Terceira Onda, com uma pauta de reivindicações mais ampla do que a da Segunda, é multiculturalista e põe em revista alguns pontos já difundidos pela fase anterior. Período que engloba a teoria *queer*,⁸ em que o gênero é acusado de promover heteronormatividade e a frase célebre de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” é contestada por expressar teor de ultrapassado determinismo. É a fase do intento a uma derrubada do gênero, na defesa de uma sociedade distanciada, segundo defendem, de qualquer “estigmatização”.

7 BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 12. impressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (02 volumes).

8 Ler mais sobre esta teoria em: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Desse feminismo contemporâneo parece ressaltar a negociação das diferenças, não precisando dizer que nem tudo apontado por problema foi aceito pelas feministas da Segunda Onda. O fato é que ambas dialogam quando constituem substratos de uma crítica que procura desconstruir os processos ideológicos tradicionais, na finalidade de colocar em evidência questões referentes à identidade. Mas, para a luta histórica das mulheres, e em algum momento há que se respeitar essa especificidade, o espaço de politização alcançado pela teoria de gênero termina por facultar para elas uma abertura para possibilidades outras de representação. E quando estudada em aspectos literários, da leitura associada à autoria feminina ou não, o viés de gênero oferece, por sua vez, mudanças significativas de percepção sobre a escrita e sua interpretação.

Do ponto de vista da crítica relacionada aos problemas de gênero e que encontra expoente em Judith Butler, Elisabeth Badinter⁹ vem igualmente oferecer contribuição no que identifica apontar rumos equivocados da crítica de gênero, aprofundando questões, até, por outros já levantados ao longo do caminho. No entanto, para além da crítica à crítica, pontuar dela, aqui, duas questões cruciais trazidas para estudo de que tem a mulher por interesse. Fundamental destacar, por exemplo, a compreensão que tem sobre a morte do patriarcado. Nesta, aponta como abaladas as vigas-mestras que o sustentaram desde os mais remotos tempos; e reconhece haver naquela constatação, além do que, resultado de investimento da crítica pioneira. Bastante relevante também é a discussão que propõe, em obra específica,¹⁰ sobre o mito do amor

9 Ler mais a respeito em: BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro – relações entre homens e mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; e *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

10 BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

materno, nela procurando desconstruir a ideia naturalizada de ser mãe como objetivo último de toda mulher.

No Brasil, há um avanço na discussão da temática, a partir de 1980, para o que concorre, sem dúvida, o interesse da universidade pública em promover tais saberes, merecendo destaque, por sua vez, a organização crítica de autoras e professoras da UFPB, a que se reportam Albertina Oliveira e Cristina Bruschini, numa obra intitulada *Uma questão de gênero*.¹¹ E mesmo sem sair de todo da crítica internacionalizada, o olhar vai se especializando até alcançar uma maior solidez e autonomia de debate. E dos nomes que foram se consolidando, citar Heloísa Buarque de Hollanda,¹² a tomar para si a crítica de gênero como tendência teórica inovadora, e na fase em que a ideologia política se afirma como categoria de estudo e análise no meio acadêmico. O mesmo valendo para Heleieth Saffioti,¹³ quando destaca a necessidade fundamental de estudar gênero associando-o à perspectiva de classe.

Em respeito aos textos fundadores da crítica literária de gênero, ou aqueles que estabelecem as bases para a crítica literária feminista, assim como a relação dela com a crítica literária em geral, Elaine Showalter¹⁴ aparece reiteradamente referendada pelas estudiosas brasileiras. É dela a definição da crítica feminista em estágio inicial como “território selvagem”, a conclamar estudiosas para uma ocupação de espaços no debate multicultural, expressos por

11 COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

12 HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

13 SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Rearticulando gênero classe social. In: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 183-213.

14 SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

um pluralismo de tendências no ambiente acadêmico e dominado em sua totalidade por homens.

A preocupação de Showalter se justifica pela ampliação da produção da autoria feminina, ocorrida no século XX, a exigir em consequência o desenvolvimento de ferramentas mais especializadas de uma crítica que não se restringisse à questão autoral, mas da representação da mulher, em obras escritas por elas ou não, mas por elas principalmente. E é na tentativa de mapear esse imaginário território que ela questiona os pressupostos de análise e aponta possibilidades de abordagens na leitura feminista com vista a atos de emancipação, expressas em modalidades da crítica, a saber: 1) discussão da representação da figura feminina em textos da tradição literária; 2) focalização da mulher na condição de escritora.

Na percepção dessa defesa por marcar um espaço de enunciação, Zinani,¹⁵ por sua vez, pesquisadora cuja dedicação frequente ao objeto tem feito notabilizar sua produção acadêmica nos estudos da crítica de gênero, escreve em artigo para a revista *Fronteira Z*:

Outro aspecto importante, salientado por Showalter, é o **cunho revisionista da crítica feminista**, posto que esteja organizada sobre modelos pré-existentes [*sic*], ou seja, o modelo de crítica permanece o masculino, portanto, o universal. Esse fato, na realidade, constitui-se em empecilho para o desenvolvimento da crítica feminista, porque, mesmo quando se caracteriza pela oposição, existe um atrelamento ao quadro de referências masculino, ou seja, **nada de novo é construído**.

15 ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. In: *Fronteira Z* - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 07, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/index>. Acesso: 01 jun. 2018. Grifos nossos.

Já se teve a oportunidade aqui de discutir o conceito de universalidade a que se refere o excerto. E embora seja perfeitamente compreensível a preocupação em torno de uma improdutividade da crítica, na modalidade primeira, acima indicada, resultando num ponto de vista da problemática de gênero em que “nada de novo é construído”, mais adiante a autora defenderá a necessidade de a crítica apropriar-se de alguns meios da produção já existente, para só então empreender o enfrentamento. Entende-se assim que revisar implica também apropriar para transformar, constituindo esta uma das finalidades da crítica de revisão. Em suma, a perspectiva do texto pode não ser nova, mas a releitura sempre pode vir com proposição de nova interpretação, e a ideologia do texto desvelada pela observação e inquirição da visão de mundo que o texto veicula.

Para o projeto teórico da escritura feminina, na segunda modalidade indicada, Showalter estabelece quatro modelos com os quais a escrita da mulher pode se relacionar e que são: corpo (critério biológico), linguagem (critério linguístico), psique (critério psicanalítico) e cultura (critério cultural), estando sobre este último, sem dúvida, o critério de análise mais operacional. Esta é a fase, nunca é demais lembrar, da conquista de reconhecimento da autoria feminina.

Na relação da crítica de gênero quando cotejada pela crítica literária de uma maneira geral, alguns fatores são elencados por Zinani, que cita Maggie Humm (1989) ao listar três, quais sejam: 1) reescrita da história da literatura sob o signo do gênero; 2) formação de leitoras com domínio de estratégias para uma prática nova em crítica; e 3) atuação daquelas, em nível de intervenção social, com capacidade para enfrentar meios estruturados na cultura patriarcal.

Há a necessidade, por fim, de uma formação de uma comunidade leitora que conheça ou mesmo domine habilidades de manuseio para a utilização da ferramenta de gênero, segundo atesta em defesa a leitura do artigo mencionado, ficando fácil deduzir, a esta altura dos acontecimentos, que já não é suficiente para a crítica feminista ter mulheres produzindo se não houver leitores e leitoras com competências desenvolvidas para acompanhar e discutir tais produções naquela perspectiva.

II

DE VOLTA AO DISCURSO OLIMPIANO: COMO SE FOSSE REVISÃO

Feito o apanhado geral da crítica, no intento de situar a leitura do romance *Luzia-Homem*, escolhido frente ao método de análise, cumpre lembrar que o período a que a obra se refere, aqui no Brasil, é para a literatura oficial e hegemônica uma seara literária de dominação masculina. O que não significa dizer, de modo algum, que não existissem mulheres escrevendo, e a crítica de resgate em gênero, posteriormente desenvolvida, vem comprovar isso, oferecendo uma paleta de nomes de mulheres que de fato produziram, e algumas intensamente, até. As razões políticas da representação social, que coloca os homens em situação de vantagem também na literatura, é que fizeram reiteradas vezes com que elas não tivessem recebido visibilidade enquanto escritoras.

Mas que havia mulheres escrevendo, isso havia, tanto na ficção como fora dela. A pauta defendida é que talvez não interessasse à produção do período, mais interessada provavelmente em preservar a própria hegemonia, como se pode deduzir deste levantamento de Constância Duarte Lima¹⁶, especialista em Nísia

¹⁶ Ler mais a respeito em: “A mulher de Letras: nos rastros de uma história”, artigo de Constância Lima Duarte e Kelen Benfenatti Paiva para a revista *Ipotesi*, Juiz de Fora,

Floresta, já citada, aqui, e uma das pesquisadoras que mais contribuem para o resgate de gênero na literatura deste país.

Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875), que foi fundadora e editora do *Jornal das Senhoras*, no Rio de Janeiro, em 1852, importante veículo que tinha como propósito contribuir para educação e emancipação moral da mulher; Júlia da Costa (1844-1911), que participou de polêmicas nos jornais em um tempo em que este espaço ainda era predominantemente masculino; Inês Sabino (1853-1911), que defendeu a liberdade das mulheres quanto ao direito à escolha consciente de ter tanto família quanto carreira e que em seus escritos denunciou as práticas sociais que as marginalizavam; Emília Freitas (1855-1908), escritora abolicionista e republicana, que se preocupou com a violência contra a mulher e com sua situação na sociedade de seu tempo; Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que em suas crônicas fez campanhas em defesa da educação da mulher, além de tratar da condição feminina em seus romances; Maria Sabina (1898-1991), declamadora, escritora e jornalista que se destacou no movimento feminista e nas discussões sobre os direitos das mulheres.

Como é possível constatar, uma amostragem bastante significativa e denunciadora de uma prática de exclusão. Esses nomes de mulheres talvez não tivessem chegado ao conhecimento da crítica feminista, não fosse por iniciativa em pesquisa de uma atividade laboriosa de resgate. A preservar o cuidado de ir às fontes históricas, conferir valor ao que produzem e procurar reparar injustiças na memória escrita do país, ou no intento ainda de devolver a elas um lugar cultural de fala, porque dignas se fizeram em merecer.

v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2019.

Lembrar para aquelas que se dedicaram à ficção, que o ostracismo a que foram relegadas é diretamente relacionado ao fato de as obras não terem sido recomendadas pela academia, em sua essência de constituição canônica.

Olha que esse silenciamento é totalizante no período, e mesmo em situações que apresentariam, em tese, condições de abertura para não sê-lo. É o caso de Lúcia Miguel-Pereira, lembrado por Zinani, em obra já citada aqui. Autora de romances problematizando a condição das mulheres no Brasil e também exercendo função de crítica literária, Miguel-Pereira é considerada a primeira a se ocupar da produção delas. Ao ler a *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, obra que já nasce na pretensão de clássico da crítica, ela vai reagir com incisiva surpresa ao se deparar com a escassez de mulheres mencionadas no compêndio, e mesmo na versão revista e ampliada, publicada em 1902. Cita seis, para ser mais precisa. No assombro disso, a crítica discute não haver razões estéticas para a escolha de Romero, o que faz pensar ser mesmo o critério da subjetividade uma tendência dominante na catalogação dele.

Do posicionamento dela em relação a Sílvio Romero, surge expectativa de que viria um comportamento diverso, portanto, quando da escrita da sua prosa de ficção.¹⁷ Porém não é o que acontece, pois na obra a autora também não privilegia as mulheres, mesmo pretendendo cobrir cinquenta anos de produção literária (de 1870 a 1920). Um constructo das contradições na historiografia da crítica do país, ou principalmente da desproporcionalidade no tratamento da produção literária feita por mulheres, do qual nem mesmo a Lúcia Miguel-Pereira escapa.

17 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção - de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1973.

Dizer, ainda, para que se adentre na argumentação pretendida com a obra olimpiana, que no momento da comunicação de pesquisa, em seu estágio inicial, também são desconhecidas para a dissertação que dá origem a esse livro as possibilidades da crítica de gênero na modalidade resgate, só posteriormente sendo possível ampliar o repertório por este viés de capacidade. Daí manter-se o estudo em obra da tradição, em aspecto canônico, portanto. Motivada inicialmente pelo encanto proporcionado pela imagem da mulher representada por Luzia-Homem, ao mesmo tempo bela e triste. É do diálogo com a heroína de Domingos Olímpio, portanto, que vem o desejo de saber mais dela, além do que lhe apresentavam as superficialidades de um primeiro contato de leitura, advindo ainda do período de estudos na formação em nível graduado.

E já vencidos os percursos da formação em mestrado e doutorado, com o olhar mais amadurecido sobre as questões, fosse dada nova oportunidade de escolha para o objeto, a pesquisa talvez privilegiasse um romance de autoria feminina. No convencimento do método, e levando em conta as ocorrências todas no momento da produção artística do século XIX, a reiterar a defesa de que uma escritora que conseguiu sobreviver à opressão literária daquela época, não só deve trazer novidades à discussão de gênero, mas certamente tem muito a ensinar, oferecer da própria percepção.

Por outro lado, ao se debruçar mais uma vez na proposta de retorno à leitura do *Luzia-Homem*, encontra-se endosso à propositura do Ítalo Calvino,¹⁸ que vê muito sentido sempre e ainda na leitura dos clássicos. Não que o estudo de gênero negue isso, de modo algum. Mas no quesito representação guarda para a mulher, de alguma maneira, pouca novidade. É fato. E no que diz respeito à

18 CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

análise do romance olimpiano, propriamente dita, parece ressaltar do material uma particularidade até então despercebida na experiência primeira. Há algo de intuitivo no procedimento adotado. E veja que, mesmo não operacionalizando a ferramenta de gênero, em aspectos mais circunscritos à teoria que o sustenta, já há no estudo que se descortina, a partir daqui, uma demonstração de sensibilidade ao problema que é reveladora.

De outra monta, ainda que sem uma consciência bem elaborada do processo com a crítica literária de gênero, e observando os resultados produzidos pela pesquisa realizada, evidencia-se na análise desenvolvida um exercício de revisionismo, e em conformidade mesma com uma das suas variantes de produção. Revisar o romance de Domingos Olímpio, aqui, não para repetir, endossando julgamentos de valor ou procedimentos morais na representação das personagens, a reforçar, por fim, preconceitos na análise. Mas rever no sentido da perspectiva de uma crítica produtiva de gênero e não meramente reprodutiva. A apreciação da obra, por sua vez, esperando contribuir para transformar o ponto de vista em leitura interpretativa, já desejosa de equidade. E não sendo outra a intenção do texto, segue a discussão da temática pelos meandros do discurso de invenção da mulher que há na personagem Luzia, interesse de debate a partir de então.

MULHER, MULHERES EM *LUZIA-HOMEM*

Domingos Olímpio publica *Luzia-Homem* em 1903. Uma obra que inspira encantamento, discussão e, a propósito do perfil que se delineia para a personagem central do romance, interesse em entender qual imagem de mulher estar sendo representada na

literatura olimpiana, no entremeio do final do século XIX e início do século XX.

No desenvolvimento da temática, a reflexão se concentra no tratamento discursivo do livro, sobretudo na forma como os referentes externos ou sociais associam-se ao interno, ou ao literário propriamente dito, sendo importante compreender os artifícios da narração para o que se identifica por invenção da mulher no romance. De base naturalista, já o título, à luz do estranhamento, conduz o(a) leitor(a) ao encontro primeiro com a personagem, homônima, de que vai tratar. Mas no que encerra de superficialidade, o texto “encobre” aspectos essenciais para a identificação da heroína, distanciada, desde o princípio, dos “reais” significados que a narrativa vai demandar.

A ambiguidade do termo Luzia-Homem, em si, permite antecipar a polarização a que a personagem é submetida no livro, ora exposta a um processo de masculinização, ora a uma feminilidade demasiada, sem perder de vista, obviamente, o judicativo que em síntese encerra. O texto permite aprofundar a discussão sobre o que é ser homem, o que é ser mulher, numa sociedade envernizada ainda de idealismo romântico, a permear vivência na imaginária Sobral do fim do século XIX. E sobre o aparente “travestimento” de Luzia, percebe-se neste, ainda, a expressão bastante peculiar do que se pode conceber por divisão social dos papéis entre homens e mulheres, especialmente da época a que o romance se refere.

De crucial importância a compreensão dessa divisão, porque abre possibilidade de interação com argumentos oriundos das ciências sociais, sobretudo no que se refere à teoria do papel social, adequada, neste momento, para explicar a adoção de comportamentos desenhados para a mulher no livro.

Os papéis consistem num grupo de regras ou normas que seguem de roteiro para comportamentos direcionados, como por exemplo, o ser mãe, amigo, ou médico. O papel determina que metas devem ser perseguidas, que tarefas devem ser realizadas, e que performance é necessária em determinado cenário ou situação. Através do processo de socialização, os indivíduos aprendem sobre as normas e condutas de cada papel, ou seja, as pessoas teriam noções pré-concebidas [*sic*] das expectativas implícitas a cada papel, tornando-os em parte previsíveis.¹⁹

Da previsibilidade de papéis sociais representados no romance, se discute, em *Luzia-Homem*, ainda quando aparentemente o texto aponta para uma nova configuração do ser mulher em literatura. A heroína é circunscrita, por sua vez, a uma concepção bastante estreita do feminino no romance. Numa visão equivocada, sobretudo, porque tomada enquanto prerrogativa do “sexo frágil”, o conceito de feminino²⁰ sobre o qual assenta o romance *Luzia-Homem* é firmado em bases da tradição e encontra raízes culturais num conservadorismo de aceitação romântica. E mesmo diante da possibilidade de uma nova representação literária, em diálogo, quem sabe, com uma participação mais efetiva sobre o que

19 Da obra *Masculinidade na clínica*, uma publicação da PUC-Rio, que dedica o segundo capítulo do estudo ao gênero, numa perspectiva de evolução histórica, e a partir, obviamente, das considerações críticas surgidas nas ciências sociais, determinando o que se convencionou designar por teoria do papel social.

20 Feminino, neste estudo, tomado em concepção mais ampla e conforme compreendido na crítica de gênero, para confronto, sobretudo, com a explicação advinda do determinismo biológico. Assim, para além da diferenciação superficial e anatômica que separa homens e mulheres, os termos, masculino e feminino, são compreendidos enquanto fenômeno que passa pela própria constituição dos sujeitos sociais. Ou seja, mais que naturalismo de concepção, a feminilidade expressa por uma via de identificação, independente do sexo a que se refere, é construída enquanto gênero, sistematicamente, pela cultura. Refutada para efeito de interesse, por fim, a ideia de masculino e feminino em estados puros, o que resulta por sua vez de pura idealização.

a mulher já vinha desenvolvendo de atuação em sociedade, o autor prefere moldar a personagem central a uma estranha invenção.

Luzia quer fazer parecer uma virago, uma mulher-homem, desde o princípio (título). Isso pode levar o(a) leitor(a) desavisado(a) a uma falsa compreensão, e não se justifica no livro porque quanto mais avançar na leitura, mais vai descobrir que tudo que o narrador apresenta como “masculino” na retirante é para ser negado para ela no romance. Prepondera no texto o ponto de vista sobre uma mulher idealizada, virgem, benevolente, de moral ilibada, e de uma languidez indolente, apenas, quando de acometido amor. O que obviamente não combina em nada com a heroína do início do livro: ativa, resoluta, trabalhadora da obra da cadeia pública em construção, e que em nada fica a dever aos colegas, homens, fortes e valentes. Basta dizer que uma das cenas mais marcantes do *Luzia-Homem* está no episódio em que é vista surpreendentemente pela personagem Paul, e para espanto do misantropo francês, carregando uma “parede na cabeça”.

O romance se insere, pelo menos historicamente, num período em que fervilham ideias em transição. O movimento de reação às letras românticas, em prol de uma literatura com base em princípios regionais, a exemplo do que foi a “Padaria espiritual”, da qual Domingos Olímpio fez parte, dá a tônica dessa insatisfação no campo da literatura. As tendências literárias em voga constituem um período de efervescência cultural. Basta dizer que, em terreno literário, Domingos Olímpio assiste ao fim do Romantismo, à evolução do Realismo e do Naturalismo, bem como à eclosão do Simbolismo. De que maneira a mulher por ele representada sofre influência desse acúmulo literário e responde pelo jogo de indefinições e incertezas que giram em torno da personagem central do seu romance, é digna de apreço, embora ficando evidente no conjunto, dos estilos e das ideologias apontadas, o romantismo da concepção.

No que diz respeito à caracterização das personagens, Teresinha, mais afastada do olhar narrativo primeiro, que tem sobre a heroína a atenção, é a amiga dela, determinante em tantas ações da obra e de quem Luzia recebe os préstimos e a proteção. Igualmente retirante, a marginalidade de Teresinha no romance assume modo diverso ao de Luzia: abandonada pelo homem que amou, e pelo qual deixou a família, é a prostituta do passado, a se eximir dessa “falta” no presente da narrativa, e a se exercitar sempre à procura de uma vida “honrada”, embora esteja a moça, pelo passo que deu “em falso”, o tempo todo sob a espreita da narração. Em contrapartida, é uma personagem “safa”, perspicaz e diria, até, mais crítica do romance, sobretudo no que compete às mazelas sociais e ao papel desempenhado pela mulher, principalmente. É ela que flagra Luzia nua, numa cena do banho, de madrugada, prova cabal de que necessitava para a convicção que já reservava sobre se tratar a moça de uma donzela perfeita. A partir desse episódio, a “rapariga loura” passando ainda mais a “punir” por ela.

É por intermédio de Teresinha, aliás, que se resolve, no romance, o caso do roubo do armazém. Uma cilada armada para o pretendente de Luzia, pela qual o rapaz é preso, vai a julgamento e é absolvido graças ao desempenho daquela. Luzia é a “grande” protagonista da obra, mas, por reproduzir, reforçando os valores da tradição, compete à Teresinha, muito mais, desempenhar o papel da “nova mulher” representada no romance. Mais “real”, pelo menos, e condizente, em substância, com a movimentação histórica de outras que numa perspectiva mais politizada, da relação que envolve atuação de homens e mulheres em sociedade, já faziam diferença em sua época.

Ao privilegiar, aqui, o estudo com as personagens femininas da obra, a ideia é perceber o quanto são discriminadas na narrativa.

Isso independentemente, inclusive, de estatisticamente serem maioria, ou ainda do fato de o romance ter como personagem central uma delas. São as mulheres do *Luzia-Homem*, e mais ainda a sua heroína, representantes de uma classe de oprimidos. E estes não faltam na trama. Vão dos retirantes aos iletrados e aos menores abandonados presentes em cada esquina da verossímil Sobral, palco majoritário dos acontecimentos. Que dizer, então, das mulheres em meio a esse contingente social? Não precisando ir muito longe para descobrir que há um discurso conservador e autoritário para com elas, a quem, quase sempre, são feitas restrições no romance, não só de classe, como também de sexo/gênero, saber e poder.

Para ter uma noção do grau de desigualdade no livro, basta lembrar que o narrador faz nele uma distinção entre “mulher” e “mulheres”. Ou seja, há um discurso sobre Luzia, variações desse discurso, embora com a mesma orientação, para com outras personagens femininas, quase sempre as que dividem a trama com a heroína, e um tratamento mais diferenciado ainda para as mulheres que aparecem em terceiro plano. Estas últimas quase sem função narrativa, a não ser compor o pano de fundo dos acontecimentos do romance.

Essa é a forma encontrada pelo discurso de dividir, já no plano formal, e bem ao gosto da dominação, as personagens de que vai tratar. Tal procedimento leva, enquanto fundamentação, para o que Bakhtin traduz por discurso da forma e conteúdo, unidos e entendidos como fenômeno social.²¹ Por essa lógica, a opressão das personagens do *Luzia-Homem* espalha-se de forma redundante, vai do oprimido social ao oprimido linguístico, e vice-versa.

Para se chegar a apreender a imagem feminina que é projetada sobre o romance de Domingos Olímpio, é preciso antes

21 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética - a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998. p. 71.

procurar entender o papel que desempenha a mulher olimpiana por trás das inovações que a narrativa aparentemente apresenta, como por exemplo, a caracterização de Luzia, definida sob a ótica fixa de um patriarcalismo exacerbado, ponto de vista narrativo estendido igualmente a outras mulheres, que não a heroína. Competindo ao narrador, em suma, exercer tão determinante papel.

O desenvolvimento da temática sobre o feminino em *Luzia-Homem*, responde, por sua vez, ao que Sonia Brayner²² caracteriza como dupla função do discurso literário no final do século XIX, a da tese e a da narrativa, e representa bem o discurso dividido entre as considerações de um intelectual burguês e o romancista como artesão literário de seu tempo. É nesse sentido, também, que se dão as relações entre o externo e o interno, na obra, resultando no que Brayner considera como “relação instituída entre as estruturas narrativas aliadas à força à conjuntura ideológica”.²³ Em síntese, no *Luzia-Homem*, à medida que o autor cria a personagem feminina central, ocorrendo fazer dela um tipo excepcional de mulher, também faz a defesa da representação que tem da mulher de sua época, ideologicamente marcada pelos resquícios da tradição literária. Ou seja, em função de uma ideologia romântica, vale antecipar, a mulher olimpiana nada tem de extraordinário, e repete, apenas com outra roupagem, o modelo feminino então conhecido.

Para se chegar a essa assertiva, todavia, alguns são os caminhos de acesso. Primeiro se investigam os discursos sobre a mulher e em que pauta a narração; especialmente quando esta se mostra, no artifício do autor implicado no texto, propícia àquela dupla função de que fala Brayner: o *Luzia-Homem* transitando entre a ficção e

22 BRAYNER, Sonia. Naturalismo: uma ficção em crise In: _____. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1979.

23 *Ibidem*, p. 41.

a defesa de um ponto de vista real sobre o objeto representado. Depois, um estudo mais específico dos discursos das personagens femininas, com ênfase, sobretudo, no modo como é dada visibilidade à atuação da mulher no romance, e ao processo idealista de concepção da heroína.

SEGUINDO PASSOS ATÉ LUZIA

Para falar sobre a mulher na perspectiva de Domingos Olímpio, objetivo desta análise, a discussão se inicia, por um lado, voltada ao tratamento do tema pelo viés que une literatura e sociedade; e de outro, pela apreciação do discurso, propriamente dito, fazendo referência desta feita às relações entre linguagem e sociedade. Enquanto nesta a intenção é perceber o quanto a linguagem do *Luzia-Homem* pode estar a serviço de uma ideologia social; naquela, a intenção é apreender a forma como o autor Domingos Olímpio transforma pela ótica do narrador o externo em interno, num procedimento muito próximo de uma abordagem sociológica em literatura. Ou seja, inventa, mas não sem deixar sobre o processo de criação os rastros de uma realidade acontecida.

Para o desenvolvimento das questões que envolvem literatura e sociedade, o referencial teórico tem por base dois autores: Antonio Candido²⁴ e Georg Lukács.²⁵ Do primeiro interessam, sobretudo, as relações que estabelece entre o artista literário e o so-

24 De Antonio Candido, fundamentalmente relevantes para a análise são as considerações apresentadas nos ensaios que compõem o texto do livro *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

25 De igual monta, recomenda-se para o que se pretende desenvolver o ensaio de Lukács, intitulado “Narrar ou descrever?”. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ciólogo; do segundo, entre outras questões, a divisão que estabelece para o método representativo da realidade em literatura, expresso pelas técnicas do “narrar” e do “descrever”.

Além desses teóricos, cumpre destacar, na perspectiva da contribuição crítica para a análise, envolvendo estudos culturais, os textos de Flora Süssekind²⁶ e Walnice Nogueira Galvão,²⁷ cujas considerações respaldam as questões acerca da representação social feminina, especialmente quando se consideram os “naturalismos de exceção”, defesa da primeira; e a discussão sobre os múltiplos papéis que a mulher pode exercer no meio em que participa, sendo esta perspectiva defendida e condensada no texto de Galvão através do conceito da “donzela-guerreira”, imaginário a que a autora se dedica de maneira crítica.

É de reconhecida relevância para a análise do discurso do narrador o conceito que Bakhtin²⁸ sustenta sobre o monologismo em literatura. Além do que, soma-se a esta teoria a contribuição que dá o texto de Zulmira Ribeiro Tavares²⁹ para a reflexão acerca do discurso olimpiano. Ao chamar a atenção para as instâncias

26 Para entender o que a autora considera por naturalismos de exceção, leia-se: SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

27 No texto da Süssekind, já é possível encontrar a referência ao conceito da donzela-guerreira, entretanto, ele é difundido por Walnice Nogueira Galvão e se acha mais aprofundado no livro intitulado *A donzela-guerreira - um estudo de gênero*, publicado pela editora do SENAC - São Paulo, 1998.

28 Dos trabalhos de Bakhtin que se voltam especificamente para a análise do discurso, apenas a publicação de *Estética da criação verbal* não se vê citada neste trabalho, embora entre na lista de referências do livro como mais um suporte de leitura. Preferiu-se não incluir citações dessa obra pelo fato de haver prejuízos no desenvolvimento de alguns conceitos bakhtinianos, uma vez que a tradução de Gomes Pereira para a Martins Fontes, de que se dispõe, é feita do francês e não do original russo, conforme alertam alguns tradutores de Bakhtin. Por último, informar, também, que reside sobre a publicação de *Questões de literatura e de estética - a teoria do romance*, da Hucitec, 1998, o foco principal de interesse no livro da autora.

29 TAVARES, Zulmira Ribeiro. Rembrandts e Papangus. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

narrativas do romance, em estudo, em especial à noção de uma miséria estratificada, a ensaísta desperta o interesse deste trabalho em pesquisar, com maior acuidade, como se processam tais questões no *Luzia-Homem*.

Está entre a teoria lukacsiana e a teoria bakhtiniana, então, a parte mais harmônica dessa argumentação de análise. Assim, na perspectiva primeira:

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica... [Em arremate] O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico.³⁰

Ou seja, para Lukács, o método descritivo é o responsável pelo esvaziamento poético de uma composição, mostrando-se ineficaz para a representação da realidade. Diante de tal proposição, procurar ver como isso se dá no *Luzia-Homem*, uma vez que predominam as descrições na obra, prestando a atenção no modo como elas podem contribuir inclusive para marcar o descompasso entre o que se representa, no caso a mulher que nela aparece, e o objeto real a que o artista busca representar. Além disso, procurar entender de que maneira o descritivismo do livro restringe a atuação social da mulher por uma ótica idealista, suscitada pelo foco narrativo que se quer objetivo e totalizante, e, simultaneamente, moralizante e valorativo sobre a personagem Luzia.

30 LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 61.

Tal procedimento para Bakhtin, por sua vez, só contribui para exercer domínio sobre a técnica realizada nos limites das estruturas monológicas. E embora discutindo sobre a incorporação dos gêneros extraliterários ao romance, escreve o teórico:

Eles [os enunciados dos gêneros intercalados] não foram ditos, mas apenas *mostrados* como uma coisa pelo discurso; na maioria das vezes, porém, eles refrangem em diferentes graus as intenções do autor, e alguns dos seus elementos podem afastar-se, de diferentes maneiras, da última instância semântica da obra.³¹

Ou seja, em termos técnicos, para Lukács, a referência ao “mostrar acontecimentos” estabelece relação com o método narrativo de composição, enquanto o “dizer” liga-se à descrição, esta entregando pronto e diluído o que o autor pretende expor. Já em Bakhtin, entende-se por discurso “mostrado”, aquele discurso “enquadrado” sob uma única perspectiva, refletindo em maior ou menor grau as intenções do criador, muitas vezes camuflando os eventuais significados atribuídos ao objeto na representação deste. Em se tratando do monologismo propriamente dito, tendenciosa ainda é a técnica descritiva, pois, paradoxalmente a uma pretensa objetividade, revela os aspectos subjetivos daquele único que observa e descreve o objeto.

O narrador olímpiano se mostra bastante superior quando o assunto é a organização textual. Em contrapartida, há uma aproximação no tratamento discursivo entre o referente ficcional e o referente real. E para um maior esclarecimento dessas relações intrínsecas no romance *Luzia-Homem*, é preciso ver até que ponto

31 BAKHTIN, 1998, p. 12, grifo nosso.

o narrador de Domingos Olímpio³² consegue se separar, de fato, do político -Domingos Olímpio ou do advogado-Domingos Olímpio. Pois, embora respeitada e sem querer ferir a autonomia que se concede à obra artística, percebe-se que alguns romances acabam por revelar em suas páginas a marca pessoal de quem os criou.

Ciente dessa relação, a análise procura entender no âmbito do discurso, pelo menos, que contribuição dá para a obra o fato de seu criador ter nascido em Sobral, a que busca figurar; que marcas textuais podem ser atribuídas no romance a uma formação primária feita por um professor português de origem e não brasileiro; e a importância da formação em Direito sobre o que escreve Domingos Olímpio. Para a criação do universo narrado em *Luzia-Homem*, outra informação que talvez tenha permeado influência diz respeito ainda ao fato do autor, pessoa física, ter atuado como promotor público na cidade Sobral.

Todas essas informações extratextuais são trazidas à baila para tentar mostrar a relação estreita que pode haver entre esses referentes reais, utilizados enquanto técnica para o discurso do narrador. Não se pode deixar de notar a subjetividade deste quando se refere a Sobral na narrativa, por exemplo, algumas vezes representada como uma “cidade formosa e opulenta” ou um “oásis hospitaleiro”.³³

Informações que podem estar no nível da enunciação, e não só do enunciado, apenas. Ou seja, do autor Domingos Olímpio informando sua cultura ao leitor, em meio às defesas que no romance apresenta. Nesse jogo entre o que é real e o que é fictício, o

32 Para este fim, foram utilizados como referencial os dados biográficos contidos no livro *Domingos Olímpio*, organizado por Herman Lima para a Coleção Nossos Clássicos, da Editora Agir.

33 OLÍMPIO, 1996, p. 131.

discurso se mostra como principal deflagrador. Não raro se encontram passagens inteiras da obra influenciadas por uma espécie de estilo forense, reflexo talvez do discurso a que Domingos Olímpio estava habituado, no exercício de sua profissão no Judiciário. Da mesma forma, acham-se diluídos, no romance, vestígios do que foi o político em vida, sobretudo quando faz uso da retórica para convencer o leitor da boa atuação do Governo em *Luzia-Homem*.

Enfim, há na obra uma relação tênue entre a invenção e a realidade, sendo difícil, na maioria das vezes, separar uma da outra no universo então representado. E é sobre essa relação que a análise se detém, por fim, sempre que se dedica à mulher veiculada em discurso. Até que ponto o que se denuncia em Luzia, a título de invenção, não seja parte das contradições próprias sobre a realidade da mulher à época em que se contextualiza o enredo, é o que se coloca aqui em apreciação.

OLHOS QUE PERSCRUTAM LUZIA-HOMEM

As referências ao externo na obra, como se vem repetindo, abundam em ocorrências. E mesmo quando introduz a heroína na narrativa, sob a ótica do francês Paul, parece fazê-lo de forma propositada. Não custa lembrar que para uma literatura de investigação, como propunham os naturalistas ortodoxos, acostumados a anotar com precisão obsessiva todos os detalhes possíveis, não falta ao misantropo criado por Domingos Olímpio sequer o bloco de notas, tão ao gosto de um Émile Zola,³⁴ por exemplo:

34 A lembrança de Zola se justifica, aí, em alusão ao famoso bloco de notas, do escritor francês, com que percorria feiras, bordéis, avenidas e vielas francesas na intenção do

O francês Paul – misantropo devoto e excelente fabricante de sinetes que, na despreocupada viagem de aventura pelo mundo, enalhara em Sobral – costumava vaguear pelos ranchos de retirantes, colhendo, com apurada e firme observação, documentos da vida do povo, nos seus aspectos mais exóticos, ou rabiscando notas curiosas, ilustradas com esboços de tipos originais, cenas e paisagens – trabalho paciente e douto, perdido no seu espólio de alfarrábios, de coleções de Botânica e Geologia, quando morreu, inanido pelos jejuns, como um santo.

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, arruxados sobre uma tábua, cinqüenta [*sic*] 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, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas.³⁵

É Paul que fornece a primeira visão da protagonista Luzia e o narrador apropria-se do seu depoimento, manipulando contradições e parecendo deixar ao encargo do “júri-leitor” decidir o que deve

registro da vida acontecida, laboratório material a ser transformado em alimento criativo da ficção.

35 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 16.

pesar mais: se as inquirições feitas por um observador, de “trabalho paciente e douto”; ou a traição do francês ao signo da razão que rege o Naturalismo, quando resolve morrer “inanido pelos jejuns, como um santo”. Essas contradições entre cientificismo e religiosidade estão presentes na discussão sobre o Naturalismo brasileiro e, como se pode ver, Domingos Olímpio não passa imune a elas.

Já por isso, a apresentação narrativa da personagem Luzia é merecedora de desconfiança. Ainda que pese sobre ela um olhar observador, este parece vir ameaçado no invólucro naturalista da suposta racionalidade. Depois, é sempre um olhar de fora. De um transeunte, em “despreocupada viagem de aventura pelo mundo”, por acaso enalhado em Sobral. Ou seja, o depoimento dele é o de alguém que parece não conhecer suficientemente o objeto de suas observações, nem ter nenhum compromisso para com ele, tornando questionável, portanto, a caracterização que faz de Luzia. Reforçada no decorrer do livro, é preciso que se diga, por características outras como ter “força descomunal” e “virilidade acentuada”, atribuídas pelo narrador, por vezes, ao se encarregar de descrevê-la.

Paul é uma personagem exterior aos acontecimentos, está de passagem pela narrativa, o que sugere a superficialidade do seu depoimento. De qualquer modo, suas observações interessam e, mais que tentarem exercer uma influência direta sobre o(a) leitor (a), revelam uma categoria narrativa intermediária, que não é o narrador, nem tampouco o autor, de que se vale Domingos Olímpio para permitir que tais considerações sejam mais bem apreciadas e não simplesmente tomadas como verdade absoluta. Trata-se de uma marca deixada no texto, espécie de alerta para os acontecimentos que se consolidam posteriormente, quando Luzia, a despeito de sua forma “masculinizada”, é focalizada com atributos “mais femininos”

e através dos quais o romance deixa fluir tendenciosamente uma maior sensibilidade.

Ao olhar de Paul, que está na obra, mas porque de passagem parece representar uma voz “alheia” aos acontecimentos, contrapõe-se o olhar de Teresinha, personagem que mais se aproxima da jovem Luzia, e, pela convivência na narrativa, participa da intimidade dela. Essa participação interessa, ainda, pois, embora o foco narrativo se detenha sobre a primeira, cabe à Teresinha, personagem aparentemente menor, se comparada à heroína, o papel de defensora dos marginalizados do romance. Isso valendo para as questões referentes à feminilidade inicialmente negada à Luzia, isso valendo para os injustiçados do romance como um todo.

Teresinha é a primeira a sair em defesa da protagonista, quando esta, julgada pela visão preconcebida de masculinidade, recebe todo tipo de ofensa por parte de outras personagens, principalmente em função do porte físico que apresenta. Da mesma forma, quando acontece a prisão de Alexandre, enamorado de Luzia, também é do desempenho de Teresinha que depende a solução do caso. E assim se estende a atuação da personagem, ao longo do romance, embora embutida entre os feitos da heroína, a que o narrador procura notabilizar.

Distantes da protagonista, os acusadores de Luzia só conseguem apreender da sua imagem a “pujança física”, como faz um deles, em nível crítico de rivalidade, comentando o comportamento de Crapiúna, que se constitui, ao ser rejeitado por ela, um opositor determinante das ações da heroína no romance: “- Você está... - mas é fisgado pela *macho e fêmea* - arriscou o camarada Belota que lhe ouvia a confidência”.³⁶

36 *Ibidem*, p. 19, grifo nosso.

Apenas os que se aproximam da intimidade da jovem, ou convivem com ela, absorvem o aspecto tomado por virilidade em Luzia como materialização da força, coragem e determinação, requisitos previamente compreendidos por masculinos, na cultura de dominação. A sugestão disso está na própria caracterização que o narrador faz, contestada por Teresinha, na cena do banho, mais especificamente quando flagra Luzia seminua. Trata-se esta de importante passagem narrativa, uma vez que parece funcionar como metáfora reveladora da Luzia Mulher, e a despeito mesmo das opiniões contrárias que vinham se avolumando no romance.

É bastante significativo esse momento no texto, especialmente porque carregado de sugestão simbólica. Nele se dá o encontro “revelador” entre Teresinha e Luzia, quando, à luz da madrugada e à distância, portanto, de olhares curiosos, a heroína costumava se afastar de casa para tomar banho. Repare no trecho narrativo:

Uma vez, estando ela a banhar-se, depois de cheio o grande pote, na cacimba aberta no leito de areia do rio, em sítio distante dos caminhos e aguadas mais frequentadas, surpreendeu-a Teresinha, a rapariga branca e alourada, bem-parecida de cara e bem feita de corpo, que era flexível como um junco, de sóbrias carnações e contornos graciosos.

Estava ainda longe o dia. As barras apenas despontavam no levante em pálido clarão e alguns farrapos de nuvens rubescentes. Exposta à bafagem da madrugada, Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuias d'água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas, como pintava a superstição do povo o das *mães-d'água lendárias*, estremecendo em arrepios à líquida carícia, e abrigada no manto da espessa ca-

beleira anelada que lhe tocava os finos tornozelos. Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da nebrina matinal, já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios. [...]

- Agora sou sua defensora – continuou a outra torcendo os cabelos ensopados – Hei de punir por você em toda parte, porque vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão!³⁷

Emblemática a cena, não só porque a partir dela Luzia encontrará em Teresinha uma defensora ainda mais ferrenha; mas também porque, sob a acepção da água, a heroína no romance parece aos olhos dela e do(a) leitor(a) renascer. Água, que está na cena do banho, supracitada, e em diversas outras, ainda que estejamos falando de romance de seca. Aqui, quando é flagrada seminua por Teresinha; e repetida em outras passagens simbólicas, como no rito cultural da revelação de Santo Antônio, numa tentativa remota de descobrir o malfeitor que roubara o armazém e fizera recair a culpa sobre Alexandre. Sem falar nas diversas vezes em que o personagem Raulino aparece trazendo água para abastecer a casa de Luzia, embora não se saiba de onde a obtém.

De qualquer modo, está a água em *Luzia-Homem* muito próxima dos índices de revelação no romance. Obviamente, tem-se relacionada a essas passagens o envolvimento que a personagem tem com assuntos referentes à casa, à família, aos amigos e ao namorado. Nesse momento, voltado mais para os contornos interiores da heroína, sua identidade é delineada, em princípio, a partir das intervenções das personagens mais próximas e que dividem com ela a trama principal.

³⁷ *Ibidem*, p. 24-25, grifos do autor.

Associada ao testemunho de Teresinha, diante da Luzia seminua, a própria narrativa, à medida que cresce o envolvimento dela com Alexandre, vai se encarregando de dar contornos mais sentimentais à personagem, o que, diga-se de passagem, parecem contribuir para dar mais desenvolvimento ao caráter “feminino” da jovem. Assim, quanto mais enamorada, mais a personagem vai negando a sua aparição primeira. E isso implicará, inclusive, mudanças de perspectiva no romance. O estranhamento do francês Paul, que de início vê em Luzia uma figura “extraordinária”, por executar uma tarefa de peso, no final das contas é, na verdade, estranhamento por percebê-la não se “enquadrando” ao papel tradicionalmente concedido à mulher. Ao tomar nota do que observa, o que o misantropo faz é um registro ideológico, ocultado sob a mistificação da feminilidade, que propõe como realização da condição feminina a dedicação à vida doméstica.

Tanto é assim que, depois das reviravoltas da história contada, o narrador, sempre a serviço daquela ideologia e defendendo para Luzia uma “feminilidade” moldada aos padrões e costumes vigentes, altera a carga de trabalho da personagem, transferindo-a do serviço braçal para se juntar às demais companheiras.

O administrador da obra, seu protetor, *percebeu a transformação por que passara*, designando-a para trabalhar com as costureiras... Luzia baixou os olhos, e corou humilhada. Preferia à ocupação sedentária de costureira, continuar na faina de carregar água nos grandes potes, que estavam servindo de depósito, conduzir telhas em companhia daqueles infelizes, que vergavam ao peso de uma dúzia delas, ir às caeiras longínquas buscar tijolos nas altas tulhas, que ao Paulo, francês, se haviam afigurado paredes na cabeça de uma mu-

lher, trabalhos que lhe exercitassem os músculos e lhe produzissem o atordoamento da fadiga.³⁸

Essa mudança de posto na obra da cadeia, em construção, acaba por assumir uma conotação isomórfica no romance, uma vez que a essa altura da narrativa acontece também a transformação da identidade da personagem, agora vista em delineamento de “contornos mais femininos”. Aí, a simples representação da troca do trabalho braçal pelo trabalho “leve” é um indicativo para a metamorfose da personagem. E, como consequência de um discurso naturalizante, passa pelo estereótipo de que existem “tarefas de homens” e “tarefas de mulheres”, cujos papéis assim determinados são severamente refutados pela crítica feminista na atualidade, sobretudo quando se discutem as relações de empenho nas funções.

É modificada na obra, também, a visão daquelas personagens mais afastadas da protagonista. Se havia uma áurea de sexualidade indefinida, sugerida pela alcunha da heroína, Luzia-Homem; depois da “transformação” sofrida no texto, a sequência nominalizadora poderia perfeitamente ser alterada para Luzia-Homem-Luzia. Desse modo, fazendo ressurgir a “identidade feminina” dela, o narrador projeta renovações fora inclusive do ambiente doméstico, envolvendo desta feita não só a esfera do trabalho, como também a relação com outras companheiras e também com os rapazes, agora vistos pela narração como do seu “sexo” oposto. Veja:

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, como prestigiosa transfiguração. Estes não experimentavam já a repulsa que lhe

38 *Ibidem*, p. 86, grifo nosso.

causava a moça bisonha, arredia, taciturna, sempre enrolada no amplo lençol de mandapolão branco.

- Como está mudada! - murmuravam as mulheres...

- E não é que a Luzia está ficando bonita! - diziam os rapazes, mutuando olhares sensuais.³⁹

Essa mudança radical na narrativa, entretanto, não surge gratuitamente. Na verdade, ela vem sendo preparada desde o começo. É nesse sentido que o *Luzia-Homem* é um romance sentencioso e condicionado por forças sociais que guiam o artista Domingos Olímpio, residindo nisto também a grande falácia do livro, é preciso que se diga. Se a primeira atuação de Luzia empolga e faz acreditar que a mulher na obra recebe um tratamento participativo, tendo em vista sua atuação dentro do mecanismo social, manifesto, sobretudo, no trabalho que a personagem realiza na obra, o narrador, sob a chancela do autor implícito,⁴⁰ dosa essa particularidade nela com a falta de estima dos que a observam de fora, o que não deixa de ser também o caso dele próprio, envolvido que está na manipulação dos fatos.

Essa primeira imagem da protagonista é a que é colocada para ser negada na narrativa. A segunda imagem, da Luzia femininamente moldada, é a que o narrador procura defender. Só que, observadas com atenção, ambas apresentadas para a mulher Luzia, imperando no texto, entretanto, esforço sobre a última. A

39 *Ibidem*, p. 85.

40 Wayne Booth é o teórico responsável por este conceito, desenvolvido em *A retórica da ficção* (1980), no capítulo que trata sobre os tipos de narração (p. 165-181). O autor-implícito é, nas palavras de Lígia Chiappini Leite, ainda, “uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram diretamente as personagens envolvidas na história” (cf. LEITE, 1987, p. 19). Trata-se de uma personalidade que não é o autor, mas uma projeção ficcionalizada dele. Assim, por intermédio dessa ocorrência o autor não desaparece por completo da escrita, uma vez que persiste nas entrelinhas do texto.

“masculinização” sugerida para Luzia funciona como uma espécie de álibi para a sua verdadeira identidade, ou seja, ao conceder à personagem um tratamento diferenciado na primeira metade do livro, o narrador (autor implicado?) o faz somente para mostrar o que deve e o que não deve aparecer, em Luzia, para a sobrevivência do seu “feminino”.

E tendo em vista, na constituição narrativa, o que se estabelece por referentes, podendo ser os mesmos externos ou internos aos acontecimentos da ficção, a análise adianta dizer, no risco de menosprezo ao purismo conceitual, que é diminuída no romance a distância que separa autor e narrador, apostando ser difícil, mesmo, distinguir um do outro no discurso que apresenta. No esteio da compreensão, esclarecimentos e zelo pelo ficcional, obviamente importa a teoria de atuação do autor implícito, categoria adiante melhor definida, mas um dado não resta dúvida para justificação: o texto olimpiano, sob a tutela de invenção estabelece uma ligação muito próxima com a realidade na qual foi gerado.

Tal constatação se revela de modo bastante contraditório em *Luzia-Homem*. Se de um lado Domingos Olímpio acena para o novo, em arte; termina por retroceder, pois a capacidade perceptiva não vai além do mundo circunscrito ao preconceito da sociedade que o rodeia. Seu discurso, observado e confirmado, a seguir, porque acrítico do papel que já desempenhava a mulher na sociedade da época, por exemplo, nada mais é que uma reduplicação dos valores tradicionalmente conhecidos sobre ela. Veja que a utopia da mulher, nas considerações intermediadas pelo narrador, nem é só dele, mas resultado de uma geração inteira de ideólogos. O escritor, em descompasso com os novos tempos, se constituindo dela um porta-voz.

III

LUZIA-HOMEM: O DISCURSO DE INVENÇÃO

As relações entre o externo e o interno convergem no romance de Domingos Olímpio, como se vem tentando demonstrar, estando o diálogo com o real acontecido presente, portanto, no enunciado olimpiano. E desse modo, a concepção sociológica do livro, comum ao Naturalismo, encontra no discurso, também, uma imagem comum de realidade.

Numa perspectiva entre literatura e sociedade, já o discurso anuncia-se como deflagrador e é nele, agora, que a reflexão passa a se deter com maior acuidade. A atenção, sem dúvida se concentrará mais uma vez sobre o narrador, responsável pela organização dos enunciados do *Luzia-Homem*, uma vez que predomina a sua voz sobre as demais do romance. Na pista do descritivismo, procurar-se-á demonstrar, ainda, a cumplicidade apresentada no discurso de algumas mulheres que, assim como Luzia, têm voz na obra, no entanto, reiteram um ponto de vista social e dominante sobre a mulher. Sob esse aspecto, corroborado inclusive pela heroína que possui uma falsa autonomia discursiva.

Apesar de serem maioria no texto, as mulheres aparecem subordinadas a um olhar masculino, e por isso mesmo relegadas a um plano de inferioridade discursiva. Desse modo, pode-se dizer

que essas mulheres não estão muito distantes dos “anônimos” da narrativa e, por analogia, tão oprimidas quanto os “miseráveis” do livro, aqueles que nem voz têm no romance, existindo, de forma sub-reptícia, apenas nas observações do narrador.

Há em *Luzia-Homem* um discurso que se pretende monológico por excelência, predeterminando os acontecimentos narrativos. Na arte descritiva, como já dito, anteriormente, a partir das observações de Lukács, há o “caráter completo, acabado e monográfico”⁴¹ que resulta num exato quadro de um fenômeno social. Ou seja, a descrição enquadra “uma perspectiva” para representar a realidade, convergindo para o que Bakhtin toma como “domínio total do estilo monologicamente sóbrio”.⁴² Descritivismo e monologismo andam juntos e em Domingos Olímpio um está a serviço do outro. Reunidos, apresentam por fim as condições favoráveis a uma leitura sobre discurso e representação no romance, e na relação mesma que Bakhtin estabelece entre linguagem e sociedade.

O DISCURSO COMO REPRESENTAÇÃO

O discurso sobre o feminino em *Luzia-Homem* parece corresponder à experiência vivenciada por Domingos Olímpio e, no encaixe dessa apreciação, importante considerar a ideia bakhtiniana de texto enquanto produto de uma enunciação, ou de uma expressão textual que “não existe fora da sociedade, só existe nela e para ela”.⁴³ Enquanto proposta de interação verbal, o processo de signi-

41 LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 45.

42 BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 128.

43 Para maiores informações acerca desse entendimento da teoria da enunciação enquanto fenômeno social, leia-se: BAKHTIN, M., A interação verbal. In: *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 110-127.

ficação é entendido como resultado das estruturas sociais, sendo, assim, a própria enunciação um acontecimento de natureza social.

Por essa ótica, parece estranho e ao mesmo tempo contraditório falar de monologismo no romance, uma vez que o próprio teórico reconhece que nenhuma voz jamais fala sozinha, que a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla e somente ao discurso adâmico⁴⁴ se concederia um caráter de discurso individual, que não vem enxertado do discurso do outro ou do discurso alheio. Ainda assim, há em alguns romances uma pretensão em reduzir tudo a uma visão de unicidade e, nessa perspectiva, o(a) leitor(a) do *Luzia-Homem* não tarda para descobrir em Domingos Olímpio um ficcionista essencialmente afeito ao discurso monológico.

Embora estejam sobre o que escreve Bakhtin importantes contribuições à compreensão do monologismo em literatura, pertinente, por sua vez, a observação que faz Fiorin, a partir da leitura do teórico:

Apesar de mostrar com clareza que as relações dialógicas estão sempre presentes na linguagem, Bakhtin ocupou-se muito mais da análise dos discursos em que elas se mostram do que daquelas em que elas não se manifestam por marcas linguísticas. Assim, estudou mais o que, em certo momento de sua obra, chamou de romance polifônico do que o monofônico, estudou mais o discurso carnavalesco do que o discurso oficial a partir do qual se construíam, e assim por diante.⁴⁵

44 BAKHTIN, 1998, p. 88.

45 FIORIN, José Luiz. O discurso e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Unicamp, 1997, p. 230.

A teoria bakhtiniana se desenvolve mais em torno do conceito de dialogismo, sem dúvida, sua maior contribuição para os estudos linguísticos contemporâneos. O confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um mesmo campo de visão parece ter aguçado em muito o senso analítico do teórico russo, a ponto de ele dedicar um estudo completo sobre a técnica dialógica aplicada à obra de Dostoiévski.⁴⁶

Esse teórico não se ocupa do romance monológico, embora a este se refira enquanto correspondente contrário do dialogismo. E como os conceitos bakhtinianos não podem ser lidos isoladamente, tentar-se-á retirar do conceito central de dialogismo, portanto, as noções avessas que Bakhtin vai fornecendo para uma compreensão do que se pretende enquanto monologismo literário.

Quando discute a ruptura entre prosa e poesia,⁴⁷ o pensador russo radicaliza os conceitos, circunscrevendo à prosa a noção dialógica e pluridiscursiva, enquanto a poesia é apresentada como detentora de uma estabilidade monológica. Assim, compreende-se que o monologismo remete para um discurso que se satisfaz a si mesmo, não admitindo enunciações de outrem fora dos seus limites. E embora o autor se refira aos gêneros poéticos em particular, acrescenta:

Igualmente alheio ao estilo poético é qualquer tipo de “olhar” para as línguas de outrem, para a possibilidade de um vocabulário diferente, de outra

46 Confira a análise que Bakhtin faz acerca da polifonia nos romances do escritor russo em: *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

47 O teórico aplica essa diferença entre monologismo e dialogismo no capítulo II de *Questões de literatura e de estética*, quando discute acerca do discurso na poesia e o discurso no romance (p. 85-106).

semântica, de outras formas sintáticas e de diferentes pontos lingüísticos [...] E por isso é alheia também a atitude crítica e restritiva, tanto para com a linguagem própria, como para qualquer uma das numerosas línguas do plurilingüismo e, dentro desta acepção, ele não se dá totalmente, não dá todo o sentido possível à linguagem considerada.⁴⁸

Transferindo essas observações para o discurso que se representa em *Luzia-Homem*, tem-se uma situação análoga, definida pela defesa de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Essa noção conceitual de discurso monológico, que serve a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilíngues, mas que também trata de uma forma discursiva social. O monologismo reflete igualmente processos sociais, só que estes se pretendem mais duráveis, ou, nas palavras mesmas de Bakhtin, “tendências seculares”⁴⁹ da vida social.

Perscrutar o material verbal pelo qual se veicula a história do *Luzia-Homem* é considerar, por fim, o processo utilizado pelo narrador para organizar e melhor expressar o conteúdo desejado, ou o objeto, como propõe Bakhtin. Deve-se levar em conta, principalmente, que mesmo as informações subtraídas do enunciado olímpiano e desenvolvidas nesta análise não chegam à superfície do texto aleatoriamente, são fornecidas pela “generosidade” de um narrador onisciente-seletivo que fica muito à vontade para traçar para o(a) leitor(a) um perfil de cada personagem, induzindo a leitura, controlando e manipulando soberanamente os eventos

48 *Ibidem*, p. 93, grifo do autor.

49 *Ibidem*, p. 106.

relatados, ficando a interpretação do texto à mercê dessa entidade demiúrgica.⁵⁰

A atuação do narrador olímpiano leva a discussão para o que Bakhtin escreve, no capítulo 9 do livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, sempre em defesa da interação verbal: “a unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo.”⁵¹

No discurso, todos os caminhos que levam ao objeto passam duas direções: a daquele que fala e a daquele que ouve, interagindo, ou seja, participando com o outro de uma construção que é viva e intensa. Embora essa proposição seja o centro das preocupações bakhtinianas, o próprio teórico reconhece que essa vida discursiva é verbo-ideológica, portanto, vem povoada de intenções, não sendo raro que, mesmo num diálogo a duas vozes, exista uma querendo exercer domínio sobre a outra.

Essa tentativa de apagamento da voz do outro, encontrada no *Luzia-Homem*, é uma das várias formas de máscara verbal. Assim, quando trata das personagens menos prestigiadas pelo texto, a massa de retirante amorfa, por exemplo, o “falar alusivo” do narrador, longe de ser um discurso neutro, revela a concepção, obscurecida pela opinião social, de um enunciador mais favorecido e que sobrepõe a sua fala às demais.

Deter-se no discurso olímpiano é compreender, então, o quanto a palavra, instrumento de saber, também pode oprimir, calar, ferir de morte o outro. E tudo isso com uma naturalidade

50 Para maiores informações sobre o narrador onisciente, cf.: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 255.

51 BAKHTIN, 1997, p. 145-146.

constrangedora. É o típico discurso que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro e autorizado. Nessa linha do conhecimento instituído, que tem o papel de dissimular sob a capa da cientificidade a existência real da dominação, estão representados os “anônimos” do *Luzia-Homem*, invalidados como sujeitos de discurso por intermédio da competência do narrador.

Este, conforme define o *Dicionário de teoria da narrativa*,⁵² correspondendo a uma entidade real e empírica, é entendido fundamentalmente como autor textual (já que é ele que organiza o texto); entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso, sendo, portanto, protagonista da comunicação narrativa. É bom lembrar que essa distinção não se processa de forma rigidamente formalista, uma vez que o narrador é uma invenção do autor e este pode projetar sobre aquele algumas atitudes que lhe são próprias, fazendo uso, obviamente, de estratégias ajustadas à representação artística.

Compreendido em Bakhtin como uma imagem de autor, essa concepção de narrador se aproxima de outro conceito, que esta análise vai utilizar, e que abarca as relações estreitas que se estabelecem entre o interno e o externo na obra *Luzia-Homem*. Trata-se do “autor implícito”, a que Dal Farra se refere como um “ser que habita para além da máscara, e do qual [...] emanam, as avaliações e o registro do mundo erigido”.⁵³ Completando, ainda, declara:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica - sem dúvida a mais expressiva - a apreciação. Para além da obra,

52 REIS; LOPES. *Op. cit.*, p. 61-63.

53 DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado - o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978, p. 20.

na própria escolha do título, ele se trai e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador; a opção por esta personagem... denunciam a sua marca e a sua avaliação.⁵⁴

Na verdade, esse conceito, divulgado por Wayne Booth,⁵⁵ é complexo e ainda pouco aceito pelos estudiosos da teoria da narrativa. Para Booth, trata-se de uma “versão criada, literária, ideal dum homem real”. É uma entidade personalizada, de estatuto semelhante ao do narrador, mas que difere dele por não possuir meios diretos de comunicação; não tem voz, serve-se da palavra do outro para poder se manifestar. Ao que parece, tal definição surge como uma tentativa de desfazer possíveis equívocos que encerram a dicotomia autor/narrador, ou seja, atribuir na narrativa uma responsabilidade que não é a do autor propriamente dito.

Em termos gerais, é isto o que ocorre com o romance *Luzia-Homem*: há um controlador que vem imbricado no texto, fazendo-se presente até mesmo nos silêncios da narrativa, na forma como organiza os capítulos, na maneira como dá relevo a uma personagem em detrimento das outras, enfim, dando mostras da sua superioridade na construção textual.

O título de uma determinada obra pode se constituir numa marca deixada pelo autor implícito. Ao que parece, isso se dá com o romance olimpiano. Concluída a leitura, difícil não perceber que o termo *Luzia-Homem* encerra, mais que uma ambiguidade, um judicativo. Essa já é uma marca extratextual e faz parecer que a

54 *Ibidem.*

55 BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. O conceito de autor-implícito acha-se desenvolvido nesta obra no capítulo em que trata sobre os tipos de narração, p. 165-181.

personagem Luzia ganha o primeiro plano do romance, em vantagem, se considerado o tratamento concedido a outras personagens femininas da obra. Na verdade, Luzia, ao longo de toda narrativa, não é o que aparenta ao(à) leitor(a), em primeira instância. E a grande trama do livro vai estar no jogo que se estabelece entre a negação e a afirmação da sua personalidade. Se há um primeiro plano narrativo, ele é exclusivo do narrador olimpiano e, por extensão, do seu criador.

Outro ponto que merece atenção, tendo em vista o conceito de “autor implicado” na obra, diz respeito à apresentação inicial de Luzia, na narrativa, sob a ótica masculina do francês Paul, já mencionada neste trabalho. Lembre-se de que o francês a quem o narrador se refere é um misantropo, que toma notas a respeito de uma mulher (Luzia), com a qual cruzou na cidade de Sobral. No afã de obediência aos preceitos naturalistas, ou quem sabe em respeito ao espírito de observação, essa personagem é inserida nos acontecimentos, cabendo ao(à) leitor(a) indagar a credibilidade, por sua vez, desta voz de intermediação narrativa, eleita provavelmente e de forma intencional para apresentar a personagem de que vai tratar.

Paul é uma personagem exterior aos acontecimentos, está de passagem pela narrativa, o que sugere a superficialidade do seu depoimento. De qualquer modo, suas observações interessam e, mais que exercerem uma influência direta sobre o(a) leitor(a), revelam uma categoria narrativa intermediária, que não é o narrador, nem tampouco o autor, de que se vale Domingos Olímpio para permitir que tais considerações sejam apreciadas. Trata-se de uma marca deixada, no texto, espécie de alerta para os acontecimentos que se consolidam posteriormente, quando Luzia, a despeito de sua forma masculinizada, é confrontada em atributos mais femininos e através dos quais deixa fluir toda a sua sensibilidade.

Para uma compreensão maior do discurso sobre o qual ancora o romance olimpiano, a considerar os suportes expressivos que do *Luzia-homem* decorrem, importante perceber o desenvolvimento da narrativa em suas instâncias estruturais: a daqueles que têm voz (e aí se incluem personagens e narrador) e a daqueles que “não falam” no romance. Estes são os “sem-nome”, “sem-verbo”, “sem-vontade”, sem nada; um amontoado de autômatos, criaturas coisificadas pelo próprio trabalho e que somente assim sobrevivem no discurso do narrador, como atesta a primeira aparição delas na narrativa:

Pela encosta de cortante piçarra, desagregada em finíssimo pó, subia e descia, em fileiras tortuosas, o formigueiro de retirantes, velhos e moços, mulheres e meninos, conduzindo materiais para a obra. Era um incessante vai e vem de figuras pitorescas, esquálidas, recordando os heróicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor.⁵⁶

Essas “figuras”, na verdade, vão servir de pano de fundo para que os indivíduos falantes, ou os “vencedores” da obra, possam atuar. Nessa ótica, o termo “retirantes” mais do que designá-los, fixando-lhes uma marca social, aponta para a própria condição de que, não bastasse a exclusão da sociedade, são literalmente (re) tirados do discurso, e neste não passando, pelo tratamento recebido, de homens-sombras.

Todas as personagens do *Luzia-Homem* convivem com a miséria, mas esta se desdobra em estratos, não se condensa em um só bloco, visto que algumas personagens são mais miseráveis do que outras. O comentário de Zulmira Ribeiro Tavares, a esse respeito, merece destaque:

56 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 13, grifo nosso.

Existe em suma no romance uma fratura exposta entre a descrição da “miséria superior” com que pactua a intriga com seu elenco de personagens encaixado por Luzia-Homem e a *outra*, descoberta ao arpejo do estilo, fora da sua pontuação, nos hiatos abertos na empostação tortuosa animada indiferentemente por Rembrandts [*sic*] ou papangus.⁵⁷

Veja que já a ensaísta atenta para esta “outra” descrição que aparece no texto, antípoda da “miséria superior”. E se redundante designar aquela por “inferior, talvez seja este um distintivo necessário de qualificação, e a ele deve ser dada uma atenção especial mais adiante. Antes disso, é fundamental salientar que, quando se trata da questão discursiva, além de Luzia, os demais indivíduos “falantes” pertencem ao grupo da “miséria superior”. Observe ainda, que, mesmo de forma aleatória, isso não vai ser uma exclusividade do grupo das personagens centrais. A “pulha de soldados” ou até mesmo o estrato mais baixo das “putas” têm direito à vida, no romance, por intermédio da palavra. Marginalizada, realmente, é a massa amorfa, descolorida e dispersa, existindo na narrativa apenas pela prodigalidade do narrador, conforme atesta o excerto de discurso, abaixo. Veja que, sem que haja nenhuma palavra-voz, o momento de descrição dá a tônica da cisão, ou instância da miséria, uma separação refletida até mesmo no estado de ânimo das personagens:

Era o mesmo vai e vem ininterrupto de homens, mulheres e crianças envoltos em rolos de pó sutil, magros e andrajosos, insensíveis à fadiga, ao calor de fulminar passarinhos, taciturnos *uns*, os semblantes deformados por traços denunciadores de íntima revolta impotente; *outros*, resignados, como heróis vencidos pela fatalidade; muito ale-

57 TAVARES, *Op. cit.*, p. 61, grifos da autora.

gres e sorridentes, cantavam e brincavam, como criaturas felizes de encontrarem refúgio do assédio angustioso da fome, da miséria, da morte.⁵⁸

“Taciturno” é um termo generoso para indivíduos que simplesmente não falam, pois o próprio discurso se encarrega de trazê-los “envoltos em pó sutil”, maneira igualmente encontrada de embaçar a imagem. A “miséria superior” está aí representada pelos “heróis vencidos pela fatalidade”. A este grupo pertencem, sobretudo, todas aquelas personagens que tiveram vida anterior de riqueza e fartura, desperdiçada com a calamidade da seca, que guardam dela recordações felizes e vivem em busca de uma espécie de paraíso perdido.

É pelas vozes das personagens Luzia, Alexandre, Teresinha e Raulino que se toma conhecimento de suas histórias parecidas, arroladas que estão ao grupo inicialmente indicado. Descendem de famílias “abastadas” e todos são vítimas da seca e da tragédia no lar. Luzia perde o pai, as posses e tem que migrar, junto com a mãe doente, para sobreviver. Com Alexandre, dá-se o inverso: a morte da mãe tirou-lhe o gosto de viver, por isso deixa tudo, propondo-se a vagar sem rumo; embora termine por se fixar em Sobral. Para Teresinha, a dissolução do lar ocorre quando ela resolve fugir de casa com “seu homem”. De Raulino, sabe-se que provém de família rica e “afamada”. Os avós eram “gente de consideração”, no entanto, todas as posses dele foram levadas pelo “demônio, em figura de mulher”.⁵⁹

Essas tragédias, em discursos que se cruzam, numa relação dialogizada, lembram a defesa que Bakhtin faz do aspecto poli-

58 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 84-85, grifos nossos.

59 Confira estas e outras informações acerca da genealogia de Raulino, à página 146 do romance *Luzia-Homem*, já citado.

fônico nos romances de Dostoiévski, pois todas as personagens do *Luzia-Homem*, em questão, conhecem umas às outras, estão em contato, “entabulam conversa”,⁶⁰ refletem mutuamente e enfocam diálogo. Pelo fato de procederem de um grupo social de prestígio, o discurso parece fazê-los ascender também sob o ponto de vista da narrativa. Até mesmo o protótipo do sertanejo escolhido no romance é colocado num plano mais elevado, como atesta a seguinte descrição de Raulino: “sertanejo muito afamado, alto, todo músculos, de cabelos vermelhos e olhos azuis, genuíno tipo bretão, bravo e meigo, contador de histórias maravilhosas, de grande voga”.⁶¹ Observe que a valorização da personagem se dá na composição de um tipo europeizado, com traços hercúleos que em nada condizem com o legítimo sertanejo, contador de histórias.

No plano dos emergentes do livro está ainda a noção trágico-cômica do retirante rico. Consta da narrativa olímpiana a informação de não ser raro o aparecimento, entre os retirantes, de famílias com “fluente poder aquisitivo”, que abandonaram os lares, levando dinheiro e joias, que acabavam sem valor por não ter o que e quem comprar, mesmo as últimas a preços demasiadamente baixos. Entre essas famílias está a do retirante Marcos, o pai de Teresinha. Na descrição do patriarca, percebe-se a condescendência do narrador e o falseamento da miséria no plano da intriga:

O velho erguera-se. As grandes barbas, alvejando à luz do sol poente, davam venerado relevo ao esquelético rosto, macerado, tostado pelo mormaço do sertão. Os pequenos olhos azuis, de um azul do céu empoeirado de neblinas, brilhavam no fundo

60 Essa expressão é utilizada por Bakhtin em substituição ao conceito de dialogismo em *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997, p. 179.

61 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 52.

de órbitas sombrias, com um bruxuleio de lâmpadas de santuário. Na postura, nos andrajos e na voz soturna e firme, corporizava a nobreza da miséria resignada, da *miséria superior*.⁶²

Essa marca de superioridade, bem ao propósito do conhecimento instituído, é aí reforçada pelo discurso religioso, dogmático, retórico. Faz-se notória a associação de algumas das qualidades de Marcos com o céu e o santuário, símbolos de elevação cristã. Enfim, no eixo de seleção das palavras que visam caracterizar as personagens “superiores”, o tratamento dado é também superior, a imagem condizendo com o discurso apresentado sobre ela. Misérrimas mesmo são aquelas personagens que o narrador não consegue individualizar, sempre apontadas em grupo, é o “mulherio”, o “povaréu”, o “populacho”,⁶³ sempre distantes, não passam de uma massa confusa e inquieta. Essa impotência do narrador em definir o “rosto” por vezes é corroborada pela protagonista que, fiel aos propósitos, ou às intenções narrativas, também os ignora, como se não existissem: “Luzia atravessou, rapidamente, o largo da feira, evitando o contato e *desviando os olhos* dos grupos de mendigos nauseabundos, pois se ainda não habituara ao pungente espetáculo da *miséria ínfima*, degradada e feroz”.⁶⁴

O que são e o que fazem essas personagens “ínfimas” no romance é uma pergunta que merece uma particular atenção. Ao que parece, não passam, reiterando Bakhtin, de “lábios anônimos no meio da turba”. Funcionam, repetindo Lukács, como meros objetos decorativos. No tratamento discursivo dado a elas é como se não possuíssem linguagem própria; daí necessitarem de um nar-

62 *Ibidem*, p. 127, grifo nosso.

63 *Ibidem*, p. 18; p. 31.

64 *Ibidem*, p. 81, grifos nossos.

rador para vir à luz e, por um instante apenas, saírem das sombras. Isso exige do autor um movimento vivo em relação à linguagem, remetendo sugestivamente para o que afirma Bakhtin:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a “linguagem comum”, de falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem.⁶⁵

Essa deve ser a via para a introdução do plurilinguismo no romance. Ao serem introduzidos relatos diversos, seja do narrador, do suposto autor ou da personagem, é possível detectar distâncias diferentes em cada momento da linguagem, resultando numa refração maior ou menor das intenções do autor, ou ainda, numa completa fusão de vozes na narrativa. O problema no romance monológico, no entanto, vai estar no fato de que cabe ao narrador uma relativa autonomia semântico-verbal, atuando no texto como se tivesse perspectiva própria. No caso específico do *Luzia-Homem*, a fórmula da camuflagem não funciona e o autor implicado na obra não consegue refratar as suas intenções, ficando mesmo difícil não dizer que as palavras supostamente do outro não lhe pertençam.

O monologismo do livro leva tão a sério a condição de “não falantes” das personagens anônimas que não consegue enxergar nelas o menor sinal de inteligência ou habilidade linguística.

65 BAKHTIN, 1998, p. 119, grifos do autor.

Assim, desprovidas do privilégio discursivo, a voz delas é abafada, desgarrada, tão imersa em sombras quanto a sua condição de sujeito falante. E da mesma forma que há uma circunscrição narrativa, há também uma demarcação no discurso quando representa a voz desses excludentes, tão incoerente e indefinida quanto a condição que assumem, de anônimos sociais.

Ao fazer um rastreio dessas vozes no romance, observa-se que a elas o narrador sempre se refere de forma dúbia, negando-lhes a possibilidade de transmitir de modo pleno e convicto os seus pontos de vista porque incapazes de se esclarecerem por si mesmas, necessitam de outra voz para se fazerem verbo. Entretanto, a voz do narrador não é nada complacente para com os que estão no anonimato, de modo que, quando precisa lançar mão de alguma referência discursiva, representa as falas anônimas como: “rumor”, “ruídos”, “vozes lamures ou irritadas”, “incoerentes acordes”, “vozes abafadas”, “ecos do murmúrio”, “Burburinho”. Mesmo quando insistem em se fazer ouvir, os anônimos do *Luzia-Homem* não falam, “rosnam” e seu instrumento de enunciação não passa de uma “colossal boca invisível”.⁶⁶

Essa dupla opressão, social e linguística, além de remeter para o discurso autoritário, estudado por Bakhtin no capítulo IV de *Questões de literatura e de estética*,⁶⁷ lembra o que Marilena Chauí chama de “contraface do discurso competente”, aquela formada pelos incompetentes sociais. Se para aquele teórico a “palavra autoritária” exige de nós um reconhecimento incondicional, impondo-se, independentemente do grau de persuasão, ligando-se à autoridade, Chauí, igualmente, entende o discurso competente como um discurso instituído.

66 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 15, 70, 85, 96, 32 e 59.

67 BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 134-163.

É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual *os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir*, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminadas para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo os cânones da esfera de sua própria competência.⁶⁸

Por essa lógica, há em *Luzia-Homem* uma imagem particular dominando o discurso e pela qual é feita a identificação de todos os sujeitos sociais. Procedimento típico do monologismo, o discurso dos anônimos, por sua vez, é um discurso expresso de forma lacunar, tem um fundo ideológico, sendo graças a isso, aos termos ausentes dos “mudos” da narrativa, que o narrador garante a suposta veracidade daquilo que afirma. Mesmo à fina força, quando a narrativa se vê compelida a sacudi-los para ver se reagem, essas personagens, marginalizadas pelo discurso, acham-se à margem da capacidade, absorvendo o propósito, as intenções de seu criador. Elas não protestam, porque isso implicaria ganhar voz, fazer-se ouvir. Quando muito, fazem barulho e, permanecendo fora da ordem, não saem da condição de tumulto, como assegura o narrador:

Esse concerto esdrúxulo de vozes humanas em cânticos e queixumes, de rugidos da matéria transformando-se aos dentes dos instrumentos, aos golpes dos martelos, de brados comandos dos mestres e feitores, essa melopéia do trabalho amargurado

68 CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia - o discurso competente e outras falas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1984, p. 07, grifo nosso.

ou feliz, era, às vezes, interrompido por estrídulos assobios, alaridos de gritos, gargalhadas rasgadas e as vaiaas de meninos que se esganiçavam.⁶⁹

É somente na relação com o trabalho que esses retirantes alcançam dimensão literária, mas são “homens-coisa,” no sentido mesmo em que emprega Lukács. Assim como são transformados pelos próprios instrumentos de trabalho, não passam de mera ferramenta para o trabalho do narrador. Coisificados, sem qualquer realidade psicológica, estão ali para servir, comandados que são pela autoridade (autoritarismo?) do discurso competente. E, claro, para que ele “possa ser proferido e mantido é imprescindível que não haja sujeitos, mas apenas homens reduzidos à condição de objetos sociais”.⁷⁰ Desse modo, não há democracia em *Luzia-Homem*. O que é para esta a atuação de sujeitos sociais e políticos, no discurso despótico do romance passa a ser passividade; cede lugar para o aglutinado amorfo de seres humanos sem rosto e sem vontade.

O narrador, por sua vez, sempre endereça à heroína as observações mais peculiares, como se a personagem constituísse, de forma simbólica, a própria ideia do autor. Ao proceder assim, concede à Luzia uma atenção especial, mas, não raro, concentra sobre outras personagens, menos privilegiadas que ela, significados importantes para uma leitura voltada para o discurso do livro. É o que ocorre com Teresinha, por exemplo, escolhida para pintar o retrato dos incompetentes falantes na obra olimpiana.

Teresinha, que assume na obra a condição de defensora da marginalizada Luzia, por um instante narrativo se constitui, também, por via indireta, na personagem mais próxima dos anônimos

69 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 14.

70 CHAUI, *Op. cit.*, p. 11-12.

do *Luzia-Homem*. É ela também que mais se aproxima do (des) mascaramento do discurso do outro na narrativa, conforme se pode depreender do seguinte trecho, embora dizendo respeito, na obra, a episódio específico:

Fixou o olhar fascinada no brilho do copo e viu se moverem nele, como em uma câmara clara, confusas figuras humanas, mulheres e homens, arrebataados por um furacão, com doidos volteios de dança macabra. [...] Cresciam as figuras; tinham feições de pessoas conhecidas [...] Quando, entretanto, empregava enorme esforço por apreender bem os traços dos semelhantes deformados por horríveis caretas, tênue fumaça, de cheiro inebriante, começou a invadir o quarto. As figuras mais se adelgaçaram, imergiram outras nos rolos vaporosos, para surgirem, depois, mais confusas, mais disformes e misturadas, até desaparecerem em treva densa.⁷¹

Embora a personagem não denote ter consciência desse “outro” reprimido, uma vez que não consegue “divisar bem as feições, tantas e tão feias eram as caretas” que lhe faziam, é, entretanto, a única do romance a entrar na zona de contato com esses homens-sombras, através de uma “visagem” na narrativa. É pelos olhos de Teresinha que se tem a imagem mais nítida do malogro, da insuficiência romanesca em definir um perfil para os anônimos. Essa é a visão que Teresinha tem no episódio do responso de Santo Antônio, sobre possíveis figuras responsáveis pelo roubo do armazém na narrativa. Não muito atrás, o narrador afirma, acerca da multidão baralhada: fatigada, “suarenta, dispersava-se, dividindo-se em grupos, seguindo várias direções em busca de pousada, ou

71 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 58-59.

desdobrando-se na curva dos caminhos, nas forquilhas das encruzilhadas, até sumir como *sombras desgarradas*, imersas na caligem da noite iminente”.⁷²

Como se vê neste caso, a visão de Teresinha e a visão do narrador fundem-se numa só. É um mesmo discurso e uma mesma orientação, a do autor implicado na obra. Na determinação verbal sobre o objeto dá-se o jogo complexo de claro-escuro (câmara clara X confusas figuras humanas); é a fala da classe social dominante que tem no narrador o seu representante *versus* a pseudovoz dos inabilitados socialmente, cuja articulação não passa de esboço de vozes, murmúrios indefinidos, aparentemente sem valor discursivo. Ao receber da narrativa um tratamento caricatural, os “não falantes” do *Luzia-Homem* constituem-se em meras peças alegóricas para o discurso do outro.

Os anônimos do livro, embora dispensáveis no fluxo narrativo, que pouco faz saber sobre eles, são indispensáveis para validar o discurso “superior”. Vítimas da fome, eles se tornam mais vítimas ainda, quando, de forma sinistra lhes concedem, a bel-prazer, inapetência discursiva. Desde o princípio são dados como mortos verbalmente e se aí estão é apenas para celebrar o ritual que arrasta consigo os vencidos.

Os anônimos não são macabros apenas ocasionalmente, numa situação específica da visão de Teresinha, mas pela natureza discursiva do romance, e para esta, não passam de uma “cambada de retirantes nojentos e leprosos, cujo aspecto, em jejum, causava engulhos”.⁷³ Sob o domínio absoluto do discurso autoritário, esses indivíduos são evitados no romance. Observe, no trecho supramen-

72 *Ibidem*, p. 15, grifo nosso.

73 *Ibidem*, p. 17.

cionado, que quanto mais a personagem Teresinha busca visualizá-los, mais eles se dispersam. Não há interesse narrativo em dar-lhes relevo porque eles não passam de uns “inúteis”.

Desorientados no campo social e bem orientados pela exposição metódica do verbo alheio, os indivíduos sem voz recolhem para si o estigma da dominação encerrada na máxima “eu não sou o que sou, mas o que dizem que sou”. Por outro lado, além do que diz a perspectiva narrativa, essas “feições de pessoas”, embora “sombras”, nem por isso desaparecem da visão de campo narrativo, muito pelo contrário, é pela atmosfera da indiferença e da focalização distante que o livro denuncia a sua condição de desfavorecidos. Já Bakhtin observa que o distanciamento que se dá entre o narrador e o que está sendo narrado é uma atitude própria do épico e do monológico. Também a esse respeito, escreve Zulmira Ribeiro Tavares:

A enorme distância entre narrador e narrado vem a ser a medida de verdade do livro. São duplamente pobres esses pobres do LH, porque além de não terem nada de seu não têm quem os descubra como ser. Ao permanecerem ao longo do livro, *rigorosamente outros*, permanecem também sempre rigorosamente pauperizados. O autor leva o leitor a eles não por um processo de ligação, mas de síncope. Não por aproximá-los mas por afastá-los, separá-los, *cortá-los* da intriga.⁷⁴

É um exemplo atípico de estar incrivelmente presente quando se faz do indivíduo um ausente. Se, não raro, esses pobres aparecem na narrativa “encalhando” uma passagem,⁷⁵ um caminho,

74 TAVARES, *Op. cit.*, p. 55, grifos da autora.

75 Confira à página 125 do romance *Luzia-Homem*, já referendado, a passagem narrativa em que a personagem Teresinha procura voltar para a casa de Luzia, após o desfecho

a via de existência discursiva deles é enalhada por um narrador/autor que exorbita de uma situação de superioridade. Aí, assumindo uma postura autoritária, recorrente nos enunciados olímpianos, o discurso do conhecimento confunde-se com o discurso do poder, dissimulando sob a capa da cientificidade a existência opressora. Quanto à diferença que se estabelece entre os retirantes do *Luzia-Homem*, já se observou que nele os “miseráveis superiores” têm antecedência pomposa, rica, de vida fértil e abundante, o que se constitui numa marca da divisão da pobreza na obra. E mesmo que essas informações façam parte do passado narrativo das protagonistas, os anônimos de Domingos Olímpio nem passado têm como referência.

RESPONSO E SABER: E SE FOSSE REVELAÇÃO?

No processo de interferência de vozes, comum a qualquer discurso, é Teresinha que, mesmo sem se dar conta, se aproxima dos anônimos da narrativa, através de um processo metafórico, a visão de uns homens mascarados, a quem a personagem compara com os papangus carnavalescos, cujas máscaras desfiguram os foliões e costumam ser assustadoras. Teresinha é a única personagem do *Luzia-Homem* que consegue enxergá-los, sem virar-lhes os olhos, busca apreendê-los, tirá-los da condição de imagem desfigurada, dar-lhes consistência e, embora não consiga porque se o fizesse inverteria todo o enfoque narrativo inicial, ela chega perto de ouvi-los, como atesta esta sua afirmação: “- [...] Eu vi tudo, muita coisa; mas

da intriga contra Alexandre, e tem o caminho interrompido por um grupo de retirantes que chegam a Sobral.

não me lembro bem... Espere... Era uma porção de gente maluca; era... Oh! Tenho a cabeça a andar à roda e *besouros nos ouvidos...*”⁷⁶

Talvez seja esse um índice da consciência do outro, funcionando em Teresinha, como uma espécie de transgressão da personagem no plano narrativo. Ela pelo menos os vê como são: “mascarados”, enevoados pela fumaça, completamente entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. É verdade que a personagem não consegue precisar as falas de tais indivíduos, mas só em sugerir que lhes ouve a voz, já é, de certo modo, atribuir-lhes uma condição de existência, até então nula pela perspectiva do narrador.

Como toda revelação dessa natureza é um processo árduo, doloroso, Teresinha angustia-se com o que vê. Embora essa revelação ocorra no *Luzia-Homem* por um processo simbólico, é curioso notar que aponta para uma mudança de perspectiva, quebrando uma ordem fixada no texto. Até então, se só causavam indiferença, essas “figuras” conseguem incomodar Teresinha, causam-lhe certo mal-estar. Na aparição, em resposta ao “respônsio de Santo Antônio”, conduzido por Rosa Veado, elas: “riam com esgares ferozmente sarcásticos; envolviam-na; arrastavam-na no galope diabrilino... Ela desmaiava de gozo, à deliciosa sensação de adejar no espaço, subtraída à gravitação, como um floco de nuvem, alma sem corpo”.⁷⁷

É interessante notar que Teresinha é tomada pelas sensações e a angústia que ela sente não deixa de ser a consciência exacerbada. Durante o devaneio, induzido por Rosa Veado, o constrangimento acaba por surtir-lhe um efeito de leveza, de satisfação, como se passasse a corresponder-se com tudo o que está a sua volta, a perceber

76 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 60, grifo nosso.

77 *Ibidem*, p. 59.

o mundo existindo em ato, a enxergar o outro, ou “outros”, sair do plano do “eu”. No entanto, e não poderia ser diferente, isso no livro se dá no plano da fantasia, quando a personagem é arrancada da realidade, de certo modo reforçando a ideia do distanciamento necessário. De certa forma, o riso e a careta são o modo com que os indivíduos anônimos se vingam do discurso olimpiano. Gesto e movimento confirmando que existem, mesmo, e a despeito de qualquer tratamento narrativo.

Após Teresinha ser “tocada” pela revelação e passado o efeito da “visagem”, tudo volta a ser o que era antes, volta a ser enunciada a ordem preexistente. Por um instante apenas, num lapso da narrativa, os anônimos quase ganham identificação no texto. Mas, como tudo no *Luzia-Homem*, esse acontecimento não passa do “quase”. É um discurso monológico que quase convence. De forma semelhante, na narrativa, é um projeto de nova vida para Luzia, ao final do livro, que “quase” dá certo; é também a construção da cadeia, iniciada juntamente com o romance e que, ao fim deste, está “quase” pronta; enfim, tudo terminando em processo.

A representação da linguagem dos anônimos do romance olimpiano está próxima, então, do estado da natureza que os circunda: seca, improdutiva. Talvez seja esse o discurso acusatório do livro. No eixo da nomeação do possível, a linguagem da comunidade falante, que é corroborada pela supralinguagem do narrador, concentra para si a habilidade de controlar em seu interior o excesso de nomeação e expulsar o mero enunciado, ou seja, aquele enunciado que de antemão é dado como mesquinho, sendo mais fácil, portanto, ser reprimido. Nesse modo de atuação, o que faria supor um silenciar por parte dessas personagens anônimas converte-se em calar, a narrativa castrando as suas falas e não permitindo que nada anunciem além dos limites que a “comunidade falante” impõe.

A esse respeito, discutindo sobre o calar como forma de repressão, escreve Sônia Bronzeado:

Dentro do universo da linguagem humana, o calar se opõe à fala plena, franca e aberta, sem reservas e ressalvas, por se caracterizar como uma fala controlada, contendo um déficit de informação no enunciado de uma mensagem. Déficit este determinado não pelo desconhecimento desta informação, que poderia ser incluída na linguagem, mas sim pela necessidade de se ocultar algo (seja devido a uma pressão explícita, censura, seja devido às conveniências do sujeito falante) que, mesmo sendo do conhecimento do usuário da linguagem não pode ou não se julga oportuno manifestar.⁷⁸

Na ótica de Bakhtin, se aparecem vozes no romance, não há silêncio. Entretanto, mesmo que não haja a representação de uma “palavra-voz” dos anônimos na narrativa, daí ficar difícil caracterizar o calar num discurso que não existe, também não é certo afirmar que a sua inexistência seja silêncio apenas. Parece, tendo em vista a atuação do narrador olimpiano, mais apropriado falar de um silenciar imposto, o que não está distante das marcas repressivas que o calar impõe, num enunciado qualquer, conforme apresenta a autora no trecho supracitado.

Observe que é a apropriação da linguagem pelo narrador que faz silenciar o discurso do outro, resultando no ocultamento daquilo que não se deve dizer e determinando, por sua vez, a repressão da linguagem dos anônimos na narrativa olimpiana. Suprimida a voz por um saber que, na ficção, estratifica a miséria em níveis, fica mais acentuada a prática do poder como forma de dominação

78 BRONZEADO, Sônia Lúcia de Farias. *A repressão, o silêncio e o calar em São Bernardo* In: Presença literária, Ano II, n. 07, abr./maio/ jun. 1985, p. 35.

e opressão. Em toda a estrutura do *Luzia-Homem*, se os pobres são o objetivo perseguido pela narração, os verdadeiramente pobres escapam-lhe pela completa inexistência, não só no plano da intriga mas também na participação do discurso.

TERESINHA NÃO É SANTA: LÍNGUA DE PALMO

A despeito de o *Luzia-Homem* se tratar de uma narrativa aspirante a um discurso monológico, a atuação de Teresinha, a exemplo do episódio citado e discutido, ainda que representada pela interferência discursiva do narrador, parece trair, eventualmente, a unilateralidade do livro. Essa personagem tem voz no romance e em determinado momento do texto parece ganhar uma perspectiva discursiva diversa do até então apresentado. Esse comportamento de Teresinha lembra a discussão bakhtiniana acerca das formas de introdução e organização do plurilinguismo no romance, uma delas centralizada no discurso da personagem. Escreve o autor russo: “as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilinguismo”.⁷⁹

Deter-se um pouco sobre o que dizem as personagens femininas do *Luzia-Homem* talvez ajude a entender melhor as nuances do discurso olímpico e o que este expressa em termos de ideologia. No que diz respeito à refração das ideias do autor, implicado na obra, cabe à protagonista Teresa de Jesus, a Teresinha, uma breve consciência em analisar os acontecimentos sucedidos, como se a

79 BAKHTIN, 1998, p. 119-120.

avaliação crítica feita por essa personagem escapasse à perspectiva dominante no texto.

Resta ao(à) leitor (a), a partir das falas pronunciadas pela personagem, examinar o que diz e em que medida a práxis da personagem compromete ou não a credibilidade do que enuncia. Quanto a isso, convém assinalar o que pensa Lukács sobre a representação da práxis humana em literatura:

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade? É claro, não somente para a ciência e para a política fundada sobre bases científicas, mas também para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só pode se manifestar na *praxis*, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade.(...) É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns aos outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária.⁸⁰

Assim, antes mesmo de representar o discurso crítico da personagem Teresinha, o narrador empenha-se em fornecer detalhes sobre a sua prostituição, sobre a forma como abandonou a família quando se viu movida pela paixão, ou ainda como agia, tomando decisões impulsivas, cada vez que um relacionamento amoroso não dava certo. Tudo isso concorre para validar ou não

80 LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 57-58.

os posicionamentos que assume Teresinha, principalmente se considerado, conforme a teoria lukacsiana, que a literatura baseada na observação e descrição, caso do romance em estudo, elimina sempre o intercâmbio entre a práxis e a vida interior.

Apesar de Teresinha fazer parte do grupo de protagonistas que dividem com a heroína a trama principal do romance, o narrador ressalta com bastante frequência as diferenças entre ela e Luzia, esta sempre vista em plano superior, não se igualando, em qualidades físicas e morais, a nenhuma outra personagem feminina na obra. Luzia e Teresinha são diferentes já no componente racial e considerando que esta questão está implicada no desenvolvimento do *Luzia-Homem*, imagina-se não se tratar de uma diferença aleatória.

Nas ocorrências discursivas do narrador se reportando à Teresinha, a moça é uma “loura, delgada e grácil, de olhar petulante e irônico”,⁸¹ e sempre que se refere a ela por substituição, emprega o elemento cor como distintivo, a exemplo da expressão “rapariga branca e alourada”⁸² - no que isso já reserva de reforço de expressão - utilizada por ele e reiterada por outras vozes, como a de Luzia, que se refere à Teresinha como “uma moça branca”,⁸³ ou mesmo da própria Teresa que se autodefine, em determinado momento da narrativa, como uma “cunhazinha ruça”,⁸⁴ parecendo fazer ressoar nesse gracejo a voz de um antigo namorado. Teresinha reforça essa diferença de cor, ainda, quando, dialogando com Luzia acerca da visão que tivera no responso, assim se refere à heroína: “[...] - Quando vi, *minha negra*, as horrendas figuras crescerem e dançarem como demônios do inferno, são os ladrões - disse comigo

81 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p.16.

82 *Ibidem*, p. 24.

83 *Ibidem*, p. 27.

84 *Ibidem*, p. 66.

- mas não lhes pude divisar bem as feições, tantas e tão feias eram as caretas que me faziam”.⁸⁵

Mas as diferenças físicas nem serão a exclusividade da perspectiva que o narrador põe sobre as personagens em questão. Moralmente, o comportamento de Luzia em muito difere do de Teresinha. Enquanto esta abandonou o lar, aquela se desdobra em atenção para com a mãe; se uma é prostituta, ainda que arrependida, a outra tem exaltada a sua virgindade, a sua pureza de corpo e de alma. Um dado curioso, entretanto, surge na narrativa, relacionando os aspectos físicos aos morais. Se a exuberância física de Luzia pode, em algum momento, ser traduzida como materialização do caráter da personagem, o lado frágil de Teresinha, “aberta dos peitos” e que “cuspiam sangue sempre que abusava dos seus delicados músculos”,⁸⁶ pois além de tudo é doente, em nada condiz com a mulher corajosa, teimosa e determinada que ela é, como se mostra quando sai em defesa de Alexandre: “- Tanto hei de teimar que descobrirei tudo... Não é a primeira nem será a última vez que eles fazem das suas e botam a culpa nos outros...”.⁸⁷

Observe que já nesse comentário da personagem, há um índice da consciência crítica dos acontecimentos. É ela também que desperta no *Luzia-Homem* para a atuação do saber como forma de poder, quando, conversando com Luzia e D. Zefinha, discute como proceder para provar a inocência de Alexandre:

- Que é que vocês tanto conversam? - perguntou a velha.

85 *Ibidem*, p. 61, grifo nosso.

86 *Ibidem*, p. 45.

87 *Ibidem*, p. 62.

- Nada, tia Zefinha - respondeu Teresinha. - Bobages de moças. Eu dizia que se pudéssemos pagar um doutô para soltar Alexandre...

- Não há, então, uma criatura que faça de graça essa caridade?...

- Qual!... Neste mundo tudo se move a peso de dinheiro... Doutô é como padre que não diz missa sem dinheiro... O saber é a foice e o machado deles...

- Não são todos - observou Luzia. - O Promotor é um doutô muito bom... Tem feito o que pode pelo pobre que está penando naquele inferno...⁸⁸

Há nessas colocações de Teresinha a consciência da distinção entre trabalho intelectual e trabalho braçal, a ênfase recaindo sobre o primeiro no texto. Nessa lógica, se tomado como referência na narrativa o trabalho da Justiça e o trabalho dos retirantes anônimos, observa-se: para o primeiro, as ideias aparecem como forma de conhecimento instituído, ideias como produto de trabalho; para o segundo, o trabalho é apenas uma forma de subsistência. De modo que os verdadeiramente pobres do *Luzia-Homem* não têm saber (científico) nem tampouco poder aquisitivo, e o que é pior, é negada na obra qualquer possibilidade de vir a ter.

Na sociedade, só há espaço para aqueles que têm acesso a esse saber instituído, garantia certa de retorno econômico e social, e talvez isso justifique a euforia de D. Zefinha quando descobre que a Quinotinha, outra personagem feminina do *Luzia-Homem*, sabe “ler letra redonda”.⁸⁹ Talvez seja essa a forma do saber, esférica, cujo limite, embora não se conheça, se sabe completa, definida. Deci-

88 *Ibidem*, p. 48, grifo nosso.

89 *Ibidem*, p. 150.

didamente, quando trata da representação dos anônimos na obra, completude e definição são tudo o que eles não têm. É por terem acesso ao saber que uns poucos do livro se diferenciam dos demais, sobrepujando e suprimindo as possíveis réplicas do discurso do outro.

O discurso de Teresinha merece uma particular apreciação porque, a despeito do direcionamento monológico, constitui-se em pinceladas de plurilinguismo no romance. Essa concepção crítica da personagem mais parece um corpo estranho no todo do enunciado, principalmente se for considerado que as falas que vêm enxertadas desse teor crítico em Teresinha, acham-se dispersas no discurso uníssono do narrador. As observações dela parecem repetir uma verdade que não pertence à obra, e despertam para um autoritarismo que se constitui numa influência determinante dos acontecimentos do livro. Como se vem tentando demonstrar, o autoritarismo é próprio do monológico e tem a função específica de preservar a estrutura monossêmica do texto. Como lembra Bakhtin,

A palavra autoritária não se representa - ela é apenas transmitida. Sua inércia, sua perfeição semântica e rigidez, sua singularização aparente e afetada, a impossibilidade de uma sua livre estilização, tudo isto exclui a possibilidade da representação artística da palavra autoritária. [...] Ela não pode ser essencialmente bivocal e ela entra nas construções híbridas. Quando ela se priva completamente de sua autoridade, torna-se apenas um objeto, *uma relíquia, uma coisa*. Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias, em volta dela morre o contexto, as palavras secam.⁹⁰

90 BAKHTIN, 1998, p. 144, grifos do autor.

A tomada de consciência de Teresinha, despertando para um saber/poder que impera no texto olimpiano, deve ser entendida por essa lógica da transmissão por um ponto de vista alheio até mesmo ao narrador do *Luzia-Homem*. O fato de mencionar a atitude autoritária daqueles que detêm o saber/poder na narrativa parece ameaçar a monovocalidade do discurso. No geral, as falas críticas de Teresinha, embora dispersas, e parecendo fugir ao domínio do monologismo do livro, fazem lembrar Bakhtin acerca do “discurso saturado de palavras do outro”, estando nesta constatação ainda mais uma marca, ao que parece, da atuação do autor implicado no texto.

Por outro lado, as mesmas falas de Teresinha, por não ganharem representação, no sentido social em que emprega Bakhtin, terminam por constituírem, no desenvolvimento do *Luzia-Homem*, em vez de respaldo, um sussurro, um sopro de uma voz alheia, vinda de fora e colando-se, meio que ao acaso do enunciado, ao discurso monológico do livro.

Ressoa sobre a voz de Teresinha, então, outra voz que não pertence àquela divulgada pelo narrador. Mas essa não é a regra em Domingos Olímpio. Comumente ocorre o contrário: o narrador por intermédio da voz da personagem faz valer o seu ponto de vista, ou, usando da onisciência, cola-se àquela, não raro por uma manifestação do autor implicado na obra.

Cabendo à Teresinha essa visão mais crítica dos episódios narrativos, por exemplo, o narrador chega a apropriar-se de suas considerações em relação ao ressarcimento a Alexandre, após a descoberta do verdadeiro criminoso, quando declara:

Teresinha comentava o fato, os males que vêm para bem, e, logo, achou muito justo esse procedimento da Comissão; e, todavia, observava que

o dinheiro lhe não pagaria as ruínas da saúde, os incômodos e, mais que tudo, a vergonha de ser apontado como ladrão, como um infame que havia roubado o de-comer dos pobres famintos, para saciar vícios abjetos, tudo por causa de suspeitas que ela, mulher ignorante, mal sabendo ler por cima e assinar o nome, repelira desde o primeiro momento, porque o coração lhe dizia que ele não tinha cara de se sujar com o alheio. Admirava como os homens da justiça, que sabiam ler em grandes livros de letras embaraçadas, homens de óculos, que sabem tudo, não tinham logo percebido que o criminoso não era outro senão Capriúna. Quantos inocentes não estariam pagando culpas alheias por causa da cegueira da justiça! Quantos não ficam livres de pena e culpa, apesar de autores de crimes escandalosos, perpetrados perante Deus e o mundo, à luz do dia, como aquele nefasto Bentinho que matara Berto, como quem mata um cão, e apenas ficou recolhido alguns dias à sala livre, por ser capitão e filho do maioral da terra!⁹¹

Repare que a referência à Teresinha funciona agora como mero escudo para as digressões do narrador. Na verdade, aceitando-se a proposição feita anteriormente de que, em meio às relações entre o externo e o interno em *Luzia-Homem*, há um narrador que recebe reflexo direto do autor real, o que se tem na ilustração supracitada nada mais é senão um discurso justificando alguns procedimentos do Judiciário, do qual Domingos Olímpio foi membro em vida. Observe que é por um chavão monológico, o de que “a Justiça é cega” que o narrador monta a sua argumentação, como se isso bastasse para o seu reconhecimento. No trecho em apreço, sob a máscara do discurso do outro, mesmo quando pretende fazer uma crítica, aceitável se proferida por Teresinha, mas questionável

91 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 116.

em se tratando do narrador, sobressai a expressão autoritária, “reconhecida no passado”, “*encontrada de antemão*”,⁹² ressoando numa alta esfera e aproximando-se do tabu ou da expressão que não pode ser tomada em vão.

Assim, é como se o discurso de Teresinha soasse inaudível aos ouvidos do narrador, dele retirando apenas o que é de seu interesse repetir. É nesse sentido também que não há muita diferença entre o tratamento discursivo concedido aos “não falantes” da obra e às personagens femininas que têm voz. Ambos aparecem sufocados em *Luzia-Homem* pelo excesso de linguagem do narrador.

Um específico disso vai estar, ainda, no discurso de Teresinha, e principalmente na concepção que expressa sobre o feminino, ao comemorar, em diálogo com Luzia, o encerramento do caso em que Alexandre é absolvido, sendo relevante a intervenção, ainda que a compreenda pelo rito, da personagem primeira:

- Ah! Teresinha - gritou Luzia, com um abraço veemente, radiante. - Você é um anjo, um anjo!

- Que anjo, que nada!... Sabe o que sou? Mulher e bem mulher, de cabelo na venta. Ninguém mais faz, que não pague com língua de palmo. Chegou o meu dia... com dois proveitos num saco: Capriúna preso e Alexandre limpo de pena e culpa... Foi uma sorte! Viva o glorioso Santo Antônio! Ah!... se eu tivesse foguetes! Xii... tô... tô!... Viva Santo Antônio!... Vivô... Vivô!...⁹³

Distanciando-se da concepção feminina ideal, propagada pelo discurso olímpiano, a personagem refuta o conceito de mulher

92 BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 143.

93 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 111.

com caráter extraordinário quando se nega a ser caracterizada como “anjo” por Luzia. Por esse exemplo específico, e considerando que cabe à Teresinha uma consciência mais desperta no *Luzia-Homem*, não surpreende que nela se encontre também uma visão mais realista do papel feminino, atuando sobre os acontecimentos. Diferentemente de Luzia, que parece corroborar o plano da idealização feminina na obra, a personagem Teresinha se vê como realmente é, “bem mulher”, rejeitando aceitar que precise se esconder por trás de uma imagem etérea para justificar um comportamento possível e fundamental para a solução da intriga contra Alexandre.

Um dado, porém, não pode deixar de ser notado. Embora o discurso de Teresinha demonstre uma avaliação crítica, não se pode esquecer que ele está inserido dentro de um contexto monológico; e ela, assim como as demais personagens, é conduzida por um dirigente de falas. Portanto, se a personagem parece ter autonomia em alguns momentos quando discursa, trata-se de uma autonomia relativa, sendo sua voz sempre vigiada pelo narrador. É o que ocorre na citação acima, por exemplo, quando Teresinha delega à “sorte” e a “Santo Antônio” uma intervenção que é sua. É verdade que há nisso todo um jogo entre a imaginação e a realidade, o que de certo modo contribui para a ficcionalidade do *Luzia-Homem*. Mas, por outro lado, não se pode deixar de observar a negação que há implicada nessa afirmação. Talvez seja demais para o narrador admitir que caiba à Teresinha, “mulher ignorante”, e não à Justiça, aos “homens de saber” da narrativa, a descoberta do verdadeiro malfeitor.

IV

A FALA DE LUZIA-HOMEM E OUTRAS FALAS

Até aqui se têm tomado como referência as falas de Teresinha, para a análise das vozes femininas na obra, com o propósito de demonstrar como o discurso se representa quando não está voltado exclusivamente para a heroína. E embora estejam nos enunciados proferidos por aquela a parte mais instigante dos discursos apresentados por mulheres no *Luzia-Homem*, outras vozes femininas se fazem ouvir na obra. Destas, merecem referência porque também próximas à Luzia, a fala de Matilde, a mulher do Promotor; e a de D. Zefinha, a mãe da personagem central do romance. Igualmente importante é tecer algumas considerações em torno do discurso pronunciado pela heroína, visto que, até então, tem-se priorizado o que o narrador diz sobre ela e desconsiderado o que ela tem a dizer.

Apenas em dois momentos da narrativa o(a) leitor(a) tem oportunidade de se deparar com as falas da personagem Matilde. O primeiro, no episódio da venda dos cabelos de Luzia; o segundo, quando Luzia vai à casa do Promotor com a intenção de falar com ele a respeito do processo contra Alexandre e não o encontrando, acaba, por indução de Matilde, fazendo-lhe algumas confidências.

Do primeiro episódio, as intervenções da mulher do Promotor são poucas e em tons elogiosos, demonstrando profunda admiração pelos cabelos de Luzia. Desse episódio, ganha relevo muito mais a ação que pratica, comprando a cabeleira de Luzia, mas permitindo que fique com ela, do que a carga semântica expressa em seu discurso. Já no segundo encontro, o diálogo entre as duas tem mais fluência, sendo possível analisar com mais precisão o tom provocador das colocações. Seguem alguns trechos dessa conversa:

- Diga-me - continuou a senhora, com meiguice
- quer muito a Alexandre?
- Por que me pergunta?
- A sua dedicação ilimitada àquele [*sic*] infeliz só pode ser inspirada por um grande afeto, desses que não esmorecem ante os maiores sacrifícios.
- Não sei se lhe quero muito... Sei que lhe devo muita gratidão por ter sido bom para nós, o protetor e amigo, que nos ajudou...
- É somente por gratidão, que o defende com tanta dedicação?...
- Só por gratidão. Por que, então, havia de ser?...⁹⁴

Se a relação amorosa entre Luzia e Alexandre aparece no romance como uma possibilidade de afirmação da personalidade feminina da heroína, e o discurso do narrador muito se empenha nessa tarefa, o direcionamento que Matilde dá à entrevista com Luzia funciona como uma espécie de sondagem dos eventuais sentimentos da protagonista, no intuito de comprovar suas suspeitas, através do depoimento da própria personagem, confirmando por sua vez a hipótese de que o narrador procura defender ao longo da narrativa.

94 *Ibidem*, p. 78.

A essa altura dos acontecimentos, Luzia já se constitui a “protegida” do casal e, ao que parece, não só o Promotor representa a “justiça” no *Luzia-Homem*, a esposa também procura seguir o exemplo, interessando-se pela causa da protagonista. É ela mesma que admite, depois de colher a confissão da personagem: “- Você é uma extraordinária criatura, Luzia. Cada vez mais interesse me desperta...”.⁹⁵ Procedendo assim, Matilde só vem confirmar, através de seu discurso, aquilo a que se referira o Promotor, ainda no episódio da venda dos cabelos, quando pede que Luzia aguarde em casa o andar dos acontecimentos, enfatizando: “- Vá descansada, que fica aqui o seu advogado - disse ele, indicando Matilde”.⁹⁶

Matilde é levada, de fato, a fazer a defesa de Luzia e, tentando convencê-la de que o que sente por Alexandre não é só gratidão, dirige-se a ela com a seguinte argumentação:

- Você não é sincera, Luzia; não confia, talvez, em mim. Ninguém é superior ao próprio infortúnio; e mais humano, mais nobre, é confessá-lo que o sufocar ou esconder. Sofre-se mais no repúdio à consolação e ao lenitivo... É possível que não tenha consciência do estado do seu coração, ou não saiba explicar o que, nele, se passa? Não é crime amar, e Deus abençoa o amor das criaturas honestas, como um sagrado impulso da natureza, tanto mais forte quanto mais contrariado. Você é mulher forte. Os seus afetos devem ser mais intensos e impetuosos que os das outras, frágeis e passivas, entre quem vive deslocada, sempre como estranha, porque não foi feita para nascer e viver entre essa gente. Nisto consiste a sua infelicidade. Você sente que, em volta, entre os seus amigos e conhecidos, ninguém a compreende e a estima como merece.

95 *Ibidem*, p. 79.

96 *Ibidem*, p. 55.

Daí, é fácil imaginar quanto sofreria se viesse a amar algum tipo indigno de você... É um desastre que, vulgarmente, acontece, causando desgraças irremediáveis.⁹⁷

O discurso judicativo de Matilde é, em síntese, o discurso que o narrador também procura defender. No trecho citado, o sentimentalismo com que a personagem é dada a conhecer resume, de forma simplista, o sofrimento amoroso de Luzia. Esse dado e também a observação de que, por ser uma mulher forte, possui sentimentos mais intensos que as outras, o que a diferenciaria das demais, mais parece repetição enfadonha do discurso determinista do narrador, reiterado por todo o *Luzia-Homem*.

Parece haver um reflexo direto do autor Domingos Olímpio sobre o texto que produz, como se tem demonstrado, também pelas marcas discursivas de um estilo forense, de que é exemplo igualmente a citação acima, referente às indagações de Matilde à Luzia. A atuação da esposa do Promotor, se considerada a questão das influências externas na obra, leva esta análise a ver com propriedade as colocações de Abelardo Montenegro,⁹⁸ quando afirma que Domingos Olímpio, não bastando retratar-se na pele do fictício promotor da verossímil Sobral, também pôs sobre a composição da personagem Matilde indícios que levam a crer que estabeleçam correspondência com a real esposa do romancista. Quanto à alegação de que o autor se autorretratou no romance, acrescente às observações de Montenegro, ainda, um dado curioso: em nenhum momento da narrativa aparece a referência ao nome do esposo de

97 *Ibidem*, p. 78.

98 MONTENEGRO *apud* LIMA, Herman. *Domingos Olímpio - romance*. Rio de Janeiro: Agir, 1961, p. 16.

Matilde, sempre designado no texto olímpiano pela função que desempenha no exercício judiciário.

Diferentemente de Matilde, cujo discurso somente por duas vezes é representado no *Luzia-Homem*, as falas de D. Zefinha aparecem em constante diálogo no texto. Entre as personagens que têm voz, dentro dos principais acontecimentos da narrativa, os enunciados dessa personagem compõem, sobretudo, uma imagem apologética do fanatismo religioso no livro. Talvez em função da doença que lhe acomete, não raro o discurso de D. Zefinha se volta para a união entre a religião e a superstição, numa tentativa quase sempre desesperada de amenizar os sofrimentos do corpo e da alma. E assim sendo, observe como se comporta a personagem, gravitando entre um discurso sofrido e ao mesmo tempo conformado, quando Luzia lhe comunica a pretensão de migração para as serras:

- [...] Como queres que me mexa? Não vês? Estou impossibilitada de andar neste quarto, quanto mais para fazer a travessia deste sertão inclemente!... Ai!... Deus não quer, filha. São os meus pecados, que me encaranguejam as pernas. Já fiz uma promessa a *São Francisco das Chagas de Canindé* para que ele me pusesse em estado de caminhar com os meus pés; e... nada... Cada vez mais me incham as juntas e se me entortam os ossos...⁹⁹

Perceba o tom conformista, uma constante, aliás, no discurso da personagem, que usa reiteradamente como chavão monológico de seus enunciados a expressão “Quando Deus for servido”. Quando precisa decidir acerca de futura e incerta migração, a personagem delega poderes ao divino, atribuindo ao sobrenatural a possibilidade remota de cura. Assim, apontando para uma espiri-

99 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 22-23, grifos nossos.

tualidade fanática, o discurso de D. Zefinha se constitui num eco, ainda que longínquo, do autoritarismo religioso na obra, ainda quando revestido de inofensiva camuflagem.

A palavra autoritária, como bem lembra Bakhtin,¹⁰⁰ pode encarnar conteúdos diferentes, figurando entre estes discursos que envolvem, por exemplo, o dogmatismo religioso, na obra singularmente representada por D. Zefinha; ou a retórica judiciária, de que é análogo o discurso de Matilde. Tratam estes de discursos que não admitem variações. Entram na consciência como uma massa compacta e indivisível, sendo preciso confirmá-los por inteiro ou recusá-los na íntegra. E como o tema da religião em *Luzia-Homem* aparece sempre como um lenitivo, é desenvolvido como possibilidade de suprir a dor e preencher o vazio dos retirantes. Assim, a fala de D. Zefinha termina por corroborar, nesse aspecto, o monologismo da obra, principalmente quando vê no aspecto divino a saída exclusiva para a restauração do ânimo daqueles, condenados a uma vida peregrina e de poucos recursos.

A propósito do misticismo em *Luzia-Homem*, escreve Acioli de Siqueira:

Tudo leva a crer que os sertanejos, de um modo geral, sempre invocam a proteção do céu, impulsionados mais pela necessidade de pedir do que propriamente para render culto espiritual aos santos. Essa atitude talvez possa ser explicada pelas circunstâncias em que vivem, ameaçados pelas secas, pelas desgraças causadas à terra, incapaz de promover-lhe alimento e garantia de sobrevivência. Além de recorrerem à caridade dos socorros

100 BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 143, 144, 145.

do Estado, imploram de uma maneira especial a proteção divina.¹⁰¹

Encontrando na fé alívio para os sofrimentos, o homem sertanejo encontra nela uma medida de verdade, a responder pela obstinada esperança dos retirantes em *Luzia-Homem*. Prova disso é que, após dias padecendo com a enfermidade, tentando combatê-la por meio da medicina popular, D. Zefinha resolve, depois de muita resistência, tomar um remédio manipulado em farmácia e este surte um resultado positivo para os seus males, e ela não admite que venha dele a sua melhora, e sim, que se trata de uma graça do santo a que recorrera. E é assim que responde, quando alguém menciona o efeito satisfatório do sanativo: “- É a minha promessa a São Francisco das Chagas, de Canindé – [...] - que me resistiu a saúde... Eu tinha uma fé...”¹⁰²

Dessa maneira, o discurso de D. Zefinha não admite meio termo: tem-se fé ou não se tem. De modo semelhante atua o narrador olímpico quando monta a sua narrativa em tom maniqueísta: ou há culpados ou inocentes no romance; e mesmo o jogo com a personalidade da heroína vem expresso nestes termos: ou é a Luzia-mulher negando a Luzia-Homem, ou o contrário. Tal procedimento é próprio de um discurso orientado para o gênero unilíngue e monoestilístico. Ou seja, a unidade e a unicidade da linguagem em *Luzia-Homem* são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional do autor implicado na obra.

Encontram-se na fala de D. Zefinha, ainda, os indícios de um papel feminino reservado à vida doméstica, ainda que em confronto com a realidade de Luzia e Teresinha, que trabalham

101 SIQUEIRA, Maria das Neves Acioli de. *A trajetória do Luzia-Homem*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1989, p. 41.

102 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 73.

fora. Veja, a esse respeito, o que denuncia o discurso daquela personagem, aos primeiros sinais de sua melhora:

- Agora, disse a velha, com um suspiro de alívio - vocês podem cuidar do trabalho, que ficarei tomando conta da casa. Se não fosse esta pobreza, tomaria uma menina para fazer-me companhia, varrer o terreiro, dar-me um caneco d'água, enquanto estivessem fora labutando... Já passei, aqui, dias e dias sem ver viva alma, até que Luzia voltasse da obra... Que dias compridos!... [...] Se houvesse por aí - continuou a velha - uma pasta de algodão, fiaria um novelo para não estar banzando sem fazer nada... e só pensando na moléstia...¹⁰³

Repare, no exemplo, a imagem valorativa da fiandeira em *Luzia-Homem*, com a diferença de que, aí, apareça mais como uma ideia de entretenimento, para que a personagem não fique “sem fazer nada”, do que em importância enquanto profissão. Um dado também merece atenção na fala de D. Zefinha, corroborando a visão da miséria, anteriormente mencionada, dividida em estratos na obra. Lembrar que a mãe de Luzia faz parte do grupo dos “miseráveis superiores” do romance, que tiveram uma vida econômica estável e desfrutara, portanto, de burguesas regalias. Por isso, antes de parecer inverossímil, é justificável, até, que das primeiras exigências da retirante D. Zefinha, quando um pouco se recupera, sentir a falta de uma dama de companhia seja uma delas.

Quando o assunto é a proposta de casamento entre Luzia e Alexandre, a mãe da heroína, avaliando-lhe o comportamento desde que percebera o nível de envolvimento dos dois, declara:

103 *Ibidem*, p. 74.

- [...] quando moça está influída para casar, não tem o juízo assente; vê tudo pelo avesso, de pernas para o ar, e fica mouca aos conselhos. No meu tempo, as raparigas não pensavam nisso; quando davam fé estavam na igreja com o moço escolhido pelos pais. Hoje, está tudo mudado... Meninas, que ainda cheiram a cueiros, já têm opinião e capricho como qualquer mulher feita. Deus louvado, sempre foste muito bem-procedida e obediente. Veio-te, agora, essa influência de querer bem... Já não veio sem tempo... já tardava e não tem nada de mal; mas, é preciso ter juízo para não desmanchar o que está tão bem principiado. Vê bem o que te digo; deixa-te de histórias e teimas. Se procurares com uma candeia, não encontrarás outro tão do meu gosto.¹⁰⁴

Não tarda para que o leitor encontre nessa fala de D. Zefinha vestígios de um posicionamento convencional a que se habituara o discurso do *Luzia-Homem*. Parece haver aí uma defesa, já conhecida, do casamento como uma necessidade feminina e mais que isso, uma avaliação, sob a forma de ressentimento, das possíveis mudanças que a sociedade pôs sobre essa união contratual. A voz da personagem, ao que parece enxertada das marcas de outra voz, bastante gasta no romance, estranha que a mulher possa decidir sozinha sobre o futuro de suas relações afetivas. Perceba a artimanha do discurso, todavia, quando, a despeito de admitir que a escolha tenha vindo de Luzia, a mãe acabe, em substituição ao papel paterno, dando o consentimento final para que se estabeleça a relação entre a heroína e Alexandre. Tal procedimento poderia ser tomado como absolutamente normal, se não fosse o tom imperativo com o qual a mãe se dirige a ela, antes de anunciar a sua decisão, exigindo

104 *Ibidem*, p. 140.

que a filha “tenha juízo”, o que significa, no caso, Luzia aceitar o destino que os outros preparam para ela.

Esse é o procedimento comum do discurso do livro quando se volta para a personagem central. Quando não é o narrador, outra personagem toma para a si a incumbência, ainda que camuflada, de tomar decisões por ela. É nesse sentido que o discurso de Luzia não tem autonomia. Apesar de ser caracterizada como uma mulher maravilhosa, diversa das outras não só pelo porte, mas, e principalmente, pela moral; a protagonista, frente às demais personagens femininas que têm voz na obra, pode ser considerada a mais pobre da narrativa, dado o sufocamento que o narrador lhe impõe. Prova disso, também, é o discurso que ela apresenta, traduzindo, em síntese, aquilo que querem que ela diga.

A propósito disso, convém chamar a atenção para mais uma habilidade do autor implícito na obra. Trata-se da capacidade que essa categoria tem, em vista do domínio sobre o narrado, de lidar com as antecipações narrativas. Assim, o suposto autor, como prefere nomear Bakhtin, não se contenta apenas em fornecer *flashbacks* para uma visão mais total da história narrada, procura dar indícios dos episódios que ainda estão para acontecer na obra. E entre as vozes femininas do romance, compete a tarefa à Luzia, no exemplo das seguintes falas antecipatórias, distribuídas ao longo da narrativa:

- Este homem será o causador da minha desgraça;

[...]

- Ninguém está livre de uma traição [...] Evite; evite aquele homem, Alexandre... Eu lhe peço por alma de sua mãe...;

[...]

- É preciso acabar com isto, custe o que custar,
- murmurou a moça inflamada de cólera - Este
malvado me há de desgraçar...¹⁰⁵

“Este homem”, a que se refere Luzia, é Crapiúna, não só o opositor ao romance de Alexandre e Luzia na obra, como também aquele que busca seduzir, e pôr à prova, também, a imagem que o narrador montou em torno da imaculada protagonista. Considerando que esses depoimentos da heroína acham-se diluídos ao longo da narrativa, funcionam como uma espécie de alerta discursivo, uma predição ao leitor(a), acerca dos acontecimentos que se sucederão, quando Crapiúna, de fato, se interpõe entre a heroína e a possibilidade de realização amorosa permitida pelo narrador.

É Crapiúna, personagem antagonista, que arquiteta a cilada contra Alexandre, roubando dinheiro e mantimentos do armazém em que o pretendente de Luzia trabalha, e de forma calculada produz “provas” que o levam à prisão. A intenção de Crapiúna é afastar Luzia de Alexandre, por entender que a relação próxima dos dois se constituía num obstáculo à realização de um plano maior: conquistar a heroína.

A prisão de Alexandre, todavia, é uma desgraça menor para Luzia, se considerada a desventura que aguarda a personagem no desfecho do *Luzia-Homem*. Insatisfeito com o rumo que tomam os acontecimentos, após ser descoberto como o verdadeiro criminoso, e com o orgulho ferido, Crapiúna foge da cadeia, obstinado em perseguição à Luzia. Esta, juntamente com Alexandre, migra em busca das serras, com expectativa de melhores dias. No caminho, se depara com Crapiúna, os dois entram num combate corpo a corpo e ela recebe das mãos dele o golpe letal.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 22, 32, 36.

Obviamente que só ao final do livro o(a) leitor(a) tem conhecimento disso tudo. Todavia, pistas dessa tragicidade vão sendo fornecidas e não só através da voz do narrador, conforme atesta o trecho supracitado. Antes de chegar ao final da narrativa, o discurso de Luzia funciona, portanto, como uma reprodução do discurso do outro, o narrador, nele colocando a mesma perspectiva a ser reiterada por todo a narrativa.

O(A) leitor(a) chega a imaginar, por breve instante, que a personagem pode assumir outro ponto de vista em seu discurso. Como no momento narrativo em que Alexandre vai à casa de Luzia para entregar-lhe a ração do governo, informando que, além dela, segue como adicional uma porção generosa de carne fresca, toucinho e farinha. Em agradecimento a Alexandre, a heroína responde: “- Ninguém dirá, com semelhante fartura, - gracejou Luzia - que somos retirantes”.¹⁰⁶ Se há nesta expressão um lampejo da consciência de que não existe fartura quando se trata de retirantes, o narrador, perspicaz, não tarda a interferir no enunciado da personagem, alegando que é um “gracejo” de Luzia, portanto, como tal, não deve ser levado a sério.

O discurso da heroína é, a exemplo dessa última citação, um discurso não só orientado, como também vigiado. Ele não deve fugir ao padrão semântico ao qual deve se moldar. Assim é que, na ocasião da prisão de Alexandre, quando sai em sua defesa, ela se dirige à plateia, reunida no local do crime:

- Saberão vossas senhorias - exclamou, em vibrações fortes e sonoras - que este homem não é nada meu!... Nem parente somos, senão por Adão e Eva. Posso morrer sem confissão. Meu corpo não tem

106 *Ibidem*, p. 30.

pechas, nem pecados a minh'alma [...] Entre essa gente maligna que faz pouco de mim. Essa gente desalmada que me persegue, como se eu fora uma excomungada ou um bicho brabo, encontrei nele um amigo, um irmão; e hoje, abaixo de Deus, é ele que me ajuda a sustentar os dias da minha mãe, entrevada dentro de uma rede.¹⁰⁷

Note que a personagem corrobora o discurso laudatório do narrador em torno da sua virgindade, assim como reitera, com argumentos tirados do discurso religioso, o ponto de vista da autoridade, de quem está absolutamente convicta do que diz. Perceba que Luzia chega ao extremo de caracterizar-se como uma criatura sem pecados, tão pura e perfeita é a imagem que se tem dela. Essa “verdade” da personagem nada mais é senão a “verdade” a que propõe revelar o seu criador.

Não falta a esse excerto sequer a referência a aqueles que constituem os desafetos de Luzia, assim como não escapa ao discurso a alusão a Alexandre, a personagem cuja dedicação parece suprir aquilo de que Luzia precisa. E se de antemão o narrador declara que a oratória da personagem é proferida “em vibrações fortes e sonoras”, o que faria imaginar um suporte retórico, peculiar ao indivíduo falante, é uma exaltação que não pertence à personagem, uma vez que ela não demora a se justificar: “- Deus lhe pague, meu senhor... Deus lhe dê saúde e felicidade... Queira perdoar a minha ousadia... Fiquei fora de mim... - suspirou ela, com lágrimas na voz”.¹⁰⁸

Pelo que se vê, o entendimento de Luzia é de que não lhe cabe demonstrar reações como falar alto, por exemplo, comporta-

107 *Ibidem*, p. 40.

108 *Ibidem*, p. 43.

mento “indigno da mulher” que há nela. Se o discurso da personagem é reticente, como se demonstrasse dúvida quanto ao modo como se portara, ou se sentisse intimidada, por discursar perante um tribunal formado por “homens de saber”, a linearidade do discurso do narrador vem completar a fala de Luzia, alegando que a personagem assim é mostrada, movida pela emoção.

Quanto a esse procedimento, perceba, inclusive, que, de todas as vozes femininas, analisadas até então, está sobre as falas da protagonista, a intervenção maior, explícita e mais constante por parte do narrador. Talvez isso se dê pelo fato de que, sendo Luzia o objeto de interesse do narrador, dela se ocupando para fazer a apologia do feminino que defende na obra, não só a sua ação mereça uma atenção maior, como o seu discurso exija, da parte do narrador, um maior cuidado. Assim, tirando a autonomia discursiva da personagem, o narrador não corre o risco de ser traído por ela.

Luzia, independente desse excesso de precaução, cumpre bem o papel de representar o discurso redundante do narrador, a ponto de repeti-lo, mesmo quando ele não se manifesta intervindo sobre as colocações dela. É o que ocorre neste trecho abaixo:

- Quem sou eu?... Quero evitar as más línguas, que não me poupam. Em homem nada pega, mas, em moça, tudo tisma. Eu confio em Deus acabar os meus dias, limpa como nasci do ventre da minha mãe... A pobreza não me afronta, porque tenho forças para trabalhar e ainda não cansei de sofrer. Sabe o que temo? Que façam pouco de mim, que me frechem com ditérios e caçoadas. Às vezes, tenho ímpetos de estraçalhar uma dessas criaturas perversas que me olham pelo rabo do olho,

rindo pelo canto da boca, como se eu fora uma ridícula...¹⁰⁹

Essa expressão inicial da fala de Luzia, quando Alexandre indaga por que ela o ameaça com a separação, é mais uma atitude que revela modéstia, do que uma indagação, de fato, embora a retórica venha seguida de uma autodefinição. Aqui, o discurso é instrumental monológico para a argumentação, uso de frases feitas, radicadas no conhecimento, e que, portanto, se pretendem inquestionáveis.

Repete também o aspecto valorativo do trabalho em *Luzia-Homem*, assim como valorativo é o sofrimento resignado da personagem. Por outro lado, o discurso de Luzia reforça o preconceito quanto à perda da virgindade - o ato sexual aí entendido como algo sujo - e a preocupação exacerbada acerca do que os outros possam dizer dela. Todas essas preocupações da protagonista estão presentes quando impera no texto a voz olimpiana do narrador. Sendo assim, o discurso da heroína nada acrescenta ao discurso do narrador no romance, a não ser corroborá-lo em nível ideológico. A voz dela funde-se com a voz do autor textual, ficando mesmo difícil dizer que se trate de outro enunciado senão o único do romance, embora camuflado sob a máscara de outra voz.

PELA MÃO DE ADEUS À TERESINHA, A MULHER LUZIA

Como se pode ver, o romance de Domingos Olímpio revela uma influência poderosa do plano extraliterário e a transmissão induzida da palavra do outro. Convém assinalar quanto a isso, ainda,

109 *Ibidem*, p. 76.

o pensamento de Bakhtin acerca da importância em perceber os acentos que o autor põe sobre o objeto da narração, uma vez que, não tirar do discurso da personagem o segundo plano, intencionalmente acentuado do autor implicado, significa não compreender a obra. Segundo o teórico citado:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela.¹¹⁰

Aceitando a personagem Luzia, então, como o objeto da narração olimpiana, tais considerações só reforçam o que se vem afirmando acerca da atuação do narrador, quando se refere à heroína. Como se pode perceber, o discurso do livro tem uma única orientação, aquela conduzida pelo criador textual. E considerando, à luz de Bakhtin, que não existe discurso individual, pois vez ou outra o plurilinguismo invade socialmente o enunciado do falante, comprovam-se possibilidades em *Luzia-Homem*, ainda que limitadas, conforme demonstração através do discurso denunciador de Teresinha.

Quando se faz o resgate das vozes femininas da obra, notória é a percepção, também, de quanto estão elas a serviço do mono-

110 BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 118-119.

logismo literário, revelando o discurso índices das práticas mais conhecidas da representação deste, a exemplo do já apresentado acerca da retórica discursiva de algumas personagens, cujos argumentos são similares aos usados pelo judiciário; da fala guiada pelo religioso; ou ainda da repetição na íntegra do discurso autorizado por uma voz narrativa, de comando superior.

O tratamento discursivo concedido aos temas, sob uma forma monológica, revela no livro um ponto de vista social, guiado provavelmente pelos valores que conduzem o artista Domingos Olímpio. Porém, nunca é demais repetir, se a linguagem é também reflexo da sociedade, como enfatiza Bakhtin, o ponto de vista expresso pelo narrador olimpiano, corroborando a perspectiva do autor, supostamente implicado na obra, nada mais é senão a reiteração de um ponto de vista social dominante, de modo que, numa relação harmônica entre ficção e realidade, Domingos Olímpio, metamorfoseado no narrador, traz para o romance o discurso da classe social a que pertence.

A técnica monológica é, essencialmente, conservadora. Daí ela ser significativa no *Luzia-Homem*, pois revela a resistência da narrativa em admitir mudanças, de que é exemplo a figura da mulher, enquanto objeto de representação, e ser condizente com o papel que ela representava, de fato, na sociedade da época. Apesar de pairar sobre a narrativa essa noção do desempenho feminino, de mulheres que atuam sobre a realidade em que vivem, o discurso do livro quase sempre se mostra ressentido quanto a isso, insistindo em fazer perdurar valores tradicionais que a própria literatura do período já se propunha a contestar. É nesse sentido que Bakhtin associa o monológico ao “durável”, ao “secular”, revelando a dificuldade dessa técnica em romper com o conhecimento instituído.

Embora numa primeira instância discursiva o(a) leitor(a) do *Luzia-Homem* possa ser levado(a) a acreditar que se encontra diante de uma nova representação sobre o feminino em literatura, não tarda a perceber a mesmice do tratamento concedido ao tema na obra. O que se tem, pela voz do narrador, e corroborado pelos discursos das personagens, é a visão tradicional, ou à mulher caracterizada por aspectos idealizados.

Desse modo, quando se discute sobre a representação feminina em *Luzia-Homem*, tomando o discurso como referência, descobre-se que a imagem de mulher que nele figura é construída com base fincada num silenciar (calar?) da narrativa, ou seja, se somente a voz do narrador impera sobre os enunciados, predomina, portanto, a sua visão de mundo, impondo possibilidades para que outras concepções sobre o feminino possam entrar em interação no romance. Por essa ótica, silenciam-se os demais pontos de vista e, assim, a expressão verbal do juízo do narrador, de forma autoritária, reina absoluta na obra.

Nesse sentido, também, não se vê muita diferença discursiva entre o tratamento dado aos anônimos do livro e a mulher nele representada. Embora esta tenha direito à vida pela palavra no *Luzia-Homem*, esta vida é concebida sob um molde, sendo negada a liberdade de se manifestar verbalmente, sem que o discurso seja castrado por um narrador autorizado e controlador. Não se deve esquecer, quanto a isso, que mesmo as tentativas das falas de Teresinha são frustradas, não passam de pinceladas de plurilinguismo a que o narrador procura não dar crédito, ainda que pelas frestas delas muito se revele, aqui, em expressão.

O narrador distrai a atenção do leitor com as considerações em torno da personagem central e, de forma habilidosa, projeta

sobre outras, as quais ele não tem a preocupação de fazer a defesa, observações que revelam um preconceito mais objetivo, o que ocorre com as mulheres figurantes do *Luzia-Homem*, abordadas em observações de fato comprometedoras, e mesmo com o discurso que apresenta a personagem Teresinha na obra. Tal procedimento só revela o controle que tal categoria tem sobre o que está sendo narrado, e o extremo cuidado que mantém ao lidar com essas projeções.

Embora seja Luzia a personagem central da obra, e sobre ela o narrador se desdobre em considerações, cabe à Teresinha, por sua vez, um papel que faz dela protagonista mais consciente das reais condições sociais das personagens olímpianas. Nisto está a diferença entre ela e Luzia, não se processando a distinção apenas em torno da raça ou conduta, como faz supor, preliminarmente, o narrador em *Luzia-Homem*.

A respeito dessa diferença, cumpre chamar a atenção, ainda, para a seguinte passagem narrativa, ocorrida após a solução do caso de Alexandre, quando Luzia, em casa, aguarda a chegada de Teresinha, desconfiando da sua demora: “Luzia [...] estirou-se, extenuada, na esteira, onde Teresinha dormira tantas noites. E, todavia, mole de fadiga, não pode conciliar, calmamente, o sono. Torcia-se, mudava de postura, como se o seu corpo robusto excedesse ao molde ali deixado pela amiga ausente”.¹¹¹

Veja que é sempre em torno do físico que o narrador procura distinguir as duas. Curiosamente, para a descoberta do crime, contra a “robustez” de uma Luzia mestiça vence a “debilidade” de uma Teresinha branca. Se há implicações ideológicas e intelectivas nessa diferença, e supõe-se que elas não são postas à toa, o narrador sempre as coloca em prol de uma hegemonia branca no roman-

111 OLÍMPIO, *Op. cit.*, p. 141.

ce. De qualquer modo, mesmo quando o narrador acrescenta ao desenvolvimento da obra que Luzia “imitava as desenvolturas da outra”,¹¹² para a sobrevivência do caráter defendido para a heroína, esta jamais poderá ser tomada por Teresinha. No domínio do discurso, por sua vez, é a primeira personagem muito mais exposta à manipulação narrativa do que a segunda.

Frente às possibilidades de representação para a personagem Luzia, Oliveira Jr. lembra, enfaticamente: “há pelo menos duas já na alcunha, marcando as polaridades feminina e masculina, que se revelam nos estados de tensão da protagonista”.¹¹³ Pelo trajeto narrativo, disposto fora da leitura superficial, o que se percebe, entretanto, é que há uma imagem única de Luzia, e por extensão, da mulher, estratificada entre a criação de outras personagens femininas na obra. Exceto as que fogem à regra, ao perfil idealizado que a visão romântica procurou notabilizar, elas refletem-se umas às outras no romance. E aí inclui até mesmo a personagem Teresinha que, se de longe condiz muito mais com as novas condições de representação social da mulher e, por isso mesmo, bem mais interessante que a heroína, a narrativa, sem fugir ao propósito monológico, não tarda em dá-la como arrependida dos seus feitos passados, fazê-la retornar ao seio da família e dali por diante se penitenciar em autopunição. Essa é a forma encontrada pela personagem de se expurgar de uma “culpa” a que o texto lhe impõe. Em geral, a mulher do *Luzia-Homem* se resume a um molde, desenhado previamente pelo seu narrador e através do qual passam a figurar, na pele da heroína, as muitas Luzias, Marias e Conceições que o autor parece querer eternizar.

112 *Ibidem*.

113 OLIVEIRA JR., José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994, p. 63.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro – relações entre homens e mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética - a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 12. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1.

_____. _____. 10. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 2.

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Fronteira Z**, São Paulo, n. 07, dezembro de 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/>. Acesso em: 01 jun. 2018.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOCAYUVA, Helena. **Sexualidade e gênero no imaginário brasileiro** – metáforas do biopoder. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 15-32; p. 32-44.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.

BRAYNER, Sonia. Naturalismo: uma ficção em crise. *In*: _____. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BRONZEADO, Sônia Lúcia de Farias. A repressão, o silêncio e o calar em São Bernardo. **Presença literária**, Ano II, n. 07, abr./maio/ jun. 1985.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010 (Coleção Humanitas).

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. A corte e a província. *In*: _____. **Formação da literatura brasileira**. v. 2, 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975.

_____. Fora do texto, dentro da vida. *In*: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia** - o discurso competente e outras falas. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1984.

COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado** - o foco narrativo em Virgílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua** – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Os direitos da mulher e da cidadã por Olímpia de Gouges**. São Paulo: Saraiva, 2016.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez., 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>. Acesso : 13 jun. 2019.

FARHERR, Jaime. Mary Wollstonecraft e os direitos das mulheres (Resenha). **Diaphonia**. v. 3, n II, 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira** - um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, Herman. **Domingos Olímpio** - romance. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio** - a análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever?. *In*: _____. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976-1979.

MEDEIROS, Lígia Regina Calado de. **A representação do feminino como herança do silêncio em Luzia-Homem** (Dissertação de Mestrado) - João Pessoa: UFPB, 2000.

_____. **Ave Diadorim** – imagética da mulher em *Grande sertão: veredas*. Curitiba: Appris, 2018.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1973.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.

OLIVEIRA JR., José Leite de. **O pictórico em Luzia-Homem**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do séc. XIX. *In*: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PUC-RIO. Gênero **.Masculinidade na Clínica**. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>. Acesso: 29 set. 2017.

RAMALHO, Cristina (Org.). **Literatura e feminismo** – propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA-LIMA, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Rearticulando gênero classe social. *In*: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 183-213.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul./dez. 1990, p. 5-22.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SIQUEIRA, Maria das Neves Acioli de. **A trajetória do Luzia-Homem**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

STEVENS, Cristina (Org.). **Maternidade e feminismo** – Diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Rembrandts e Papangus. *In*: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1979.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres: o primeiro grito feminista**. Tradução Andreia Reis do Carmo. São Paulo: EDIPRO/Boitempo, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Crítica feminista: uma contribuição para a História da Literatura**. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2018.

_____. Crítica feminista: lendo como mulher. **Fronteira Z** - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 07, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/index>. Acesso em: 01 jun. 2018.

Formato 15x21 cm
Tipologia Adobe Garamond Pro
Nº de Pág. 125

Editora da Universidade Federal de Campina Grande- EDUF CG

